

BRAHMS

Klavierstücke

Piano Pieces

op. 119

Urtext

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



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9631

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	VII
Klavierstücke / Piano Pieces op. 119	
1 Intermezzo h-Moll / B minor	2
2 Intermezzo e-Moll / E minor	4
3 Intermezzo C-Dur / C major	8a
4 Rhapsodie Es-Dur / E-flat major	10
Critical Commentary	18

VORWORT

JOHANNES BRAHMS, PIANIST UND KOMPONIST

Das Klavier ist für Johannes Brahms' Schaffen von hervorragender Bedeutung: Rund siebzig Prozent seiner Werke sind für oder mit Klavier, die Kompositionen für Klavier solo bilden neben den Liedern den größten Komplex innerhalb seines Gesamtwerks. Hinzu kommen zahlreiche Arrangements eigener und fremder Kompositionen für Klavier zu vier Händen bzw. zwei Klaviere, darunter Bearbeitungen aller seiner Symphonien, der beiden Serenaden für Orchester sowie sämtlicher Quartette, Quintette und Sextette für Streicher. Mit Klavierwerken hatte er seine ersten Erfolge als Komponist, und wenngleich Brahms kein typischer „reisender Virtuose“ wie etwa Franz Liszt war, so war er doch Zeit seines Lebens auch als Pianist tätig. Zwischen 1843 und 1897 spielte er in rund 100 öffentlichen Konzerten in Detmold, Hannover und München sowie in Hauskonzerten.¹ Seine



– dem Schwierigen – seine Konzerte geschätzt werden. 1853 über Brahms' Spiel, das aus ihm einen und gut jungen Mannischen und nicht weniger spiels interessiert. So war er mitunter halsbrecherisch über Werke von Weber, Bach, Chopin und schließlich im Dezember 1893 die 51 *Übungen für Klavier*, deren Entstehung zum Teil bis in die 50er Jahre zurückreicht.

Auf teils ausgedehnten Reisen stellte er ab etwa 1874 seine jeweils neuesten Werke vor, spielte aber dazwischen immer wieder auch ältere Kompositionen. Die meisten Auftritte fanden dabei in privatem Rahmen statt, in Häusern der bürgerlichen und adeligen Gesellschaft vor geladenem Publikum, waren häufig mit Bewirtung und immer mit angeregten Gesprächen verbunden. Von einem solchen „Herrenabend“ im Haus des Chirurgen Theodor Billroth im November 1892 be-

richtet Max Kalbeck: „Billroth hatte [...] den damaligen Rektor Magnifikus Professor Adolf Exner, Hanslick und mich zum Abendessen geladen, mit der Zusicherung, Brahms würde uns etwas von seinen neuen Klavierkompositionen aus dem Manuskript vorspielen, *wenn wir brav seien*. Der Flügel stand offen da, mit brennenden Kerzen in silbernen Leuchtern, und Brahms wurde auch gleich, nachdem wir fünf versammelt waren, aufgefordert zu spielen. Der feierliche Apparat verdroß ihn, und er sagte: *Ach nee, wir wollen einmal über die Austern essen*. Billroth lag zwar ein solches Gesicht, ließ aber gleich aufhören, und es wurde bald sehr angeregt und ziemlich lebhaft. Nach zwei Stunden, als schon gehörspekuliert worden war, Brahms aber noch immer keine Miene machte, Billroths Versuch, ihn einzulösen, schleppte ihn dieser zärtlich schüttelnd an den Flügel. Brahms blies die brennenden Kerzen aus und fing an wunderbar zu spielen. Er begann mit einem zarten, trüberröthlichen, langsamen Satze, den niemand konnte über, sein Stil nach, von Bach sein würde. Nachdem er geendet hatte, sagte einer der Herren nichts weiter als *Sehr schön!* Ich fragte: *Was das nicht von Bach?* – Da drehte sich Brahms mit königlichem Lächeln um: *Ob von Bach, von Massenet oder von mir, das ist doch alles ganz egal!* Dann erging er auf seine, mir bereits von seiner bekannten Phantasien und Intermezzi über, um immer mehr ins Feuer und gab noch die g-moll-Rhapsodie hinzu, die zum Glück jedem geläufig war, als hätte er sagen wollen: op. 79 kann sich übrigens auch noch hören lassen, trotz op. 116 und 117.“³

DIE WERKE FÜR KLAVIER SOLO

Überblickt man Brahms' Werke für Klavier solo, so stellt man eine Häufung am Anfang und am Ende seines offiziellen Schaffens fest. Unter den ersten zehn Opera befinden sich mit den drei Sonaten op. 1, op. 2 und op. 5, dem *Scherzo* op. 4, den *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* op. 9 sowie den vier *Baladen* op. 10 nicht weniger als sechs Klavierwerke, die alle zwischen 1851 und 1854 entstanden sind. Erst mit der – ursprünglich als erste Symphonie geplanten – *Serenade* op. 11 wendet Brahms sich allmählich anderen, auch größeren Besetzungen zu.

1 Vgl. dazu Renate und Kurt Hofmann, *Brahms als Pianist und Dirigent*, vgl. unten „Verwendete Literatur“.

2 Robert Schumann, „Neue Bahnen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 28.10.1853.

3 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV (vgl. unten „Verwendete Literatur“), S. 272ff.

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.

Am meisten versteckt, künstlerisch aber vielleicht am bedeutsamsten sind die Anklänge an einen tänzerisch-geselligen Tonfall, dessen sich Brahms z. B. in den *Walzern* op. 39 noch weitgehend ungebrochen bediente, der hier aber weder zitiert noch imitiert wird, sondern eher wie aus weiter Ferne anklingt, so gut im unvergleichlich sanften und zärtlichen, walzerartigen Mittelteil des *Intermezzos* op. 119 Nr. 1 oder auch im Allegretto grazioso aus der *Romanze* op. 119 Nr. 5. An solcher Stelle ganz gleichsam nicht mehr reiner Tanz als ein wehmütiger

Brahms' Notation – zumal in seinen Autographen – zeichnet sich durch große Präzision, außerordentliche Differenziertheit, Vielschichtigkeit und „Musikalität“ aus. Sie erfordert vom Interpreten dementsprechend höchste Aufmerksamkeit und Genauigkeit.

edeutet werden, sei intuitiv entstanden. risch aber vielleicht Länge an einen tän- sisch Brahms z. B. in und ungebrochen be- noch imitiert wird. anklingt, so ist im chen, walzerartigen Nr. 1 oder auch im ze oder Nr. 5. An eichsam nicht mehr als ein wehmütiger

Bei den dynamischen Vorschriften fällt auf, dass das ff wenigen Stellen vorbehalten bleibt, der sogar – wie etwa im *Quintetto* Op. 11, Nr. 3 – nur einen einzigen Höhepunkt im ganzen Stück auszeichnet. Auf der anderen Seite differenziert Brahms sorgfältig zwischen *piano p* und *pp*, häufig ergänzt durch Klang- und Ausdrucksvorschriften wie *soffertece*, *dolce*, *liricamente* („zärtlich“), *espressivo*. Auch hier lässt sich aus den Quellen ableiten, mit wie großem Bedacht Brahms diese Bezeichnungen gesetzt hat – eine Aufforderung an den Interpreten, seine klanglichen und dynamischen Mittel überlegt und ökonomisch einzusetzen. So ist beispielsweise der walzerartige Mittelteil des *Inter-*

Die dynamischen Gabeln sind zu unterscheiden von den *cresc.* bzw. *decresc.*-Vorschriften. Erstere bezeichnen das An- bzw. Abschwollen innerhalb eines dynamischen Bereichs, letztere sein Verlassen in Richtung eines anderen. Gelegentlich, wie z. B. im *Capriccio* op. 116 Nr. 1, können sie sich sogar entgegengesetzt überlagern.

V

pauschal wirkenden Pedals sogenanntes Fingerpedal einzusetzen, so etwa an vielen Stellen im *Intermezzo* op. 116 Nr. 2 und am Beginn des *Intermezzos* op. 119 Nr. 1. In den Takten 4 und 6 dieses Stückes ragten die nachgeschlagenen Doppelgriffe im Autograph noch in die jeweils nächste Zählzeit hinein, und wenn Brahms diese Notation – vermutlich aus Gründen besserer Lesbarkeit – vor der Drucklegung auch wieder vereinfacht hat, so gibt sie doch den Hinweis, dass hier ein Pedal-ähnlicher Effekt durch Festhalten einzelner Tasten erzielt werden soll.

Im Gegensatz zu den seltenen und eher allgemeinen Pedalvorschriften sind Artikulation und Phrasierung teilweise sogar in mehreren „Schichten“ notiert: Zu den langen Bögen, die die Phrase kennzeichnen, und den kleinen Artikulationsbögen bzw. -punkten kommt bei Brahms gewissermaßen noch eine „Artikulation in zweiter Schicht“ durch die Balkensetzung, von der etwa einzelne Töne oder Altkörde aus dem Bogenzusammenhang herausgehoben werden und so eine besondere Bedeutung erhalten (z. B. in T. 12–14 des *Capriccios* op. 116 Nr. 1 oder noch eindeutiger – in

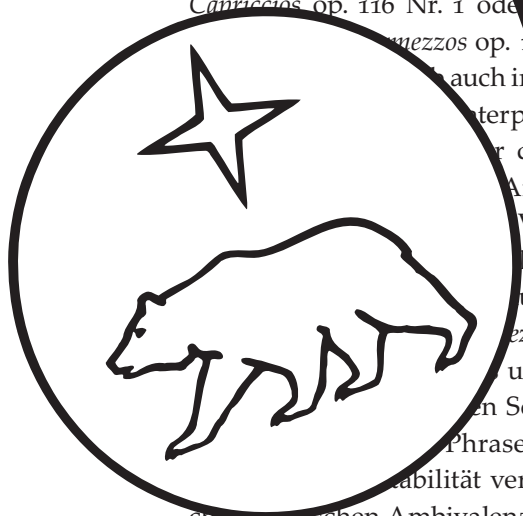
Intermezzos op. 117 Nr. 2). Die vorliegende Ausgabe auch in den Balkensetzungen gegeben, interpretierte ich, mit der dezenten analogischen Mit-Artikulationen wiedergibt. Verschiebungen und Überstrukturen sind in den späteren Aufgängen und komplex. So wird in *Intermezzos* op. 116 Nr. 1 in der 2. Untergruppe ein 2/4-Puls, der in einen Schwebestand führt, der die Phrasen verschiedenster Länge in der Stabilität verliert. Die Darstellung solcher metrischen Ambivalenzen gehört zu den schwierigsten interpretatorischen Aufgaben in diesen Stücken, da weder die einseitige Betonung des ursprünglichen, noch das einfache Nachgeben gegenüber dem überlagernden Metrum der Komplexität solcher Stellen gerecht wird.

Die in den autographen und gedruckten Quellen enthaltenen originalen Fingersätze von Brahms sind in der vorliegenden Ausgabe durch Kursivdruck gekennzeichnet. Sie lassen gewisse allgemeine Rückschlüsse auf den „technischen Stil“ zu. So wird z. B. Legatospiel mit den Außenfingern verlangt (etwa in den absteigenden Oktaven im *Capriccio* op. 116 Nr. 1 und ab T. 93 der *Rhapsodie* op. 119 Nr. 4) und manche Stellen erfordern einen besonderen Armeinsatz. Wichtige Hinweise auf Brahms' Klaviertechnik im Allgemeinen und seine

Fingersätze im Besonderen geben darüber hinaus die 51 *Übungen für Klavier*. Der Herausgeber hat versucht, sich im „Stil“ der Fingersätze an diesen Brahms'schen Vorbildern zu orientieren. Es sei aber ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Fingersätze immer den körperlichen Voraussetzungen, dem persönlichen Leistungsvermögen und den individuellen Vorlieben und Gewohnheiten entsprechen müssen. Fingersätze, seien sie nun vom Komponisten oder Herausgeber, können daher nie mehr als Vorschläge und Anregungen für eigene Entscheidungen sein. Brahms selbst war in technischen Fragen undogmatisch und Kompromissbereit: So schrieb er über das *Intermezzo* op. 116 Nr. 5 an Clara Schumann, sie solle „wohl besser das 6. Achtel immer so, wie es im Autographen angegeben ist“ spielen (er hat die Kreuzung der Daumen verzichtet), was für sie eine reizvolle Schwierigkeit, aber eine „der großen Hände“

VERWENDETE LITERATUR

- Brahms-Handbuch, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart, Weimar und Kassel 2009.
- Einig, Katrin: Früher als später Brahms' Klavierstücke op. 116–119 im Spiegel von Interpretationshypothesen“, in: *Interpreten? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre, Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Symposium Meiningen 24.–26. September 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt (Druck in Vorbereitung).
- Hofmann, Renate und Kurt: *Brahms als Pianist und Dirigent*, Tutzing 2006.
- Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band IV, Berlin 1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann, Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III: *Clara Schumann und ihre Freunde*, Leipzig 1909.
- McCorkle, Margit: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984.
- Rink, John: „Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms's *Fantasien* Op. 116“, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, hrsg. von John Rink, New York 1995, S. 254–282.
- Clara Schumann – Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bde., hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).



DANK

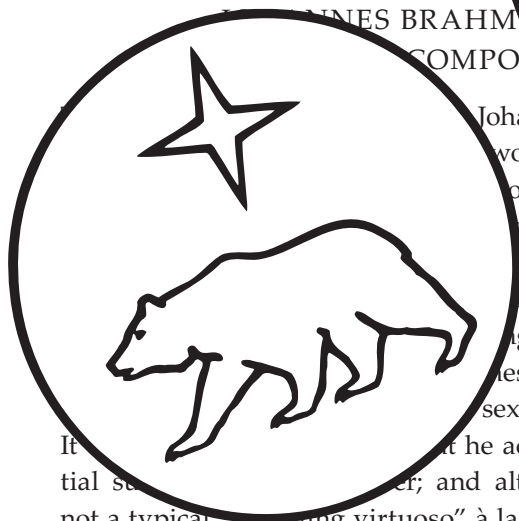
Die vorliegende Ausgabe wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung durch eine Reihe von Personen und Institutionen. Für die Gewährung von Einsicht in originale Quellen sowie die Bereitstellung von Quellenreproduktionen danke ich der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, der Juilliard Manuscript Collection New York, insbesondere Jane Goldfield, dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, insbeson-

dere seinem Direktor, Prof. Dr. Otto Biba. Katrin Eich gilt mein Dank dafür, dass sie mir ihren in der Druckvorbereitung befindlichen Aufsatz über die Datierung der Klavierstücke zur Verfügung gestellt hat. Nicht zuletzt danke ich den Mitarbeitern des Bärenreiter-Verlags: Rudolf Faber, der das Entstehen der Ausgabe als sehr engagierter und aufmerksamer Lektor begleitet hat, und Markéta Štědranská für ihre Unterstützung bei den Korrekturarbeiten sowie für manch anregenden Hinweis.

Detmold, Dezember 2009

Christiane Köhn

PREFACE



JOHANNES BRAHMS
COMPOSER

Johannes Brahms' works were written in a position of solo composition. His largest complex in many arrangements of composers' music in arrangement of orchestral serenades and sextets for strings. It is not that he achieved his initial success; and although he was not a typical "traveling virtuoso" à la Franz Liszt, he remained an active pianist to the end of his days. Between 1843 and 1897 he played in some six-hundred public concerts, court concerts in Detmold, Hanover, and Meiningen, or domestic recitals.¹ To judge from the difficulty of many of his pieces and programs, his pianistic skills must have been formidable. Robert Schumann, writing in 1853, waxed ecstatic at Brahms' prowess at the piano: "His playing is a thing of great genius that coaxes an orchestra of dolorous and ecstatic voices from the piano."² Brahms maintained a keen and steady interest in the technical and didactic aspects

of piano playing. He published (and played) fiendishly difficult piano studies on works by Weber, Bach, Chopin, and, finally, in December 1892, his *11 Übungen für Klavier*, some of which originated as early as the 1850s.

Beginning around 1874 Brahms introduced his latest works interspersed with earlier compositions, on his sometimes quite lengthy concert tours. Most of his appearances took place in private surroundings, before invited audiences in the homes of the bourgeoisie or aristocracy. They were often accompanied by dining, and always by stimulating conversation. Max Kalbeck recounts one such "gentlemen's gathering" at the home of the surgeon Theodor Billroth in November 1892: "Billroth had [...] invited the then rector magnificus, Professor Adolf Exner, as well as Hanslick and myself to an evening meal with the assurance that Brahms would play us some of his new piano compositions from manuscript – 'if we were well-behaved.' The grand piano stood open, illuminated by burning candles in silver candlesticks, and hardly had we five assembled Brahms was asked to play. The solemnity of the setting annoyed him, and he said, 'Oh please, we'd much rather eat the oysters.' Billroth made a long face but had the oysters brought in, and things soon became very animated and cozy. Two hours passed and we had caroused in grand style, but Brahms still made no sign of making good on Billroth's promise. Finally the surgeon dragged him to the piano, tenderly scolding him. Brahms blew out the half-spent candles

1 See Renate and Kurt Hofmann, *Brahms als Pianist und Dirigent*, in the bibliographic references below.

2 Robert Schumann, "Neue Bahnen," *Neue Zeitschrift für Musik* (28 October 1853).

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.

this case, too, there is no evidence whatsoever. On the other hand, Margit McCorkle⁷ mistakenly dated a postcard to Clara Schumann on which Brahms, allegedly on 4 January 1892, announced “a small sequel” to the pieces he had previously sent her. Since then it has been shown that the postcard was not written until 14 October 1892, thereby exploding the purported proof of the earlier existence of these pieces.⁸ Thus, frequent conjectures notwithstanding, all that can be said is that no such proof has yet been forthcoming.

All the same, these late pieces have various intrinsic and extrinsic ties to Brahms’s earlier music. The very titles *Ballade* (op. 118, no. 3) and *Rhapsodie* (op. 119, no. 4) may well be overt references to, respectively, the op. 10 Ballads and the op. 79 Rhapsodies. That the motto which Brahms prefixed to the *Intermezzo* op. 117, no. 1, comes from the same source as the textual basis of the first of his op. 10 Ballads – namely, from Johann Gottfried Herder’s *Stimmen der Völker* – is perhaps best accounted for by his lifelong study of folk song in general and this collection in particular, of which Kalbeck writes that “from [...] 1854 on Brahms never left his table.”⁹ The striking similarity between the middle section of the *Intermezzo* op. 118, no. 2, and the German Requiem (Theatinerkirche, 1868) – the F–C–E♭ motif (op. 118, no. 3) – which appears in the early *Scherzo* in G major (op. 10, no. 3) and the Gregorian “Dies irae” (op. 118, no. 5) – is also a clear indication of Brahms’s basic connection, albeit perhaps the least obvious, to the folk song tradition.

As for the dance-like, waltz-like, and minuet-like pieces, Brahms had cultivated without intermission since his early years. The waltz-like middle section of the *Intermezzo* op. 119, no. 2, or the “Allegretto grazioso” of the *Romanze* op. 118, no. 5. In such passages the dance no longer takes place in reality, so to speak, but appears as a wistful or even nostalgic dream.

Piano Writing, Notation and Performance

Brahms’s very first published works are noteworthy for a highly distinctive writing style for the piano – rich-sounding but often pervaded rhythmically and tim-

brally by hemiolas, syncopations, and polyrhythms, by frequent arpeggios, chordal passages, leaps, tremolos, and an abundance of parallel thirds, sixths, and octaves, but rarely by brilliant passage work. One often seems confronted with a sophisticated and multi-layered piano reduction of an orchestral score (note the above quotation from Robert Schumann). Often the full compass of the keyboard is exploited, necessitating a specifically “Brahmsian” piano technique with agile use of the arms. All these features are already present in the early piano sonatas and permeate his entire oeuvre. In the late pieces the piano writing – apart from such exceptional cases as the *Rhapsodie* op. 119, no. 4 – is usually less demanding pianistically, but at times more complex structurally. The leading voice may occasionally, for example, be enclosed or entwined by outside voices in the accompaniment, as happens e.g. in the central section of the *Capriccio* op. 116, no. 7, the *Intermezzo* op. 117, no. 1, and the *Romanze* op. 118, no. 5.

Brahms’s style of notation, especially in his autographs, is distinguished by its great exactitude, extraordinary level of detail, multi-layered texture, and “musicianship.” Accordingly, it demands at most for concentration and accuracy from the performer.

On occasion Brahms changed or added tempo marks, sometimes even more than once. For example, the tempo mark of the *Intermezzo* op. 119, no. 3, initially read “Allegretto grazioso” (autograph), only be changed to “Allegretto grazioso e giocoso” (engraver’s copy) and finally to “Grazioso e giocoso” (correction in the engraver’s copy, incorporated in the first edition). Brahms further considered writing “Vivace” in lieu of “Allegretto” in the engraver’s copy. The critical commentary of our edition lists all such alterations, which may well be worthy of consideration and stimulating for the performer.

With regard to dynamic marks, it is noticeable that *ff* is set aside for very few passages or even, as in the case of the *Capriccio* op. 116, no. 3, used only once for a single climax. On the other hand, Brahms carefully distinguishes between *p*, *molto p*, and *pp*, frequently adding such timbral and expressive instructions as *sotto voce*, *dolce*, *teneramente*, or *espressivo*. Again the sources reveal just how attentively he used these marks – an invitation to the performer to apply timbral and dynamic resources judiciously and economically. For example, the waltz-like central section of the *Intermezzo* op. 119, no. 2, must be played *molto p e dolce* the first time, *teneramente* in the variation eight bars later, and *pp* in the brief reprise at the end of the piece.

⁷ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms* (see references below), p. 446.

⁸ Eich (see note 5).

⁹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, p. 278.

Crescendo and decrescendo hairpins must be distinguished from *cresc.* or *decresc.* marks. The former indicate rising and falling volume within a dynamic range, the latter the abandonment of one dynamic range for another. Occasionally, as in the *Capriccio* op. 116, no. 1, they may even conflict while overlapping.

Pedal marks usually appear in passages that might otherwise be misunderstood, as in rests to be bridged over by the pedal or bass notes that should continue to sound. Otherwise Brahms either avoided pedal marks entirely or was satisfied to write a blanket *col Ped.* The “breadth” of his piano texture can mislead the player to make extensive use of the pedal; however, at no time should the clarity of the texture be allowed to suffer. Frequently his notation suggests that a so-called “finger pedal” should be employed in lieu of the blanket pedal, as can be seen e. g. in many passages of the *Intermezzo* op. 116, no. 2, or at the opening of the *Intermezzo* op. 119, no. 1. In the latter piece, the off-beat wads in bars 4 and 6 still extend into the following beats in the autograph, and if Brahms simplified this notation yet again prior to publication (presumably to make it less obvious), it still lets us know that he wanted to obtain a certain effect by holding down particular keys. Brahms usually generalized pedal marks, using an arrow and sometimes even no arrow. Besides long slurs demarcating phrases or dots for articulation, he also used what might be called “second-level” articulation, e. g. to bring out a particular beamed complex, the by-product of which is of great significance (e. g. in mm. 12–4 of the *Intermezzo* op. 116, no. 1, or still more obviously in the *Intermezzo* op. 117, no. 2). For this he also faithfully adopts the beaming given in the sources. The player is meant to decide which timbral or discreet agogic devices to use when rendering hidden articulation of this sort.

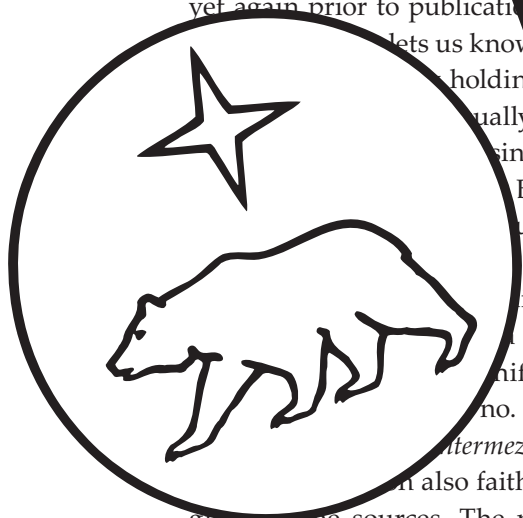
The displaced or overlapping metrical structures so important to Brahms’s music are especially frequent and complex in the late piano pieces. For example, the central section of the *Intermezzo* op. 116, no. 6, sounds like a subliminal $\frac{2}{4}$ pulse beneath the notated $\frac{3}{4}$ meter, leading to a state of metrical suspension rendered still more unstable by overlapping phrases of widely varying length. Conveying metrical ambivalences of this sort is one of the most difficult tasks the performer faces in these pieces, since neither a one-sided emphasis on the original meter nor simple acquiescence to the overlapping meter will do justice to their complexity.

Brahms’s original fingering in the autograph and

printed sources is indicated in our edition by italics. It allows us to draw certain general conclusions about his “technical style.” For example, Brahms requires legato with the outside fingers, as in the descending octaves in the *Capriccio* op. 116, no. 1, or from bar 93ff. in the *Rhapsodie* op. 119, no. 4. Many passages also require a special use of the arms. Important tips regarding Brahms’s piano technique in general and his fingering in particular can be found in the 51 *Übungen für Klavier*. The editor has attempted to take these Brahmsian models as his guide for the “style” of his fingering. However, it should be emphasized that fingering must always be consistent with one’s physical limitations, personal skill, and individual preferences and habits. Fingering marks, whether from the composer or the editor, are therefore nothing more than suggestions or stimuli for the player’s own decisions. In matters of technique, Brahms himself was dogmatic and amenable to compromise. Writing to Clara Schumann about the *Intermezzo* op. 116, no. 1, he advised for example that it would “probably be better” if she were “always to play the sixth eighth-note as indicated in the sketch of the eighth-note measure” – i. e. to avoid crossing the thumb. This difficulty, he continued, was noticed “not only by me, but also by you” – “for large hands.”

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Brahms-Handbuch, ed. Wolfgang Sandberger (Stuttgart, Weimar and Kassel, 2009).
- Eich, Katrin: “Früher als spät? Brahms’ Klavierstücke op. 116–119 im Spiegel von Datierungshypothesen,” *Spätphase(n)? Johannes Brahms’ Werke der 1880er und 1890er Jahre: Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Symposium Meiningen 24.–26. September 2008*, ed. Maren Goltz, Wolfgang Sandberger and Christiane Wiesenfeldt (in preparation).
- Hofmann, Renate and Kurt: *Brahms als Pianist und Dirigent* (Tutzing, 2006).
- Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, vol. 4 (Berlin, 1915; repr. Tutzing, 1976).
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde* (Leipzig, 1909).
- McCorkle, Margit: *Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 1984).
- Rink, John: “Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms’s *Fantasien* Op. 116,” *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, New York 1995, S. 254–282.



Clara Schumann – Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 vols., ed. Berthold Litzmann (Leipzig, 1927; repr. Hildesheim, 1989).

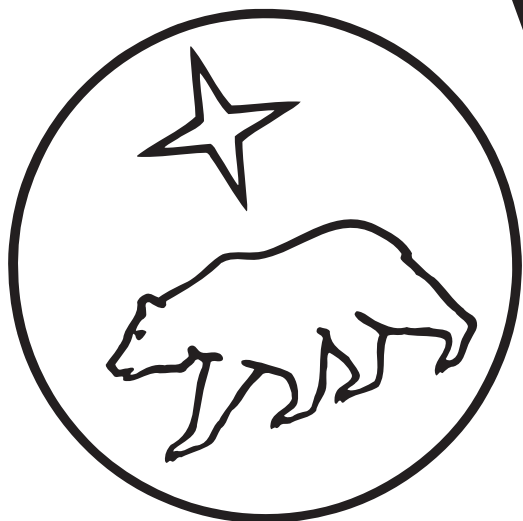
ACKNOWLEDGMENTS

The present edition would not have been possible without the support I received from a number of individuals and institutions. I wish to extend my thanks to the Music Department (with Mendelssohn Archive) of the Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, the Austrian National Library in Vienna, the Juilliard Manuscript Collection in New York (especially

Jane Goldfield), and the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (especially its director, Professor Dr. Otto Biba). I am also grateful to Katrin Eich for placing her article on the dating of the piano pieces at my disposal while it was still being prepared for publication. Finally I wish to thank the staff of Bärenreiter-Verlag: Rudolf Faber, who accompanied the emergence of this edition as a highly committed and attentive editor, and Markéta Štědranská for helping with the proofreading and offering many useful suggestions.

Detmold, December 2009

Christoph Köhn
(translated by J. Clifford Robinson)



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.

31

p



37

f



43

p

rit.

dim.

fp

in tempo

dolce



55

dim.

pp



61

rit.

più p

rit.



Intermezzo

Andantino un poco agitato

2 *p* sotto voce e dolce *sf* *sost.* - - - -

4 *sf*

7

10 *fp*

13 *più p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

16

pp

1 5 2 5 1 5 3 5 1 2 1 3 1 4

20

sost.

23

f

26

p dim. pp

31

f p



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.

poco rit. *in tempo*

67

2.

dim.

p

tempo primo

72

sf

75

3

fp

p

78

81

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sost. - - - -

84

Musical score for measures 84-86. The piece is in G major (one sharp). Measure 84 features a treble staff with a series of eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 85 continues the treble staff's pattern. Measure 86 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 86.

87

Musical score for measures 87-89. Measure 87 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 88 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 89 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Dynamic markings of *f* (forte) are present in measures 87 and 89.

90

Musical score for measures 90-97. Measure 90 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 91 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 92 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 93 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 94 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 95 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 96 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 97 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Dynamic markings of *p dim.* (piano, diminuendo) and *pp* (pianissimo) are present in measures 90 and 91. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 95.

98

dim. rit. - - - -

Musical score for measures 98-101. Measure 98 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 99 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 100 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 101 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *dim. rit.* (diminuendo, ritardando) are present in measures 98 and 99. Pedal markings (*Ped.*) are present in measures 99, 100, and 101.

Intermezzo

Grazioso e giocoso

3 *molto p e leggiero*

6

11 *sost.*

16

21 *cresc. sf sf sf p*



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.

49 *espress. e legato*

p

cresc.

54

f

f

59

allegro

allegro rit.

63

allegro

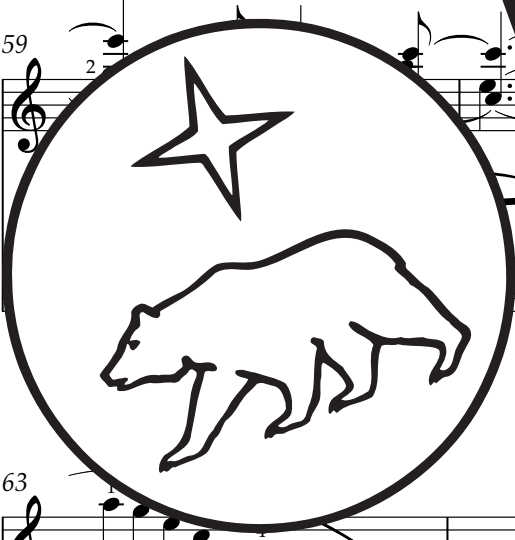
allegro

67

8va

f

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Rhapsodie

Allegro risoluto

4 *f*

8

15

fp

Ped.

f *fp*

Ped.

5 3 1 2 5 3 1 2

1 4

4/3



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

34

Ped. *cresc.* *f* *ff* *Ped.*

40

Ped. *Ped.* *sf*

45

Ped. *ff* *sf*

52

ff *sf*

58

sf *sf* *sf* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

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

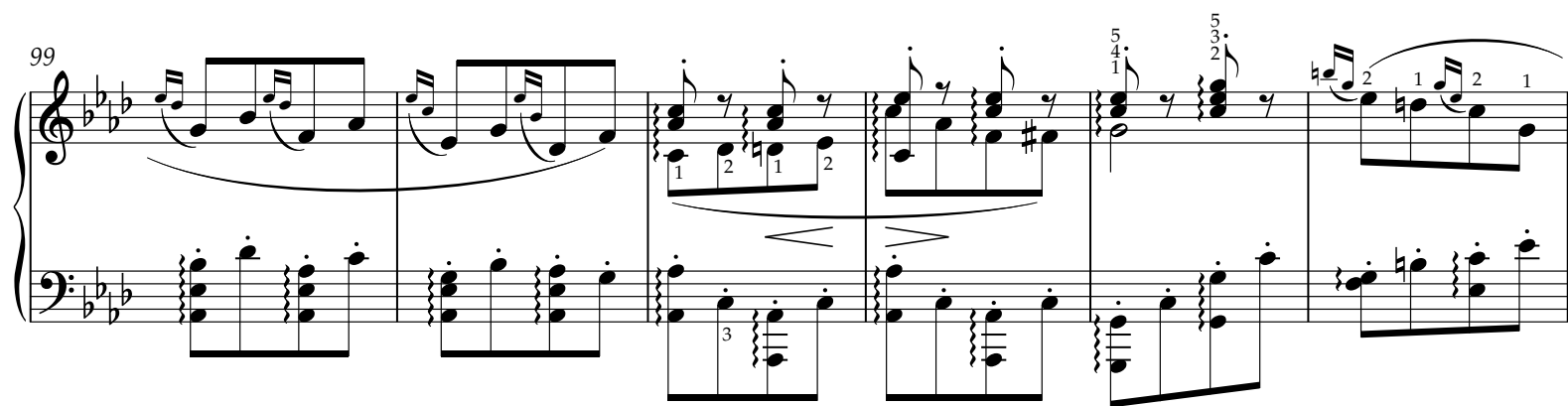
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

99



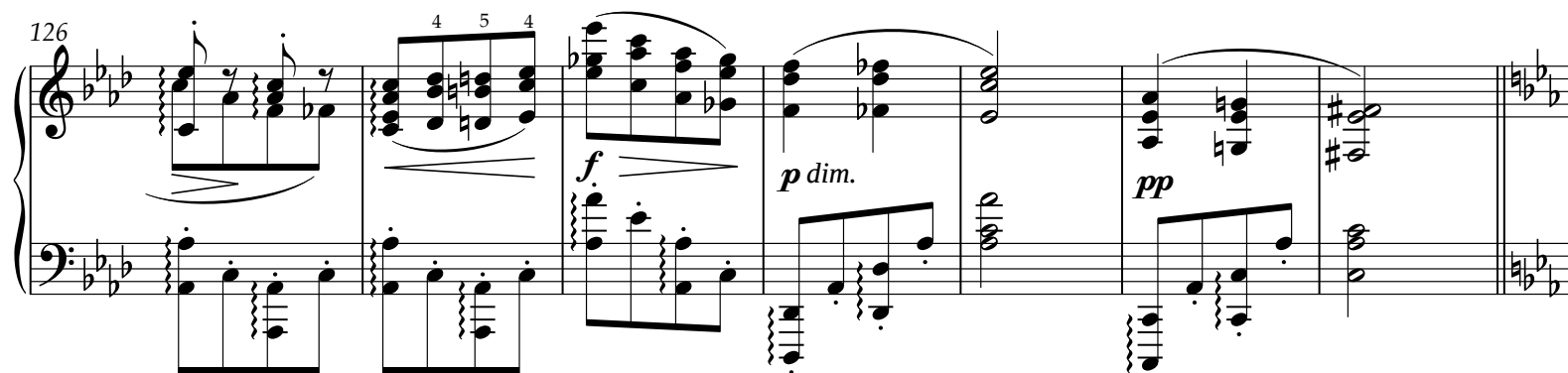
105



113



120



133

p

139

cresc.

f cresc.



145

sf sf

pp ma ben marc.

158

dim.

164

pp

3 5 15 2

171

5va

3 1 3 2 5 2

179

5va

1 2 1 4 1 3 1 3 4 2 1 3

187

fpp

pp sempre, ma ben marc.

Ped.

195

5va

4 1 3 5 3 2 1

Ped.



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.

235

sf

5 2 1 2

5 2 1 2

5 2 1 2

241

sf

3

3 2

246

fp

3

1

2

3

4

2

252

f

sf

sf

5

4

257

sf

ff

Ped.

8va

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



CRITICAL COMMENTARY

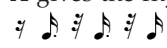
SOURCES

- A** Autographs
No. 1: Library of Congress, Washington. Facsimile in *Johannes Brahms Autographs: Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress*, introduction by James Webster, notes on the manuscripts by George Bozarth (New York, 1983).
Nos. 2 and 3: Private collection, Austria. Facsimile in *Johannes Brahms: Intermezzi Opus 119 Nr. 2 und 3, Faksimile des Autographs, mit einem Nachwort von Friedrich G. Zeileis* (Tutzing, 1975).
No. 4: British Library, London.
- E** Original print (Berlin: N. Simrock, 1893).
"Clavierstücke / von / Johannes Brahms. / OP. 118. / № 1. INTERMEZZO, Amoll. / № 2. INTERMEZZO, Adur. / № 3. BALLADE, Gmoll. / № 4. INTERMEZZO, Fmoll. / № 5. ROMANZE. Fdur. / № 6. INTERMEZZO, Es moll. / OP. 119. / [left] № 1. INTERMEZZO, Amoll. / № 2. INTERMEZZO, Emoll. / № 3. INTERMEZZO, Cdur. / № 4. RHAMODI, Esdur. / Verlag N. Simrock für alle Länder / von / N. Simrock in Berlin."
No. on the pages of the original print: 0055
from his posthumous estate.
for Musikfreunde in Wien.
on of the original print,
Johannes Brahms.
in Kupfer. Juilliard Manuscript.
Johannes Brahms's personal copy for autographs have disappeared. The original print with which

SPECIAL COMMENTS

No. 1: Intermezzo

Tempo mark in A: "Sehr langsam" (very slow).

- 4, 6t A gives the rhythm in the lower parts as

 So did K originally, but it was later changed.
- 5 A and E place the final two 3rds in the top staff; however, see m. 51.
- 5, 51t A lacks the lower slur.
- 6, 52b A lacks the slur.
- 8b A places the 16th note part in the top staff and omits the slur.
- 11 A has "do" at the end of the bar, though it probably relates to m. 12.
- 13–14 A has a single slur from the final note of m. 13 to the first note of m. 14.
- 14–15 A has a cresc. hairpin from the final 8th-note of m. 14 to the first 8th-note of m. 15 and a decresc. hairpin on the final two 8th-note of m. 15.
- 15–16 A has a decresc. hairpin from the final 16th-note of m. 15 to the end of m. 16.
- 16 A places "p" above the final 8th-note in this measure.
- 27–28 A lacks the lower slur.
- 39 A has an "f" on beat 2.
- 45, 46 A places "st. molto" beneath the system in m. 45 and "più" above the system in m. 46.
- 59–60 A lacks the slur on $d^1-c^{\sharp 1}$.
- 60 A gives "più pp".

No. 2: Intermezzo

The tempo mark in A originally read "Allegretto un poco agitato", but was later altered.

- 0–2, 9–10, 72–73t A and K lack the slurs in the lower voice.
- 6 A gives *f* instead of *sf*.
- 10 A has *sf* beneath the quarter-note $d^{\sharp 2}$, followed by a decresc. hairpin to the end of the bar and lacks the small decresc. hairpin above the top staff.
- 10–12t K lacks the slur beginning on the final note of m. 10.
- 11–12t A lacks the two slurs in the lower voice.
- 12 A lacks *fp*.
- 13–17 A gives



NOTES ON THE EDITION

As was his habit, Brahms corrected and altered his late piano pieces, in some cases several times, before they appeared in print. For this reason we have based our edition on the original print (E) together with Brahms's personal copy from his posthumous papers (H). We also consulted the autographs (A) and the engraver's copy (K) to clarify questionable passages in the original print. All relevant discrepancies in the sources are listed in the special comments below. Fingering in italics and the few pedal marks all stem from Johannes Brahms and have been taken from E, with a few additional marks adopted from A.

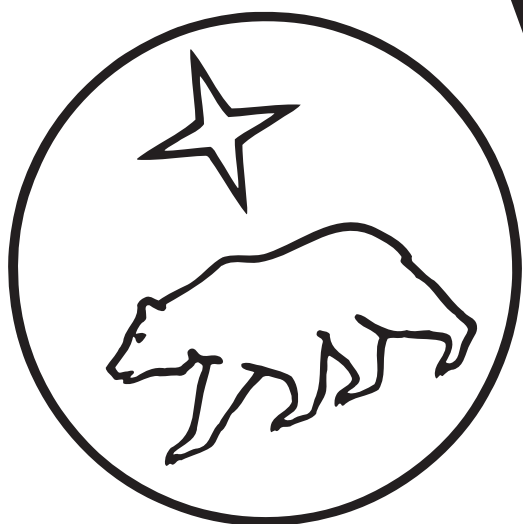
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier
- Vol. I: BWV 846-869. BA05191
- Vol. II: BWV 870-893. BA05192

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

The Six French Suites BWV 812-817.
Embellished version. BA05166

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate
editions – please see our website

Complete Sonatas

Vol. I

Vol. II

Vol. III

Vol. IV

Vol. V

Vol. VI

Vol. VII

Vol. VIII

Vol. IX

Vol. X

Vol. XI

Vol. XII

Vol. XIII

Vol. XIV

Vol. XV

Vol. XVI

Vol. XVII

Vol. XVIII

Vol. XIX

Vol. XX

Vol. XXI

Vol. XXII

Vol. XXIII

Vol. XXIV

Vol. XXV

Vol. XXVI

Vol. XXVII

Vol. XXVIII

Vol. XXIX

Vol. XXX

Vol. XXXI

Vol. XXXII

Vol. XXXIII

Vol. XXXIV

Vol. XXXV

Vol. XXXVI

Vol. XXXVII

Vol. XXXVIII

Vol. XXXIX

Vol. XL

Vol. XLI

Vol. XLII

Vol. XLIII

Vol. XLIV

Frédéric Chopin

Vingt-quatre Préludes op. 28 /
Prélude op. 45. BA09610*

Barcarolle in F-sharp maj op. 60.
BA11831*

Berceuse op. 57. BA11830*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*

Deux Arabesques. BA08768*

Images 1^{re} série. BA10821*

Images 2^e série. BA10822*

Préludes (1^{er} Livre). BA10818*

Préludes (2^{me} Livre). BA10819*

Suite bergamasque. BA08769*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10841

Barcarolles. BA10842

Pavane op. 50. BA10843

Valse caprice. BA10844

5 Impromptus. BA11851

Trois danses sans paroles op. 17.
BA11852

Franz Liszt

Piano Pieces from the Year 1880
1-5. BA10871

Sonata in B-flat. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /
Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862

Variations for Piano. BA05746

Miscellaneous Works for Piano.
BA05745

Sonata in A maj K. 331 (300ⁱ)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632

Maurice Ravel

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 52
Premier livre. BA11854

Six Études pour piano op. 11
Deuxième livre. BA11855

Six études pour la main gauche seule
op. 135. BA11856

Erik Satie

Ogives / Gymnopédies. BA10806

Gnossiennes. BA10807

Aux cygnes. BA10849

3 Morceaux en forme de Poire. BA10809

Franz Schubert

Fantasy in C maj op. 15. D 760
"Wanderer Fantasy". BA10870

Impromptu op. 90, no. 3. D 899
op. 142, no. 3. BA10848*

Moment Musicaux op. 94, D 780.
BA10847

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas II. The Middle Sonatas.
BA09643

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Piano Sonatas I-III (Set of BA09642,
BA09643, BA09644). BA10889

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15. BA09639*

Forest Scenes op. 82. BA09640*

Album for the Young. 43 Piano
Pieces op. 68. BA09641*

Arabeske op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

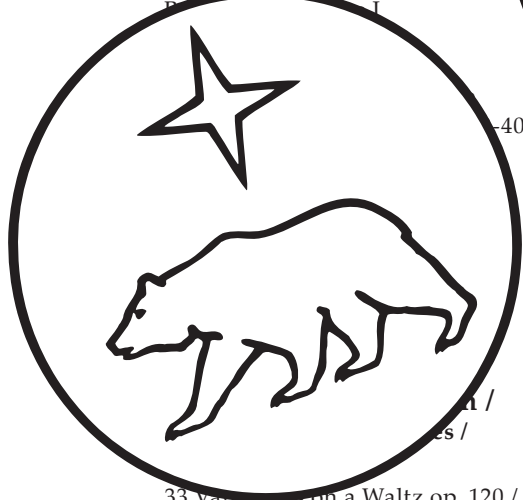
Complete Piano Sonatas

Vol. 1: BA09616

Vol. 2: BA09617

Vol. 3: BA09618

Vol. 4: BA09619



33 Variations on a Waltz op. 120 /
50 Variations on a Waltz composed
by Vienna's Most Excellent
Composers and Virtuosos
"Diabelli Variations". BA09656

Johannes Brahms

Ballads op. 10. BA09601*

Fantasies op. 116. BA09628*

Three Intermezzi op. 117. BA09629*

Piano Pieces op. 118. BA09630*

Piano Pieces op. 119. BA09631*

Variations and Fugue on a Theme
by Handel op. 24. BA09607

Waltzes op. 39. BA09602*

* With fingerings



Bärenreiter