

BRAHMS

Zwei Rhapsodien

Two Rhapsodies

für Klavier / for Piano

op. 79

Urtext

Herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von
Edited and supplied with Fingering by
Christian Köhn



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA09614

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	VII
Zwei Rhapsodien / Two Rhapsodies op. 79	
Nr. 1 h-Moll / No. 1 in B minor	2
Nr. 2 g-Moll / No. 2 in G minor	12
Critical Commentary	20

Die in den Textteilen dieser Ausgabe angegebenen Links können auf folgendem Weg aufgerufen werden:

Aufruf auf der Website <http://links.baerenreiter.com>

- Eingabe von »BA9614-«, gefolgt von der Nummer, die hinter ➡ angegeben ist: BA9614-0001.
- Die hier für die vorliegende Edition hinterlegten Links werden regelmäßig auf ihre Aktualität überprüft. Wir freuen uns, wenn Sie uns auf der genannten Website Aktualisierungsbedarf melden.

The links appearing in the texts of the present edition can be accessed as follows:

Call up the website <http://links.baerenreiter.com>

- Enter "BA9614-" followed by the number indicated after ➡ : BA9614-0001.
- The links stored here are regularly checked for their validity. Thank you for pointing out any invalid links on the above-mentioned website.

VORWORT

ENTSTEHUNG

Die beiden Rhapsodien op. 79 schrieb Johannes Brahms im Frühsommer 1879 in Pörschach am Wörthersee.¹ Von dort übersandte er das Manuskript Ende Juni nach Wien an seinen Freund, den Chirurgen Theodor Billroth,² und bat ihn, es mit der „größte[n] Eile“ an den Kopisten Franz Hlawaczek weiterzugeben. Zuvor warf Billroth jedoch einen ersten Blick auf das neue Werk und schrieb am 26. Juni an Brahms:

Die beiden Klavierstücke haben mich bei der heutigen Dechiffrierung gleich gefangengenommen. Ich hoffe, Du gibst mir die Erlaubnis, auch für mich eine Kopie davon machen zu lassen; die erste wird Dir Hlawaczek sobald als tunlich schicken; es ist sonst zu grausam, mir sonst was zu zeigen und gleich wieder fortzunehmen. Das zweite Stück soll doch wohl ‚Ballade‘ als Übungsstück für mich sein, ist so etwas von Edward darin.³

In seinem Brief bat Brahms die Erlaubnis zu dem, was er mit dem Hinweis „aus dem ich nichts will.“ Mit dem zweiten Stück Anfang Juli 1879, das er am 2. Klavierstücke maßgebend gefallen, und er bat, es ihm zu schicken und bitte, es aus der Hand zu nehmen. In der ersten Ermahnung an Brahms' übliche Schrift nur der erste Satz, dann erst nach Überarbeitung mit der Drucklegung abgeschlossen. Clara reagierte recht verhalten: „Die beiden [...] Klavierstücke muß ich erst studieren, ich glaube, es wird mir damit gehen, wie mit den meisten der anderen Klavierstücke [op. 76], die ich [...] erst nach und nach liebgewann.“⁵

Bis zum folgenden Winter spielte Brahms die Rhapsodien (noch unter dem Titel „Klavierstücke“ bzw. „Caprices“) in mehreren Konzerten,⁶ hat aber ansons-

ten offenbar nicht weiter an dem Werk gearbeitet. Sein Verleger Fritz Simrock mahnte ihn am 19. Dezember: „Von Hamburg werden mehrfach Klavierstücke verlangt: ‚nach op. 76 erschienen‘? Ja, wenn Sie's nur senden!“⁷ Bevor Brahms diesen Wunsch erfüllte, erhielt zunächst Anfang Februar 1880 die spätere Widmungsträgerin Elisabeth von Herzogenberg eine Kopie. Im Gegensatz zu Clara Schumann betonte sie die unmittelbare Zugänglichkeit der Werke und ließ sich „dankbar diese Freunde, von denen ich nur kaum denken kann, daß ich sie mehr als ich gekannt, wie sich denn das kaum erwerben. Gute immer so rasch dem längst besessenen Schutze anverleiht und, einmal erkannt umgekehrt, für immer zu einem gehört“.⁸

Am 2. Mai 1880 sandte Brahms dankend die beiden Klavierstücke (zusammen mit dem dritten und vierten Heft der Ungarischen Tänze WoO 1) an Simrock. Dabei kündigte er auch die Widmung an Elisabeth von Herzogenberg an und machte in fünf typischer Verbindung von Selbstironie und Selbstlob aus seinen Vorschläge für das Honorar: „Ich möchte mir 1000 Taler für das Heft Ungarische Tänze für die ausgezeichneten Klavierstücke etwas mehr als für die vorigen lassen abgeben [op. 76] also etwa 200 oder – für das Stück. Vollen Sie finden Sie die Geschichte auf 500 Taler ab – vielleicht auf mehr oder weniger – Sie haben das Wort! Klingeling!“⁹ Simrock nahm den Vorschlag an¹⁰ und veröffentlichte beide Werke bereits knapp anderthalb Monate später. Noch während der Drucklegung dachte Brahms über einen passenden Titel nach und beriet sich dabei auch mit Elisabeth von Herzogenberg. Seinen Vorschlag „Rhapsodien“ akzeptierte sie nur mit Bedenken:

Da ist denn die Benennung Rhapsodien wohl die passendste, obwohl die geschlossene Form der beiden Stücke beinahe dem Begriffe des Rhapsodischen zu widersprechen scheint. Aber an diesen Bezeichnungen ist ja das beinahe charakteristisch, daß sie ihr Charakteristisches in der Anwendung eingebüßt haben, und man sich ihrer daher ohne viel Skrupel so oder so bedienen kann

1 Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms*, in: *Die Musik* 29/8, 1937, S. 529–541.

2 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb Billroth, Berlin und Wien 1935, S. 282f.

3 Ebd., S. 284.

4 Clara Schumann – Johannes Brahms. *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 177.

5 Ebd., S. 178.

6 Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent*, Tutzing 2006, S. 186f.

7 *Johannes Brahms und Fritz Simrock. Wege einer Freundschaft*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961, S. 151.

8 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, Tutzing 1974, Bd. 11, S. 111.

9 *Johannes Brahms, Briefe an P.J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Reprint Tutzing 1974, Bd. 2, S. 148f.

10 *Brahms und Fritz Simrock* (s. Anm. 7), S. 153.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

scheidungen hinsichtlich Abwägung und Balance, insbesondere in Fragen der Tempogestaltung. Nach übereinstimmenden zeitgenössischen Berichten gehörte die flexible Tempobehandlung innerhalb eines fühlbar stabilen Grundpulses zu den künstlerischen Selbstverständlichkeiten des Brahms-Kreises. So beschrieb der Kritiker und Musikwissenschaftler John Alexander Fuller Maitland das Geigenspiel des Brahms-Freundes Joseph Joachim:

Das Modellieren seiner Phrasen [...] beruht auf leichten Abwandlungen der metronomisch präzisen Notenwerte [...]. Elastizität ist der Begriff, der den Effekt seines Vortrags [...] am treffendsten auszudrücken weiß; denn ein vollendetes Rubato gibt ein Gefühl von Spannung und Entspannung in der Abfolge der Töne, ein beständiger und vollendeter Ausgleich zwischen Forcieren und Nachgeben findet statt, gleichwie ein Gummiball zu seiner Form zurückfindet, nachdem er zusammengedrückt wurde.¹³

Brahms selbst schrieb 1866 über sein Dirigat eines seiner Werke an Joachim: „Ich kann mir in dem Maße nicht genug tun mit Treiben und Halten, um ungefähr der leidenschaftlichen ruhigen Ausdruck herauszukommen.“¹⁴

Die britische Pianistin Fanny Davies (1868–1931) und 1891 hörte neben dem ersten Crescendo- und Decrescendo-Zeichen des Zeichens großen Ernst und Bedenken, dass die „Einheit des Tempos nie infrage gestellt werden dürfe“ und „alle auffälligen Dehnungen oder Beschleunigung an nicht vorgeschriebenen Stellen“ abgelehnt habe.¹⁶ Dem entsprechen auch zahlreiche zeitgenössische Beschreibungen

von Joseph Joachims Spiel, denen zufolge sein Rubato maßvoll und dezent war. Hört man allerdings heute seine Aufnahmen der beiden ersten Ungarischen Tänze oder auch seiner eigenen Romanze in C-Dur, dann zeigen sich viele, sehr auffällige Tempoveränderungen, die nicht im Notentext vorgeschrieben sind. Die Wahrnehmung eines „dezenten“ bzw. „auffälligen“ Rubatos unterliegt also offenkundig dem historischen Wandel des jeweiligen Zeitgeschmacks und der zeit-typischen Gewohnheit. Ein heutiger Interpret sollte deshalb bedenken, dass die Anwendung historisch überlieferter *Mittel* nicht automatisch die historisch beschriebene *Wirkung* zur Folge hat.

Das gilt neben dem Rubato natürlich auch für andere Gestaltungsmittel wie beispielsweise das Arpeggieren von Akkorden.¹⁷ Beides kann zum Erzielen bestimmter Klangwirkungen oder zur Hervorhebung wichtiger Stimmen bzw. Akkorde ein probates Mittel sein, dessen Verwendung dem Geschmack und persönlichen Stil des Interpreten überlassen bleibt. Auch wenn das Arpeggieren ohne ausdrückliche Vorsehung verbreitet war,¹⁸ so hat Brahms doch in der Musik seiner Rhapsodien sorgfältig zwischen arpeggierten und nicht arpeggierten Akkorden unterschieden, z. B. in den Takten 20–22 und 24–26 der zweiten Rhapsodie, in denen jeweils zum Taktende ein Arpeggio weichen zum folgenden Takt überleitet.

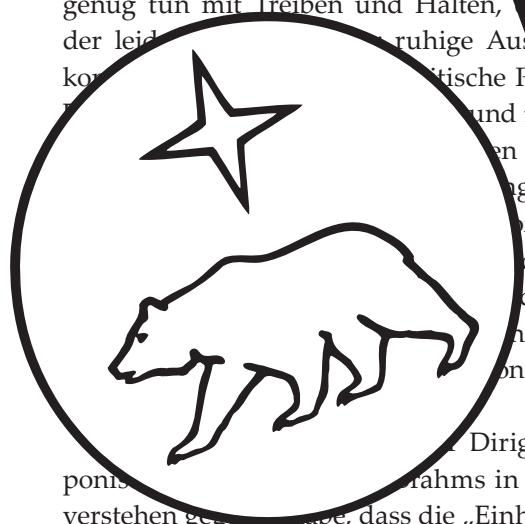
Beim Pedal ist die Interpretationsfreiheit schon im Notentext angezeigt: Brahms notiert auch in den Rhapsodien seine Verwendung entweder gar nicht, nur pauschal mit „Ped.“ ohne folgendes Aufhebungszeichen oder ganz allgemein mit „col Ped.“. Nur an wenigen Stellen der h-Moll-Rhapsodie präzisiert er den Pedalgebrauch durch taktweisen Wechsel (T. 43–45) bzw. Aufhebungszeichen (T. 126). Aber selbst hier ist die Anweisung nicht als absolute Vorschrift, sondern als Vermittlung einer klanglichen Idee zu verstehen, zu deren Realisierung es unter Umständen nötig sein kann, z. B. mit halbem Pedalwechsel zu arbeiten (vor allem bei den chromatischen Durchgängen in T. 43f).

Die dynamische Skala reicht in op. 79 vom *ppp* bis zum *ff*, ergänzt durch Akzente, *fp*-, *rf*- und *più f*-Vorschriften. Das *ff* wird nur an wenigen Höhepunkten (u. a. T. 60 der ersten Rhapsodie) oder bei extremen Kontrasten (T. 59 und 62 der zweiten) verlangt bzw. gelegentlich nach vorausgegangener Steigerung sogar

von Joseph Joachims Spiel, denen zufolge sein Rubato maßvoll und dezent war. Hört man allerdings heute seine Aufnahmen der beiden ersten Ungarischen Tänze oder auch seiner eigenen Romanze in C-Dur, dann zeigen sich viele, sehr auffällige Tempoveränderungen, die nicht im Notentext vorgeschrieben sind. Die Wahrnehmung eines „dezenten“ bzw. „auffälligen“ Rubatos unterliegt also offenkundig dem historischen Wandel des jeweiligen Zeitgeschmacks und der zeit-typischen Gewohnheit. Ein heutiger Interpret sollte deshalb bedenken, dass die Anwendung historisch überlieferter *Mittel* nicht automatisch die historisch beschriebene *Wirkung* zur Folge hat.

17 Vgl. Neal Peres Da Costa, *Pianistische Aufführungspraktiken*, ebd., S. 49f.

18 Ebd.



13 [John] A[lexander] Fuller Maitland, *Joseph Joachim*, London/New York 1905, S. 28f.; zitiert nach: Clive Brown, *Allgemeine Aspekte der Aufführungspraxis*, in: Brahms, *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music / Aufführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik*, Kassel u. a. 2016 (BA 9600), S. 36.

14 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin 1908, S. 205.

15 George S. Bozarth, *Fanny Davies and Brahms's Late Chamber Music*, in: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. von Michael Musgrave und Bernard D. Sherman, Cambridge University Press 2003, S. 303f.

16 Kurt Hoffmann, *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth*, Hamburg 1979, S. 31; zitiert nach: Clive Brown, *Nachwort*, in: Brahms, *Performance Practices* (s. Anm. 13), S. 69.

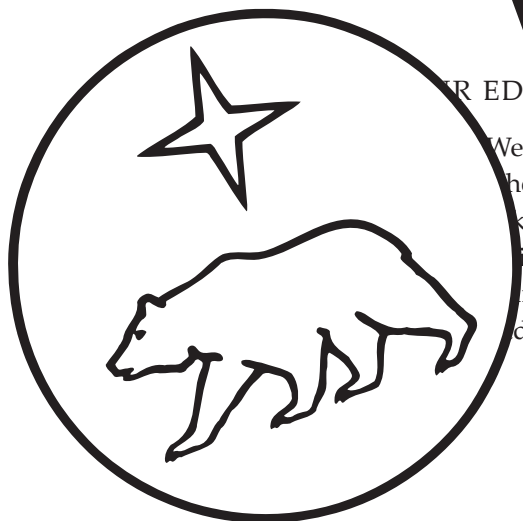
verweigert (T. 8–11 der h-Moll-Rhapsodie, wo das *cresc.* eigentlich zu einer höheren dynamischen Stufe führen müsste). Konsequenter als die eigentlichen Dynamikbereiche notiert Brahms ergänzende Klang- und Ausdrucksvorschriften wie *mezza voce*, *dolce*, *espressivo*, *leggero* usw.: Sie bezeichnen entfernte Harmonien, besonders ausdrucksvolle Motive oder atmosphärische Klangwirkungen und können auch Auswirkungen auf die Tempogestaltung haben. Besonders bei *sotto* bzw. *mezza voce* bietet sich außerdem die Verwendung des Una-corda-Pedals an, um zusätzlich zur Dynamik eine klangliche Absetzung zu erreichen. In einer Fußnote zum zweiten Satz des g-Moll-Klavierquartetts op. 25 schrieb Brahms: „Die öftere Benutzung des Einsaiters [...] bleibt der Einsicht des Spielers überlassen.“¹⁹

Auf Fingersätze hat Brahms bei op. 79 fast vollständig verzichtet; die wenigen Ausnahmen sind in vorliegender Ausgabe durch Kursivdruck gekennzeichnet. Alle anderen Fingersätze stammen vom Herausgeber, können aber nur Anregungen sein und eigene Überlegungen und Versuche nicht ersetzen.

Brahms' Handexemplar dieses Druckes mit zwei handschriftlichen Eintragungen erhalten. Hingegen sind sowohl das Autograph als auch weitere Kopien von Hlawaczek für Theodor Billroth, Clara Schumann und Elisabeth von Herzogenberg verschollen. Die Einsicht in die Stichvorlage im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien wurde nicht gestattet, weshalb die Quelle **K** über den entsprechenden Band der *Johannes Brahms Gesamtausgabe* ausgewertet wurde.²⁰ Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe ist das Handexemplar (**H**). In einzelnen Fällen wurden Lesarten der Stichvorlage berücksichtigt und im Critical Commentary begründet. Offenkundige Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert. Ergänzungen des Herausgebers sind durch kleine Klammern bzw. Stricheln gekennzeichnet.

Dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien ist insbesondere mein Leiter Prof. Dr. Otto Bibl zu danken, der ich für die Genehmigung zur Einsichtnahme in das Handexemplar aus dem Nachlass des Johannes Brahms. Mein besonderer Dank gilt Britta Schilling-Wang, Bärenreiter Verlag, die das Projekt in allen Phasen als sehr engagierte und aufmerksame Lektorin begleitete.

Detmold, Mai 2018
Christian Köhn



¹⁹ Johannes Brahms, *Klavierquartett g-moll, op. 25*, Bonn 1863, S. 20.

²⁰ Serie III: *Klavierstücke*, Bd. 6, hrsg. von Katrin Eich, München 2011.

PREFACE

GENESIS

Johannes Brahms wrote the two Rhapsodies op. 79 in the early summer of 1879 in Pörschach am Wörthersee.¹ In late June, he sent the manuscript from there to Vienna to his friend, the surgeon Theodor Billroth,² asking him to forward it, with “greatest haste,” to the copyist Franz Hlawaczek. Before doing so, however, Billroth took a first look at the new work and wrote to Brahms on 26 June:

At the decipherment today, the two piano pieces immediately captivated me. I hope you will give me permission to also have a copy made for myself. Hlawaczek will send you the first one as soon as possible. It is otherwise too cruel to show me something like that and take it away again immediately. The second piece should certainly bear the title “Ballade.” There is something of Edward in it.³

In his answer, Billroth asked the permission for the dedication and made the remark: “you will naturally keep it out of your hands.”⁴ Brahms in early July sent the two piano pieces to Hlawaczek and please you pass them on to the copyist. You do not give me the background of the pieces, but in the first step of composition, I concluded only with the public and corrections. Clara’s reaction was rather committal: “I must first study the two [...] piano pieces. I think, for me, it will be like most of the other piano pieces [op. 76], which I [...] only gradually became fond of.”⁵

Until the following winter, Brahms played the Rhapsodies (still under the title “Klavierstücke” or “Caprices,” respectively) in a number of concerts,⁶ but apparently did not work any further on them. His pub-

lisher Fritz Simrock admonished him on 19 December: “Piano pieces ‘that appeared after op. 76’ have repeatedly been requested from Hamburg. Indeed, if you would only send them!”⁷ Before Brahms fulfilled this wish, the prospective dedicatee, Elisabeth von Herzogenberg, was first to receive a copy at the beginning of February 1880. Unlike Clara Schumann, she emphasized the immediate accessibility of the works and “greeted them like old friends. It is hard to believe that there was ever a time when I did not know them, so quickly does the barely acquired treasure become incorporated with the accumulation of long standing, once known and loved, it is a possession for all time.”⁸

Brahms finally sent the two piano pieces together with the third and fourth books of *Hungarian Dances* (WoO 1) to Simrock on 22 May 1880. At the same time, he announced the dedication to Elisabeth von Herzogenberg and made suggestions, with his typical combination of self-irony and self-assurance, for the honorarium: “I thought about 1000 Taler for each Hungarian book and for the excellent piano pieces a bit more than for the previous ones, i.e. for [op. 76], thus about 200 – a nice sum. Perhaps you will round off the matter to 250 taler – perhaps more or less – the floor is yours! Good-bye!”⁹ Simrock accepted the suggestion¹⁰ and acquired both works already barely a month and a half later. Still during the printing process, Brahms continued to give thought to an appropriate title and also consulted with Elisabeth von Herzogenberg. She accepted his suggestion, “Rhapsodies,” only with reservations:

In which case the name *Rhapsodies* is the best, I expect, although the clearly-defined form of both pieces seems somewhat at variance with one’s conception of a rhapsody. But it is practically a characteristic of these designations that they have lost their true characteristic application, so that they can be used for this or that at will, without any qualms [...] – Welcome, then, ye (to me) nameless ones, in your nebulous garb of rhapsodies!¹¹

1 Alfred Orel: “Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms,” *Die Musik* 29/8 (1937), pp. 529–41.

2 Billroth und Brahms im Briefwechsel, ed. Otto Gottlieb-Billroth (Berlin and Vienna, 1935), pp. 282f.

3 Ibid., p. 284.

4 Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896, ed. Berthold Litzmann, vol. 2 (Leipzig, 1927), p. 177.

5 Ibid., p. 178.

6 Renate and Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent* (Tutzing, 2006), pp. 186f.

7 Johannes Brahms und Fritz Simrock. Wege einer Freundschaft, ed. Kurt Stephenson (Hamburg, 1961), p. 151.

8 Johannes Brahms. The Herzogenberg Correspondence, ed. Max Kalbeck, translated by Hannah Bryant (London, 1909), p. 95.

9 Johannes Brahms, Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock, ed. Max Kalbeck (reprint Tutzing, 1974), vol. 2, pp. 148f.

10 Brahms und Fritz Simrock (see note 7), p. 153.

11 Johannes Brahms. The Herzogenberg Correspondence (see note 8), p. 99.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

The moulding of his phrases [...] consists of slight modifications of the strict metronomic value of the notes [...]. 'Elasticity' is the word which best expresses the effect of his delivery [...]; as in a perfect rubato there is a feeling of resilience, of rebound, in the sequence of the notes, a constant and perfect restoration of balance between pressure and resistance taking place, as an indiarubber ball resumes its original shape after being pressed.¹³

Brahms himself wrote in 1866 to Joachim about conducting his own works: "In that case, I often cannot do enough with urging on and constraining to approximately achieve the passionate or peaceful expression that I want."¹⁴ The English pianist Fanny Davies, who heard Brahms between the years 1884 and 1896, emphasized particularly the significance of the short < > hairpins: "The sign < >, as used by Brahms, often occurs when he wishes to express great sincerity and warmth, allied not only to tone but to rhythm also. He would linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty."¹⁵

On the other hand, the conductor and composer Richard Strauss had Brahms stating during a rehearsal of the tempo could never be compromised by expansion or contraction. This is not indicated in the score, but rather to be understood as the consequence of a tonal idea, for the realization of which it could possibly be necessary, for example, to work with a half pedal change (above all at the chromatic transition in m. 13f.). The dynamic scale in op. 79 ranges from *ppp* to *ff*, supplemented by accents, *fp*, *rf*, and *più f* indications. The *ff* is demanded only at a few climaxes (including at m. 60 of the First Rhapsody), at extreme contrasts (mm. 59 and 62 of the Second Rhapsody), or occasionally even disallowed after a preceding intensification (mm. 8–11 of the B-minor Rhapsody, where the *cresc.* actually ought to lead to a higher dynamic level). More consistently than the actual ranges of dynamics, Brahms notated complementary tonal and expressive markings, such as *mezza voce*, *dolce*, *espressivo*, *leggero*, etc.: they indicate distant harmonies, particularly expressive motifs, or atmospheric tonal effects, and could also have implications for the tempo. Moreover, especially at *sotto* or *mezza voce*, the use of the *una corda* pedal suggests itself in order to attain a tonal differentiation in addition to the dynamics. In a footnote to the second movement of the G-minor Piano Quartet,

In addition to rubato, this is also true of other techniques such as the slight temporal displacement of the bass and melody notes that was widespread in Brahms's time or the not notated arpeggiation of chords.¹⁷ Both can be a suitable means to achieve certain tonal effects or to emphasize important voices or chords, whose employment is left to the taste and personal style of the performer. Even if arpeggiation without explicit indication was a widespread practice,¹⁸ Brahms carefully differentiated between arpeggiated and unarpeggiated chords in the notation of the Rhapsodies, for example in measures 20–22 and 24–6 of the Second Rhapsody, in which each time an arpeggio at the end of the measure flows smoothly into the following measure.

In the case of the pedal, the interpretational freedom is already indicated in the print: in the Rhapsodies, Brahms notated its use either not at all, only sweepingly "Ped." without subsequent release indication, or in a general way with *col. ped.* Only in a few passages of the B-minor Rhapsody did he specify pedal usage more precisely with measure by measure change (mm. 4–5) or release marks (m. 126). But even here, these indications are not absolute requirements, but rather to be understood as the consequence of a tonal idea, for the realization of which it could possibly be necessary, for example, to work with a half pedal change (above all at the chromatic transition in m. 13f.).

The dynamic scale in op. 79 ranges from *ppp* to *ff*, supplemented by accents, *fp*, *rf*, and *più f* indications. The *ff* is demanded only at a few climaxes (including at m. 60 of the First Rhapsody), at extreme contrasts (mm. 59 and 62 of the Second Rhapsody), or occasionally even disallowed after a preceding intensification (mm. 8–11 of the B-minor Rhapsody, where the *cresc.* actually ought to lead to a higher dynamic level). More consistently than the actual ranges of dynamics, Brahms notated complementary tonal and expressive markings, such as *mezza voce*, *dolce*, *espressivo*, *leggero*, etc.: they indicate distant harmonies, particularly expressive motifs, or atmospheric tonal effects, and could also have implications for the tempo. Moreover, especially at *sotto* or *mezza voce*, the use of the *una corda* pedal suggests itself in order to attain a tonal differentiation in addition to the dynamics. In a footnote to the second movement of the G-minor Piano Quartet,

13 [John] Alexander Fuller Maitland: *Joseph Joachim* (London and New York, 1905), pp. 28–9, cited in Clive Brown: „General Issues of Performance Practice," *Brahms, Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music / Aufführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (Kassel, etc., 2nd edition 2016), p. 4 (BA 9600).

14 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, vol. 2 (Berlin, 1908), p. 205.

15 George S. Bozarth: "Fanny Davies and Brahms's Late Chamber Music," *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman (Cambridge University Press, 2003), pp. 303f.

16 Kurt Hoffmann: *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth* (Hamburg, 1979), p. 31; cited in Clive Brown: "Epilogue," *Brahms, Performance Practices* (see note 13), pp. 33–4.

17 See Neal Peres Da Costa: *Performance Practice in Piano Playing*, *ibid.*, pp. 15–6.

18 *Ibid.*

op. 25, Brahms wrote: “The frequent usage of the soft pedal [...] is left to the discretion of the player.”¹⁹

Brahms dispensed almost entirely with fingerings in op. 79; the few exceptions are indicated by italics in the present edition. All other fingerings are by the editor, but are only suggestions and cannot replace one’s own deliberations and experimentation.

NOTES ON THE EDITION

As with most of his works, Brahms also carefully reworked and corrected the Rhapsodies op. 79 between the transcription of the autograph and the printing. From this production process, only the manuscript engraver’s copy by Franz Hlawaczek, the first edition from July 1880, and Brahms’s copy of this print with two handwritten annotations have been preserved. On the other hand, the autograph as well as further copies by Hlawaczek for Theodor Billroth, Clara Schumann, and Elisabeth von Herzogenberg are lost. An examination of the engraver’s copy in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna was not possible, so that reason source K was evaluated on the basis of the corresponding volume of the *Johannes Brahms Gesamtausgabe*.²⁰ The principal source for the present edition is the composer’s copy (H). In individual cases, the engraver’s copy was taken into account, with the reasons being given in the Critical Commentary. Obvious typographical errors were corrected without comment. Editorial additions are indicated by square brackets or dashed lines.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, and in particular its director Prof. Dr. Otto Bibl, for permission to examine the composer’s copy from the legacy of Johannes Brahms. I owe a special debt of gratitude to Britta Schilling-Wang, Bärenreiter Verlag, who as a very engaged and alert editor accompanied the project through all its phases.

Detmold, May 2011
Christoph Kohn
(translated by Howard Meier)

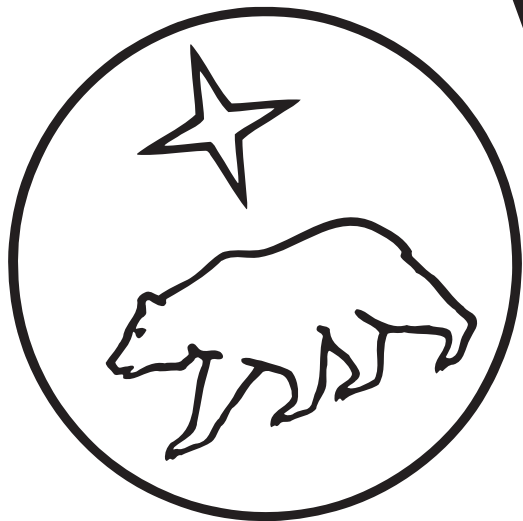


¹⁹ Johannes Brahms: *Klavierquartett g-moll, op. 25* (Bonn, 1863), p. 20.

²⁰ Series III: *Klavierstücke*, vol. 6, ed. Katrin Eich (Munich, 2011).

Zwei Rhapsodien

Two Rhapsodies



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

sostenuto sempre

22

26

30

poco rit.

38

in tempo

43

p mezza voce

Ped. Ped.

47

cresc. *f* *f*

8va

[sopra]

51

f *rf* *tempo cresc.*

8va

55

f *ff*

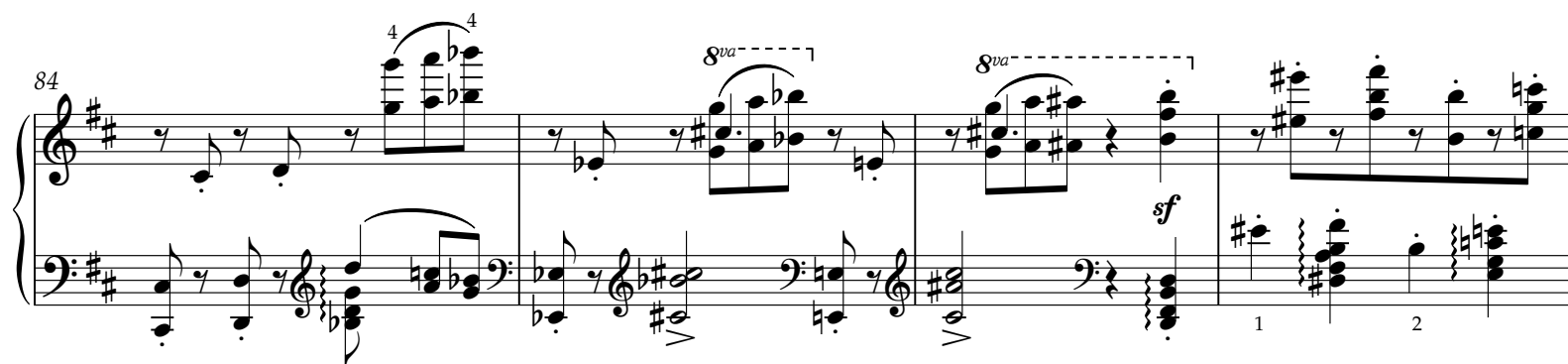
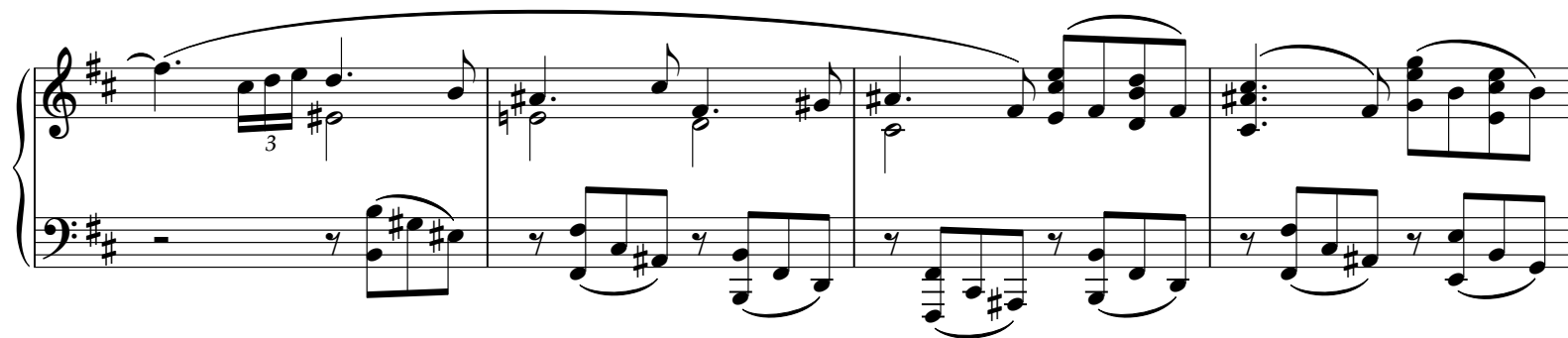
8va

59

ff *f*

63

ff *fz*



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

109

dim.

113

p *cresc.*

117

dob.

121^I

p *dim.*

123

poco rit. *pp* *Ped.* *

in tempo

129

f

3

133

f

3

cresc.

137

f

fp

146

m.g.

150

p

sostenuto sempre

3

154

p *pp*

159

164

169

p mezza voce *Ped.*

174

cresc. *f* *Ped.* *8va*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

197

f *cresc.*

202

f *8va*

207

più f

211

8va *sf* *8va*

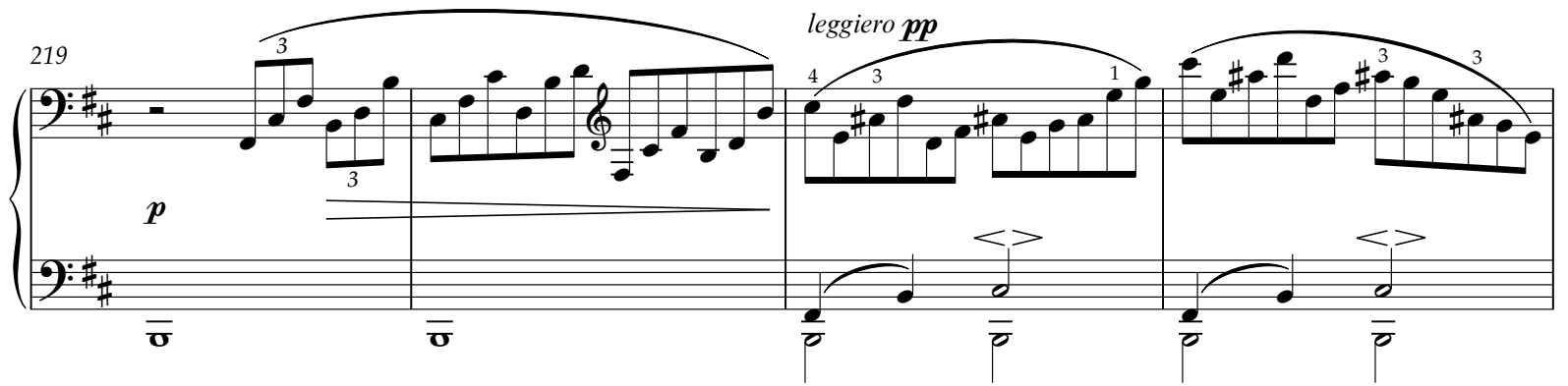
215

fp

219

p

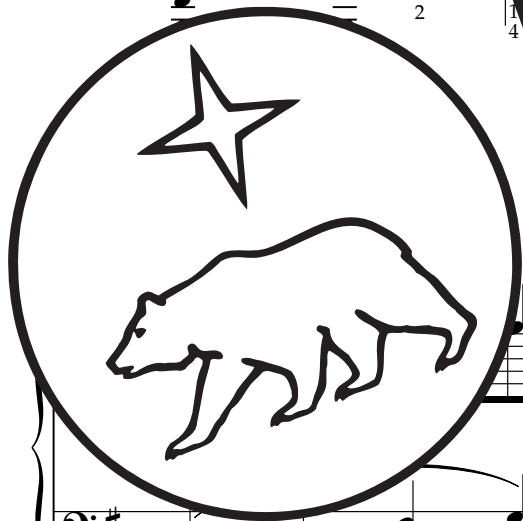
leggiere pp



223

poco a poco ri - - -

dim. poco a poco

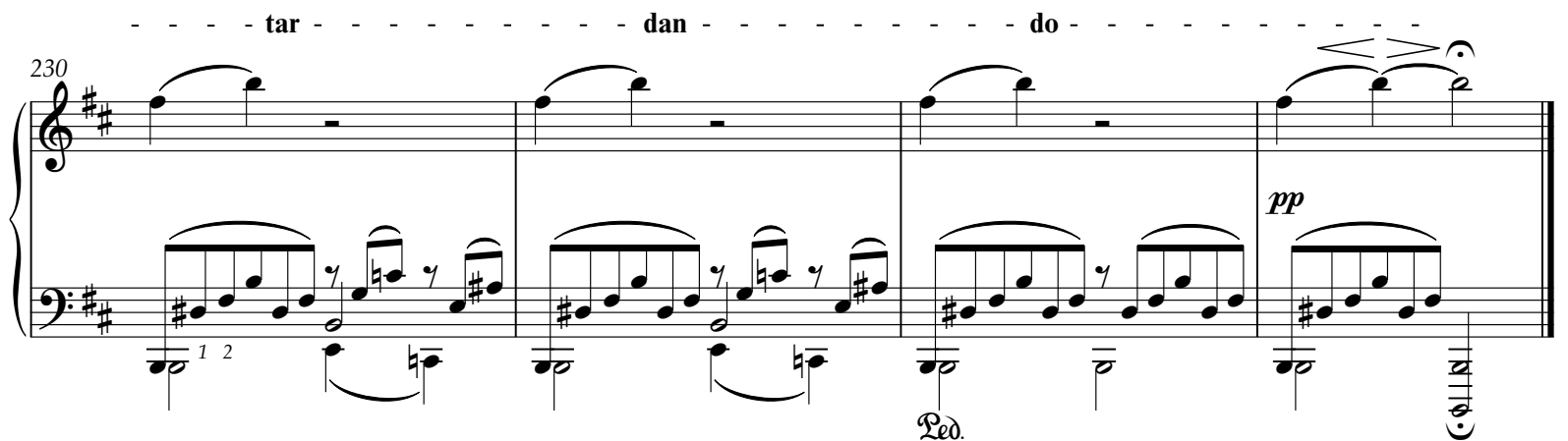


- - - tar - - - dan - - - do - - -

230

pp

Ped.





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Johannes Brahms, Rhapsodie op. 79 Nr. 1. Takt 233 enthält über dem Schlussston der r.H. eines der für Brahms charakteristischen Schwellzeichen zur besonderen Hervorhebung gedehnter Noten (siehe dazu „Hinweise zur Aufführungspraxis“, S. V). *Zwei Rhapsodien für das Piano von Johannes Brahms. Op. 79*, Berlin: N. Simrock [1880], Erstdruck (E), S. 11. Österreichische Nationalbibliothek. Signatur: S.H. Brahms.106.

Johannes Brahms: Rhapsody op. 79 No. 1. In m. 233 one of Brahms's characteristic swell marks, which indicate a special accentuation of sustained notes, is placed above the final note of the r.h. (see "Performance Practice", p. IX). *Zwei Rhapsodien für das Piano von Johannes Brahms. Op. 79*, Berlin: N. Simrock [1880], First edition (E), p. 11. Österreichische Nationalbibliothek. Shelf mark: S.H. Brahms.106.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

16

4 5 3 5 4 5 3 2

5

cresc.

19

1 3 2 1 3 5

5 2 1 5

f p mezza voce

22

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

cresc.

28

1 1 1

1 1 1

p mezza voce

31

5 4 5 4

5 4 5 4

f m.g.

34 *m.g.* 3 4 3 *m.g.* 5 *m.g.* *m.g.* *m.g.*

37 *m.g.* *p* Ped.

40 *m.g.* 5 4 *p*

43 *p* Ped.

46



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

49

dim.

52

p mezza voce

55

**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

58

ff *p*

61

ff *p dim.*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

79

ff

p

#8

82

pp

rite -

lim.

85

nuto - - - lunga

in tempo

m.g.

Red.

88

rit. - - - in tempo

91

rit. - - - in tempo

f



94

95

96

f

97

98

99

mp

100

101

102

103

104

cresc.

105

106

107

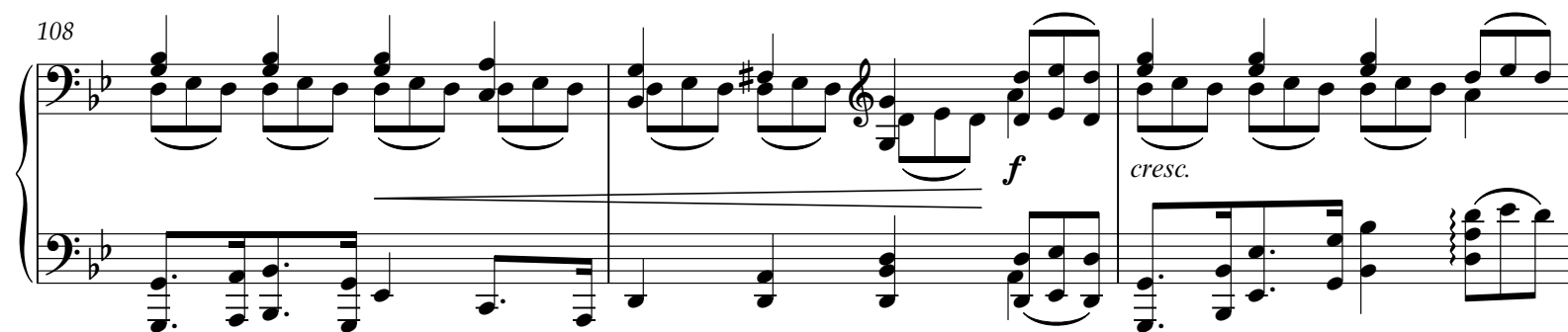
108

109

f

p mezza voce

108



f *cresc.*

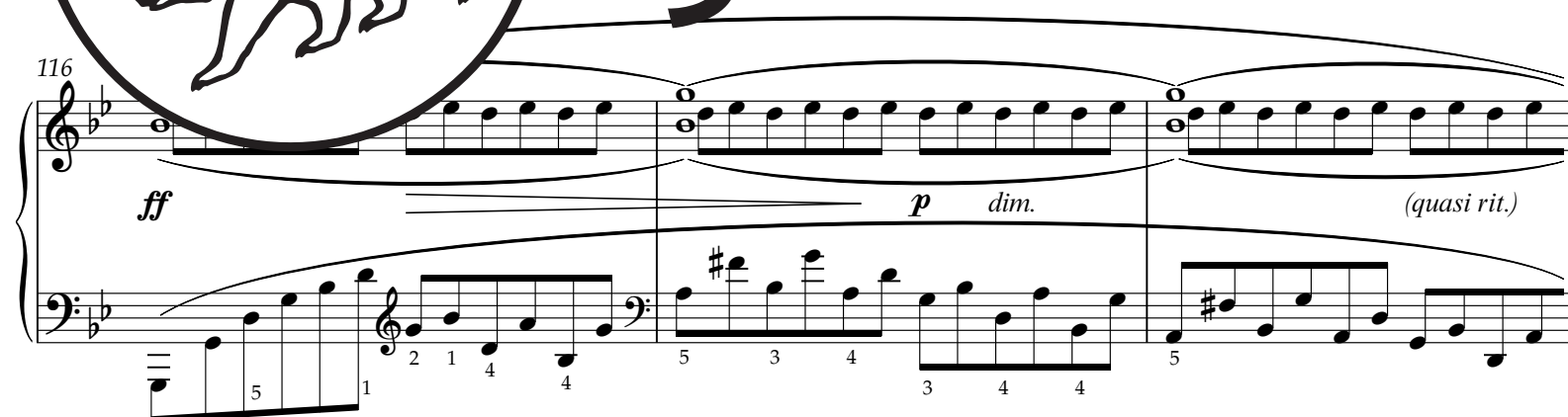
111



114

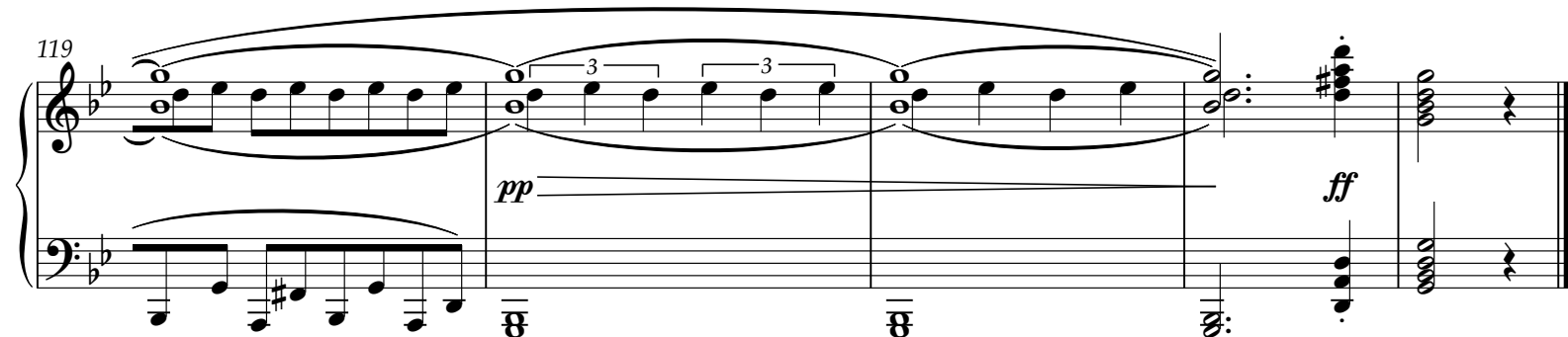


116



ff *p* *dim.* *(quasi rit.)*

119



pp *ff*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

- 94 In **K** originally *Meno presto*, then changed by Brahms to *Poco meno presto*, then deleted.
- 103 Decresc. hairpin after **K**, in **E** only to beat 3.
- 104 Seconda volta: in **K** *espress.* added by Brahms, then deleted.
- 104–05 t Seconda volta: legato slur in **K** only from the 2nd quarter-note in m. 104.
- 121 Seconda volta: *dim.* in **K** only from beat 4.
- 123–28 In **K** originally:



Then changed to the intermediate version:



- 172 In **E**, engraving error.
- 194–95 t After **E**; in **K** analogous to m. 125 b eighth note due to abbreviation.
- 210 b In **E** (and **H**) in the first chord left $\flat$ before *g* instead of before *e*; obvious engraving error.
- 217–18 b In **K** originally tie; deleted by Brahms.
- 229 t 2nd and 3rd eighth notes in the triplet in **K** originally $d^{\sharp 1}-f^{\sharp 1}$; changed by Brahms to the printed version.
- 229–33 Indications *dim.* and *rit.* after **E**; in **K** *dim: poco a poco rit: - - -* between the staves.
- 230 b Fingerings in **K** added by Brahms.
- 233 t In **K** half-note rest instead of tied-over half-note b^2 .
- 233 Cresc.-decresc. hairpin added by Brahms in **K**.

No. 2

- 1 In **K** originally *Molto passionato*, then *ma non troppo presto*, added by Brahms, changed to *ma moderato*, and finally to *ma non troppo allegro*.

- 3t Legato slur from beat 1 to beat 3 added by Brahms in **K**, then deleted.
- 3–4, 7–8 Cresc. hairpins after subsequent entry by Brahms in **K**; in **E** they end 2 triplet eighth notes earlier in each instance.
- 4, 8 *in tempo* lacking in each instance in **K**.
- 6 *rf* after subsequent entry in **K** by Brahms; **E** has *f* instead, presumably engraving error.
- 8 t In **K** $>$ above beat 2 added subsequently by Brahms; lacking in **E**, possibly an engraving error, but see mm. 4, 89, 93.
- 8–9, 93–4 t In **K** originally tie b^1-b^1 instead of legato slur; corrected by Brahms.
- 10, 95 t 2nd eighth-note d^1 in **K** originally with upper note g^1 ; changed by Brahms to the printed version.
- 13 b Last octave in **K** originally eighth note with eighth-note rest; changed by Brahms.
- 16 In **K** decresc. in the middle of the measure added by Brahms and later deleted.
- 18, 19 t Last legato slur in m. 18 and the first legato slur in m. 19 in **K** extended by Brahms to the respective following quarter note, then shortened again to the printed version.
- 20 b Fourth to last triplet eighth note in **K** originally $e^{\sharp 1}$; corrected by Brahms to $G^{\sharp 1}$, presumably copyist's error.
- 20, 24, 26 Decresc. hairpin lacking in each instance in **K**; added by Brahms in m. 26.
- 29 Fingerings added by Brahms in **K**.
- 30–32 In **K** string *acc. sost.* from beat 4 of m. 30 to beat 3 of m. 32 added by Brahms, then deleted again.
- 32–36 t Legato slurs over several measures in **K** shortened by Brahms in each instance to beat 1, then lengthened again to the printed version.
- 35–6 Cresc. hairpin originally lacking in **K**; decresc. hairpin originally above the second half of m. 36; changed by Brahms to the printed version.
- 41 t Legato slur over the first three quarter notes in **K** deleted by Brahms, then restored.
- 43–4 Cresc. hairpin in **K** originally starting at the beginning of m. 44; changed by Brahms to the printed version.
- 45–7 t In **K** originally:

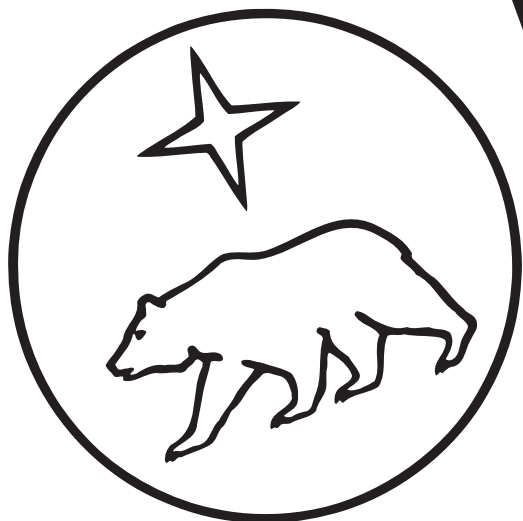


Changed by Brahms to the printed version.

- 59, 62 In **K** *f* instead of *ff*.
- 59–62 t Legato slurs after **K**; lacking in **E**. The slur in m. 60 begins in **K** after the page break before the measure; the corresponding preceding slur in m. 59 lacking (copyist's error).

- | | | | |
|----------|---|------------|--|
| 62 b | Last octave in K originally with upper note <i>e</i> ; deleted by Brahms. | 88–9, 92–3 | Cresc. hairpins and accents in K added by Brahms. |
| 63–4 t | Legato slurs over several measures in K up to the end of m. 64; slur over beat 4 of m. 64 lacking. | 89, 93 | <i>in tempo</i> lacking in each instance in K . |
| 64 | In K originally <i>una corda</i> ; deleted by Brahms. | 98 b | Staccato dots after K and analogous to m. 13; lacking in E . |
| 79 | In K <i>f</i> instead of <i>ff</i> . | 101 b | In K originally a whole-measure legato slur; changed by Robert Keller to the printed version. The modification was taken over in E , possibly initiated or accepted by Brahms. |
| 83 | Cresc. hairpin begins in K on the 8th triplet eighth note. | 104 t | Legato slur on beat 2 in K originally only over the three triplet eighth notes; extended to beat 3 by Brahms; slur over beat 4 added by Brahms. |
| 84–5 | <i>in tempo</i> lacking in K ; <i>rit.</i> instead of written-out <i>ritenuto</i> . | 105 b | Tied-over lower note <i>a</i> in K added by Brahms. |
| 85 | Legato slur over the two last triplet eighth notes in K added by Brahms. | 114 t | Fingerings in K added by Brahms. |
| 86–92 b | Overall legato slurs in K added by Brahms. | | |
| 88, 92 t | Legato slurs in K added by Brahms. | | |

(translated by Howard Weiner)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page