

Johannes
BRAHMS

Neue Liebeslieder
op. 65

Walzer für vier Singstimmen
und Pianoforte zu vier Händen

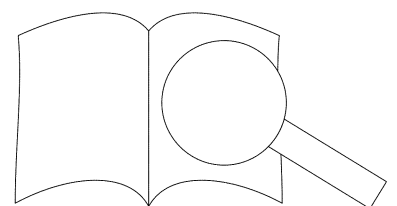
Waltzes for four voices
and piano for four hands

herausgegeben von / edited by
Michael Musgrave

Partitur / Full score



Carus 40.212

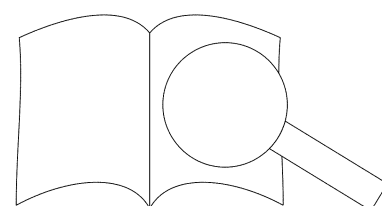


PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Verzicht, o Herz, auf Rettung (SATB) <i>Think not, o heart, of rescue</i>	8
2. Finstere Schatten der Nacht (SATB) <i>Threatening shadows of night</i>	10
3. An jeder Hand die Finger (S) <i>On either hand my fingers</i>	14
4. Ihr schwarzen Augen (B) <i>O you with black eyes</i>	16
5. Wahre, wahre deinen Sohn (A) <i>Guard, I warn you, guard your son</i>	16
6. Rosen steckt mir an die Mutter (S) <i>Roses my mother pinned upon me</i>	18
7. Vom Gebirge Well auf Well (SATB) <i>From the mountains, wave on wave</i>	19
8. Weiche Gräser im Revier (SATB) <i>Tender, secret meadows</i>	22
9. Nagen am Herzen (S) <i>Gnawing feelings in the heart</i>	25
10. Ich kose süß (T) <i>With one, and yet another I caress</i>	26
11. Alles, alles in den Wind (S) <i>Ev'rything is like the wind</i>	27
12. Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster (SATB) <i>Forest dark, your shadows are so gloomy</i>	28
13. Nein, Geliebter, setze dich (SA) <i>No, beloved, do not sit</i>	
14. Flammenauge, dunkles Haar (SATB) <i>Flaming eyes and raven hair</i>	
Zum Schluß „Nun, ihr Musen, gen' Conclusion "Now, you Muses e'	
Appendix	
3. An jeder Hand die r <i>In either hand m.</i>	46
Kritischer Ber	48

Materialien:
Partitur (CV 40.212) und Chorpartitur (CV 40.212/05).
Die Lieder-Walzer op. 52 und 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 geregeltes 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 Kammermusik 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 vereint 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 Aufführungen der Klavierversion aus der Partitur mit Klavierstimmen musiziert.)

Schon der *Walzer* op. 39, 5, der vor bereits in einer Version für Vokalquartett op. 31, 3, mit dem Titel „Der Kreis der Liebeslieder“ und Tanz lebhaft deutlich und die Komposition der *Liebeslieder* und die Klaviermusik erweitert mit Vokalquartett in den Sammlungen sowie einleitend Klaviermusik in den Klavierausgaben für Klavier solo in op. 39, 5, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

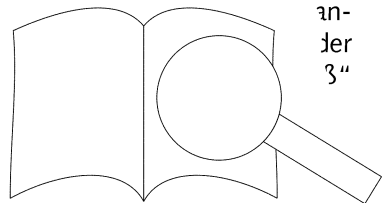
„Gesang ad lib.“, die sich im Titel vom Herausgeber hinzugefügt wurde, um den Kreis zu erweitern, ist verwirrend, da sie sich nicht auf die Besetzung nicht auf entweder Quartett oder Chor festlegt. Doch fanden alle frühen Aufführungen der *Liebeslieder* durch ein Vokalquartett statt,

und die häufigen Feinheiten 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 Konzerte. Die Uraufführung von Opus 65 fand am 1. März 1870 in der Uffizi-Oper in Florenz statt, und die Uraufführung von Opus 52 öffentlich statt, und zwar am 1. März 1870 in einem Sinfoniekonzert im Museum der Stadt in Wien, den Vokalsolisten Johanna Schickel, Franziska Schramm, Adolph Kurner und Josef Häsel, die Klaviermusik von Dessooff am Klavier.

Der Zyklus *Neue Liebeslieder* op. 65 ist aufgrund der Popularität der *Liebeslieder* op. 52 entstanden. Allerdings lagen einige der Lieder im Zusammenhang mit Opus 52 (Nr. 14). Wie Opus 52 greift Brahms in der Sammlung europäische Lieder auf, die Georg Friedrich Daumer in seiner *weltpoetisches Liederbuch* (1814) zusammengestellt und ins Deutsche übertrug. Daumer wählte Brahms für seine Vertonung der Nationalitäten aus, die er in der Sammlung verwendet hatte: russische (Nr. 5, 13, 14), polnische (Tanzlieder Nr. 7, 8) und polnische Gedichte, aber es treten auch Lieder anderer Nationen auf: ein türkisches (Nr. 1), ein lettisch-litauisches (Nr. 2), ein spanisches (Nr. 6), ein malaiisches (Nr. 10) und ein serbisches (Nr. 12). In Daumers Sammlung findet sich auch ein Werk des persischen Dichters Hafis, das Brahms als Nr. 2 vertonte. Zum Abschluß des ganzen Zyklus ergänzte Brahms eine Coda („Zum Schluß“) aus einer ganz anderen Quelle, aus Goethes *Alexis und Dora*. Dieser abschließende Kommentar zu Freud und Leid eines liebenden Herzens stellt die vorangehenden Stücke in einen betrachtenden Rahmen. Von ihrem musikalischen Charakter betrachtet, sind die Walzer in Opus 65 insgesamt energiegeladener als die des Opus 52. Gleich mit der ersten Nummer greift Brahms die eher kraftvolle als lyrische Ausdrucksweise der Nummer 6 aus Opus 52 auf, die er auch für einige der anderen Walzer wählte. Im Gegensatz zu den anderen Walzern sind alle Walzer zweiteilig; Nr. 14 unterscheidet sich von den anderen dadurch ab, daß sie in einer größeren Entwicklung zu Nr. 14 (Nr. 14) nicht in derselben Taktart steht.

¹ Brief vom „Januar 1870“ in *Brahms Briefwechsel*, hg. v. Hans Engel, S. 156.



namige Durtonart übergeht. Insgesamt komponiert Brahms mehr Reprisen innerhalb der Teile aus, um Möglichkeiten zu finden, das Material in den Stimmen hier anders zu disponieren. In Nr. 8 beispielsweise erzielt er, wenn die Melodie zu Beginn im Klavier liegt und die Singstimmen sanft begleiten, fast orchestrale Effekte, die sich noch verstärken, wenn in der Reprise ab T. 18 erst der Sopran und dann der Tenor die im Klavier liegende Melodie verdoppeln.

Das enge Verhältnis zwischen Text und Musik wird in Nr. 13 geradezu greifbar, wenn Brahms zu den Worten „Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht ... daß es nicht die Welt erkennt, wie wir uns so lieb“ in ironischer Konterkarikatur der Worte die linke Hand des 1. Klaviers mit der rechten Hand des 2. Klaviers kreuzen läßt und so die beiden Spieler einander buchstäblich nahe bringt.

Herausgeber und Verlag danken der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, dafür, daß sie für diese Ausgabe Kopien von Brahms' Handexemplar und autographen Skizzen zur Verfügung gestellt hat, und den Special Collections der University of California, Riverside, für eine Kopie der Partiturbeschriftung (Oswald Jonas Collection), die als Stichvorlage diente.

New York, Januar 1998
Übersetzung: Barbara Mohn

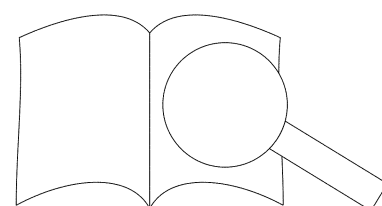
Michael Musgrave

Hinweise zur Aufführungspraxis

In einem Brief an Ernst Rudorff äußerte sich Brahms im Zusammenhang mit op. 52 über das Tempo der Walzer: „... brauche nicht zu sagen, daß das Tempo eigentlich Ländlers ist: mäßig“.² Da er das erste Stück der mit „Im Ländler Tempo“ überschrieb, kann das Tempo als Grundlage für die folgenden Stücke dienen, wenn der Komponist dies ausdrücklich vermerkt hat. Brahms' weitergehenderen mäßig (c moll, a moll) gibt eine nicht schleppend“ gibt eine Aufführung der bezeichneten „dolce“ überschriebenen und mit den „espressivo“ und kontrastieren sollten.

Die *Neuen Lieder* eine größere Zahl von Versen als die *Liebeslieder* op. 52, in gleichen Grundtempo dem Handexemplar zugehörig in op. 65, Nr. 12, 13 und 14, schleppenden Tempi vorzu-

² 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 (1833–1879). 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 chamber 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 op. 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 *Neue Liebeslieder* as purely duo music (op. 52A and 64A), casting yet new light on both the vocal and piano parts of op. 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 both 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 version) reveals further stylistic sources. With the last number of op. 65, Brahms abandoned vocal writing, which, with the piano accompaniment, brings the style closer

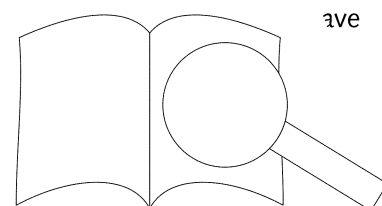
The qualification "mit Gesang" appears in the title of op. 52, and is confusing in suggesting precise vocal forces, qualities of performance were for vocal quartet. Many of the numbers of the music, which places the voices with the piano as the best medium, to say the least, which are often vocally defined. The specified quartet in discussing the numbers drawn from both sets. The editor has omitted this qualification in the title of the *Liebeslieder*, and the first and early performance of the work were again for vocal quartet. Though the qualities 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. Like

that of op. 52, the first performance of op. 65 was given publicly, on 8 May 1875 at a Symphony Concert in the Museumssaal in Karlsruhe by Johanna Schwartz, Luise Walter, Benedikt Kurner and Josef Hauser, with Brahms and Otto Dessoff at the piano.

The *Neue Liebeslieder* op. 65 appeared as a consequence of the popularity of op. 52, though some pieces were already present in the sketches for the earlier work (Nos. 5, 14). Like op. 52, the new series of waltzes draws on *Polydora, ein weltpolitisches Liederbuch*, 1855, a collection of European folk poems assembled and translated into German by G. F. Daumer. Most pieces draw on the same national sources as op. 52: Russian (Nos. 5, 13), Russian-Polish ("Tanzlieder", Nos. 7, 8), Polish (No. 11), but other nationalities are added: Turkish (No. 10), Lithuanien (No. 4) Spanish (No. 6), Maltese (No. 12). Daumer's collection also includes the name of the author Hafis, used by Brahms in No. 10. Brahms adds a coda from an earlier work, "Zum Schluß", taken from Goethe's *West-östlicher Diwan*, a satirical reflection on the Orient. In No. 16, the human heart places the preface to the waltz. The energetic overall, taking up the melody of No. 16 of the op. 52 in the first part, which recurs in several other pieces. In all the pieces are in binary form, or at least that the second part of No. 10 is in major. The first part of an elaboration which precedes the "Zum Schluß", which follows the first part of the waltzes much more of the reprises, to accommodate re-scoring. In No. 8 the melody to the piano, to the gentle accompaniment of the vocal parts, gives an almost orchestral effect when in the reprise the scoring is varied, piano, then tenor doubling the melody with the piano. The intimate relation between words and music is emphasized on a physical aspect in No. 13, where Brahms (ironically) contradicting his text, realizing its larger meaning: "No beloved, do not sit so close to me ... for the world can't need to know how in love we are"), requires the left hand of Piano I and the right hand of Piano II to cross, thus intertwining the two players.

The editor and publisher thank the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, for providing copies of Brahms's personal copy ["Handexemplar"] of the first edition and the autograph sketches mentioned; and to Special Collections, University of California, Riverside, for providing a copy of the engravers' model of op. 65 (Oswald Jonas Collection).

New York, January 1998



¹ Letter from "Januar, 1870" in *Brahms Briefwechsel*, ed. by Wilhelm Altmann, p. 10.
² *Brahms Briefwechsel*, Ibid.

Avant-propos

Additional suggestions for performance

In a letter to Ernst Rudorff Brahms commented of the *Liebeslieder* op. 52: "I don't need to tell you that the actual tempo of the Ländler is: moderate [mässig]." ² Since he marks the first piece of the *Liebeslieder* "Im Ländler Tempo", a moderate tempo can be taken as basic for the following pieces, unless otherwise indicated, and the same applies to the op. 65 set. His further comment "the lively ones moderate (C minor, A minor), the sentimental ones please without dragging (Hopfenranke [No. 5])" gives a guide to the performance of the marked movements, especially suggesting that those marked "dolce" should not be too slow, and should contrast with those marked "espressivo" and "ruhig".

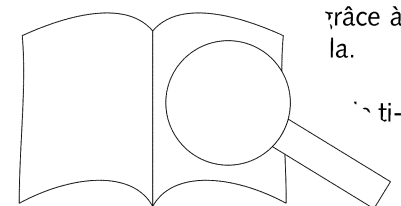
The *Neue Liebeslieder* include a greater number of markings than the *Liebeslieder*, but the same basic tempo can be assumed. Brahms's additional markings of "Lebhaft" in op. 65 for Nos. 12, 13, 14 further indicates the desire to keep the music from dragging.

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 *Valses* op. 39 et des *Danses hongroises*, ce sont les Valses des *Liebeslieder* qui contribuent 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 *Requiem allemand* et le *Chant du destin* qui connurent une popularité croissante en Allemagne et à l'étranger grâce au développement des sociétés chorales, les œuvres de musique de chambre et les œuvres orchestrales pour lesquelles Brahms est aujourd'hui connu étaient rarement entendues. Elles atteignirent un large public sous la forme d'arrangements pour piano à quatre mains destinés à l'usage domestique. Les œuvres vocales et les œuvres pour piano à quatre mains sont la principale dans les compositions de Brahms.

Brahms réunit dans son opus 52 des œuvres de formation grâce à l'édition de la *Neue Liebeslieder* piano à quatre mains et qu'il a publiées avec piano (dans les op. 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). Les *Valses* op. 39 qui, bien qu'elles aient été publiées en version pour piano solo, furent aussi publiées pour piano à quatre mains sans accompagnement. Le cercle des formations possibles, qui s'est élargi plus tard les *Liebeslieder* et les *Neue Liebeslieder* op. 52A et op. 65A) pour piano à quatre mains, jetant ainsi un nouvel éclairage sur les œuvres pour chant et piano à quatre mains. Cette version sans chant est aussi publiée jusqu'à aujourd'hui. Elle a été beaucoup de représentations de cette version réalisées d'après la partition avec chant).

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 » qui termine la musique vers les compositions de Brahms, grâce à l'accompagnement de piano à quatre mains.

L'indication « mit Gesang » dans le titre de l'opus 52 et dans les œuvres individuelles accroît le cercle de formations possibles en permettant le choix entre quatuor vocal et piano et piano à quatre mains. Les premières interprétations des *Liebeslieder* et des *Neue Liebeslieder* ont été réalisées d'après la partition avec chant).



lieu avec un quatuor vocal et les raffinements fréquents de la musique, le mélange et l'équilibre subtil des voix et de la partie 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 acheteur 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 création de l'opus 65 eut lieu, tout comme celle de l'opus 52, en public le 8 mai 1875 au cours d'un concert symphonique donné à la Museumssaal de Karlsruhe avec Johanna Schwartz, Luise Walter, Benedikt Kurner et Josef Hauser, Brahms et Otto Dessoff étant au piano.

Le cycle *Neue Liebeslieder* op. 65 fut écrit en raison de la popularité des valse des *Liebeslieder* op. 52. Cependant, quelques-unes des valse de l'opus 65 avaient été déjà esquissées pour l'opus 52 (n° 5 et n° 14). Tout comme l'opus 52, le nouveau cycle se base sur un recueil de chants populaires européens, *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, 1855, recueilli et traduit en allemand par G. F. Daumer. Dans la plupart des cas, Brahms choisit des poèmes ayant les mêmes origines : russes (n° 5, 13, 15), russo-polonais (Tanzlieder n° 7 et 8) et polonais (n° 9, 11). Brahms y ajoute cependant des chants d'autre provenance : un chant turc (n° 1), un letto-lithuanien (n° 4), un espagnol (n° 6), un malais (n° 10) et un serbe (n° 12). Une œuvre du poète perse Hafiz qui se trouve également dans le recueil de Daumer est aussi mise en musique (n° 2). Pour terminer le cycle, Brahms y ajoute un chant (« Zum Schluß ») provenant d'une autre source, *Dora* de Goethe. Ce commentaire fin d'un cœur aimant place les pièces dans un cadre provoquant une réflexion sur la vue de leur caractère musical. Les pièces plus énergiques que celles du premier numéro, Brahms utilise un tempo de valse lyrique de numéro 8. Il utilise également ce tempo pour d'autres valse de l'opus 52, toutes les valse : le numéro 14 se distingue de la première partie (qui prépare la fin) et menant à la coda suivante. Les pièces écrites dans la même tonalité sont de même nom. Ce tempo dans l'ensemble plus de reprises pour rendre possible une autre interprétation à l'intérieur des parties. Il atteint, par exemple, le numéro 8 à des effets quasi orchestraux. La mélodie est confiée d'abord au piano accompagné par les voix, effets accrus lors de la reprise à partir de la mesure 18 quand la soprano, d'abord, et le ténor, ensuite, doublent la mélodie au piano.

Le rapport étroit entre texte et musique est pratiquement incarné dans le n° 13 lorsque Brahms contredit ironiquement les paroles « Non, mon amour, ne t'assieds pas si près de moi, de sorte que le monde ne remarque pas combien nous nous aimons » en laissant se croiser la main gauche du premier piano avec la main droite du deuxième et en faisant intervenir ainsi les deux instrumentistes.

L'éditeur et la maison d'édition remercient la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne pour les copies des exemplaires manuscrits de Brahms et des esquisses autographes qu'elle a mises à disposition ainsi que les Special Collections of the University of California pour la copie de la partition qui servit à la gravure (Oswald Jonas C...).

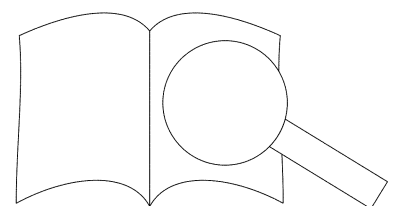
New York, janvier 1998
Traduction : Jean Paul Ménière

Conseils d'exécution

Dans une lettre à Ernst F... du tempo des valse de l'opus 52, de dire que le tempo est... Comme il écrivit au dessus... *Liebeslieder* « sur un tempo de... peut être utilisé comme base... autres lorsque Brahms ne fait... autre indication, « les plus... (autre...), les plus sentimentaux... directive supplémentaire... mouvements concernés : Les... » ne doivent pas être jouées... doivent contraster avec les pièces notées... calme ».

Liebeslieder contiennent un plus grand nombre de... de temps que les *Liebeslieder*, mais on peut... du même tempo de base. La notation « vif » ajoutée... Brahms aux numéros 12, 13 et 14 de sa propre copie de l'opus 65, laisse reconnaître son désir d'éviter des tempos traînants.

¹ Lettre de janvier 1870 (cacl *Briefwechsel*, vol. 3, édité p...
² *Brahms Briefwechsel*, Ibid.



1. Verzicht, o Herz

Johannes Brahms
1833–1897

Lebhaft, doch nicht schnell

Sopran
Alt
Tenor
Baß

Ver - zicht, o Herz, auf
Think not, o heart, of

Ver - zicht, o Herz, auf
Think not, o heart, of

Ver - zicht, o Herz, auf
Think not, o heart, of

Ver - zicht, o Herz, auf
Think not, o heart, of

Pianoforte I
Pianoforte II

7

Ret - tung, dich wa - der Lie - be Meer!
res - cue, em - bar! the sea of love!

Ret - tung, dich in on der Lie - be Meer!
res - cue, em in on the sea of love!

Ret - tung, gend in on der Lie - be Meer!
res - cue, ark ing on the sea of love!

Ret - tung, gend in on der Lie - be Meer!
res - cue, ing on the sea of love!

Denn tau - send Na - chen schwim - men zer - trüm - mert, zer -
 A thou - sand boats lie float - ing all shat - tered, all

Denn tau - send Na - chen schwim - men zer - trüm - mert, zer -
 A thou - sand boats lie float - ing all shat - tered, all

8 va

trüm - mert, zer - trüm - mert um - her!
 shat - tered, all shat - tered, the shore!

trüm - mert, zer - trüm - mert um - her!
 shat - tered, all shat - tered, the shore!

trüm - mert, Ge - stad um - her!
 shat - tered, tere - tered by the shore!

trüm - mert, Ge - stad um - her!
 shat - tered, shat - tered by the shore!

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

ff

8 va

2. Finstere Schatten der Nacht

p
 Fin - ste-re Schat - ten der Nacht, Wo - gen und Wir - bel - ge - fahr!
 Threat - en - ing shad - ows of night, dan - ger of sur - ges and swirls!

p
 Fin - ste-re Schat - ten der Nacht, Wir - bel - ge - fahr!
 Threat - en - ing shad - ows of night, sur - ges and swirls!

p
 Fin - ste-re Schat - ten der Naci - gen und Wir - bel - ge - fahr!
 Threat - en - ing shad - ows of night, ger - of sur - ges and swirls!

p
 Fin - ste-re Schat - te Wo - gen und Wir - bel - ge - fahr!
 Threat - en - ing sha' dan - ger of sur - ges and swirls!

p
 Fin - ste-re Wo - gen und Wir - bel - ge - fahr!
 Threat - en dan - ger of sur - ges and swirls!

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

13

p

Sind wohl, die da ge - lind ra - sten auf si - che - rem Lan - de, euch
 Can they who cau - tious - ly stay safe on the sol - id ground, guess

p

Sind wohl, die da ge - lind ra - sten auf si - che - rem Lan - de,
 Can they who cau - tious - ly stay safe on the sol - id ground,

p

Sind wohl, die da ge - lind ra - sten auf si - che - rem Lan - de,
 Can they who cau - tious - ly stay safe on the sol - id ground,

p

Sind wohl, die da ge - lind ra - sten auf si - che - rem Lan - de,
 Can they who cau - tious - ly stay safe on the sol - id ground,

19

p

zu be - grei - fen im Stan - de
 of the ter - rors a - round?

p

euch zu be - grei - fen im Stan
 guess of the ter - rors a - round

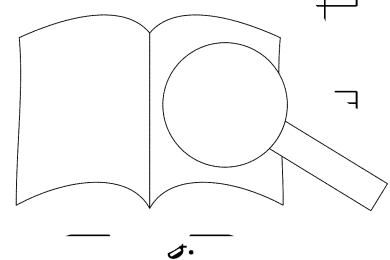
p

euch zu be - grei - fen Das ist der nur al - lein,
 guess of the ter - rors No, on - ly he a - lone,

p

euch zu be - gi de? Das ist der nur al - lein,
 guess of the No, on - ly he a - lone,

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



Das ist der nur al - lein, wel - cher auf wil - der See
 No, on - ly he a - lone, who on the storm - y sea

Das ist der nur al - lein, wel - cher auf wil - der See
 No, on - ly he a - lone, who on the storm - y sea

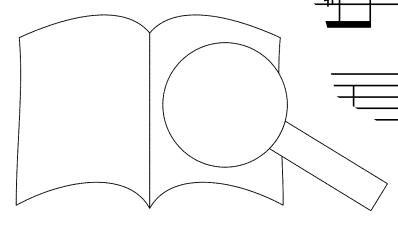
wel - cher auf wil - der See
 who on the storm - y sea

sf *p* *cresc.*

cresc. stür - mischer wild des - o - la - tion treibt, len ent - fernt vom
cresc. wild des - o - la - tion me. -s, - len miles from shore and
cresc. stür - mischer wild des - o - la *cresc.*

stür - mischer wild des - o

8va



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

37

f Stran - - de, ent - fernt vom Stran - - - -
safe - - - ty, from shore and *safe* - - - -

f Stran - - de, ent - fernt vom Stran - - - -
safe - - - ty, from shore and *safe* - - - -

f Mei - - len ent - fernt vom Stran - - - -
miles, miles from shore and *safe* - - - -

f Mei - - len ent - fernt vom Stran - - - -
miles, miles from shore and *safe* - - - -

8va-7

f *p*

43

de. ty. 1. 2.

de. ty.

de. ty.

de. ty.

de. ty.

f *p*

3. An jeder Hand die Finger

Sopran

p dolce

An je - - der Hand die Fin - - ger
On ei - - ther hand, my fin - - gers

5

hatt' ich be - deckt mit Rin - - gen, mein
I'd cov - ered all with rings, my

11

Bru - - .n sei - nem Lie - bes - sinn.
bro - - to - ken of his af - fec - - tion.

Variante in F siehe S. 46

17
espress.

Und ei - nen nach dem an dem gab ich dem schö - nen,
 And one, - ne af - ter the an oth - er gave I the hand - some,

espress.

espress.

22

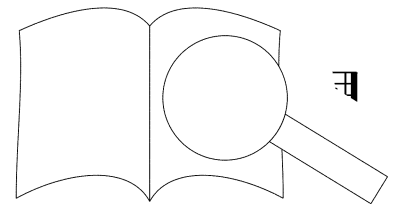
a - ber un - wür - di - gen Jüng - ling hin, sche
 but un - wor - - thy youth, a - way, and me,

27

dem der un - wür - di - gen Jüng - ling hin.
 the un - wor - - thy youth, a - way.

p dolce

p dolce



4. Ihr schwarzen Augen

Baß

Ihr schwar - zen Au - gen, ihr dürft nur win - ken, Pa - lä - ste fal - len und Städ - te sin - ken.
 O you with black eyes, if you but wink, — great pal - a - ces fall and cit - ies crum - ble.

poco f *sf* *mf*

9

Wie soll - te stehn in sol - chem Strauß mein Herz, von da. aus?
 How then should stand in such con - fu - sion my heart, a house - cards?

cresc.

5. Wahre, wahre

Alt

1. Wah - nen Sohn, Nach - ba - rin, vor We - he,
 2. weil ,schwar - zem Aug zu be - zau - bern ge - he.
 1. Gu guard your son, neigh - bour from mis - for - tune,
 2. - tic - ing eyes, I will take him from you.

o voce *sf*

9 *f*

O wie brennt das Au - ge mir, das zu zün - den, das zu zün - den
 O how fi - ery are my eyes, and will soon burst in - to flame, to

16 *cresc.*

fo - dert! Flam - met ihm die See - le nicht, die
 flame! lf his soul does not catch fire, d catch

23

te, dei - ne Hüt - te lo - dert. lo - dert.
 then your house will burn. burn.

1. 2.

6. Rosen steckt mir an die Mutter

Sopran *dolce*

Ro - sen steckt mir an die Mut - ter, weil ich
 Ros - es my moth - er pinned up - on me, for I

p dolce

p dolce

6

gar - so trü - be bin. bin. die
 al - ways looked so sad. sad. ht, the

espress.

11

Ro - se wie ich, ent - blät - tert hin. hin.
 rose - will I, and fade a - way. way.

7. Vom Gebirge Well auf Well

Lebhaft

f

Vom Ge - bir - ge Well auf Well kom - men Re - gen - güs - se,
 From the moun - tains, wave on wave, comes the rain - in - tor - rents,

f marc.

Vom Ge - bir - ge Well auf Well kom - men Re - gen - güs - se,
 From the moun - tains, wave on wave, comes the rain - in - tr

9

vom Ge - bir - ge Well auf Well - gen - güs - se,
 from the moun - tains, wave on wave in - tor - rents,

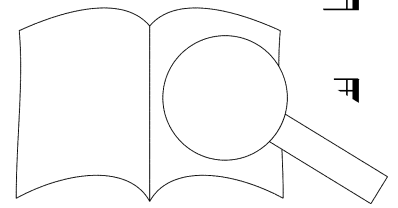
vom Ge - bir - ge Well auf We - men Re - gen - güs - se,
 from the moun - tains, wave on wave the rain in - tor - rents,

vom Ge - bir - ge kom - men Re - gen - güs - se,
 from the moun - tain comes the rain in - tor - rents,

vom Ge - bir - kom - men Re - gen - güs - se,
 from the moun - tain comes the rain in - tor - rents,

f marc.

vom Ge - bir - ge Well auf Well - gen - güs - se,
 from the moun - tains, wave on wave in - tor - rents,



p und ich gä - be dir so gern hun - dert, hun - dert -
and I'd like to give to you hun - dred, hun - dred

p und ich gä - be dir so gern hun - dert, hun - dert -
and I'd like to give to you hun - dred, hun - dred

p und ich gä - be dir so gern hun - dert - tau - -
and I'd like to give to you hun - dred - thou - -

p *f cresc.*

p *f sc.*

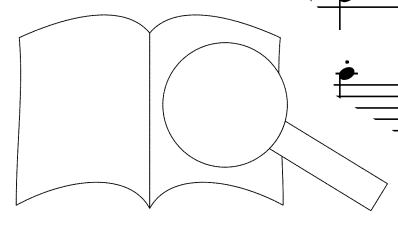
tau - send Küs - se. Ge - bir - ge
 thou - sand kis - ses. the moun - tains,

tau - send Küs - se. Ge - bir - ge
 thou - sand kis - ses. the moun - tains,

- - send Küs - se. Vom Ge - bir - ge
 - - sand kis From the moun - tains,

tau - send Vom Ge - bir - ge
 thou - s From the moun - tains,

f



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

Well auf Well kom - men Re gen - güs - se, und ich gö - be
 wave on wave, comes the rain in tor - rents, and I like to

Well auf Well kom - men Re gen - güs - se, und ich gö - be
 wave on wave, comes the rain in tor - rents, and I like to

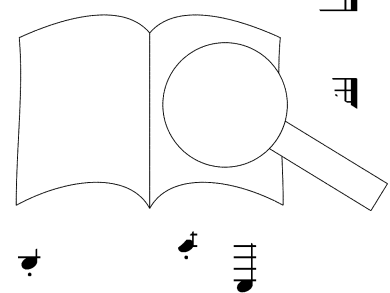
dir so gern hun - de. Küs - se.
 give to you hun - de. kis - ses.

dir so gern hun send Küs - se.
 give to you hun sand kis - ses.

dir so gern tau send Küs - se.
 give to you tau sand kis - ses.

dir so t. v. dert - tau send Küs - se.
 give to t. v. dred thou sand kis - ses.

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



8. Weiche Gräser im Revier

Ruhig *p dolce*

Wei - che Grä - ser im Re - vier,
Ten - der, se - cret mead - ows,

p dolce

Wei - che Grä - ser im Re - vier,
Ten - der, se - cret mead - ows,

p dolce

Wei - che Grä - ser im Re - vier,
Ten - der, se - cret mead - ows,

p dolce

Wei - che Grä - ser im Re - vier,
Ten - der, se - cret mead - ows,

p dolce

schö - ne, ly, - chen,
love - ly, es,

p dolce

schö - ne Plätz - chen,
love - ly plac - es,

p dolce

schö - ne Plätz - chen,
love - ly plac - es,

p dolce

stil - le Plätz - chen,
si - lent plac - es,

p dolce

stil - le Plätz - chen,
si - lent plac - es,

18 *p dolce*

wei - - che Grä - - ser im Re - vier,
 ten - - der, se - - cret mead - - ows,

p dolce

wei - - che Grä - - ser im Re - vier,
 ten - - der, se - - cret mead - - ows,

p dolce

wei - - che Grä - - ser im Re - vier,
 ten - - der, se - - cret mead - - ows,

p dolce

wei - - che Grä - - ser im Re - vier,
 ten - - der, se - - cret mead - - ows,

p dolce

p dolce

26

schö - ne, stil - le chen!
 love - ly, si - le es.

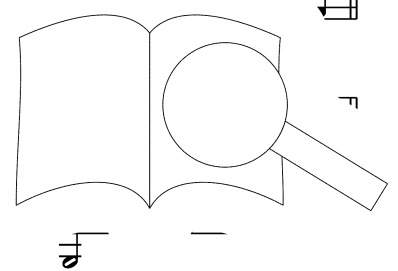
schö - ne, stil - le chen!
 love - ly, si - le es.

schö - ne, Plätz - chen!
 love - ly, tent plac - es.

schö - ne, le Plätz - chen!
 love - ly, lent plac - es.

p dolce

p dolce



PROBENPARTITUR

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

espress.

O wie lin - - - de ruht es
 O how pleas - - - ant to rest

espress.

O wie lin - de, o wie lin - de ruht es hier
 O how pleas - ant, o how pleas - ant to rest here

espress.

O wie lin - de, o wie lin - de ruht es hier
 O how pleas - ant, o how pleas - ant to rest here

espress.

O wie lin - - - de ruht es
 O how pleas - - - ant to rest

espress.

espress.

p dolce

hier sich mit ei - net.
 here with one's best

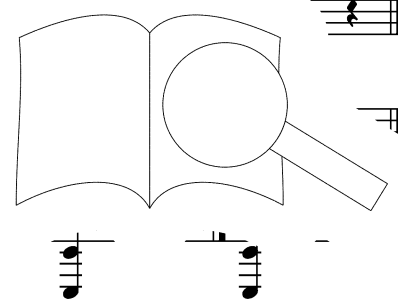
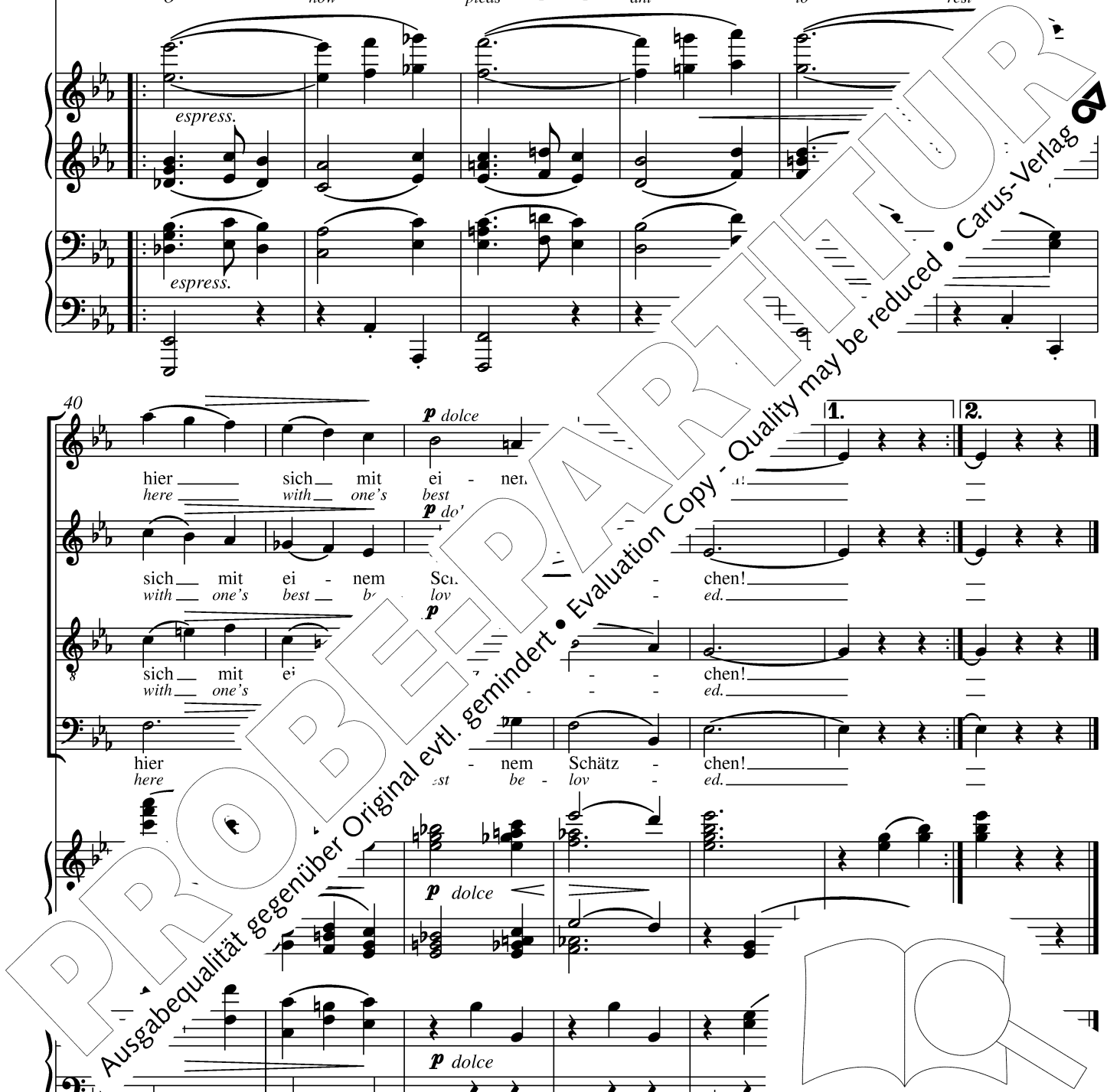
sich mit ei - nem Sci.
 with one's best be - lov

sich mit ei - chen!
 with one's ed.

hier here est - nem Schätz chen!
 here here best be - lov ed.

p dolce

p dolce



9. Nagen am Herzen

Sopran *espress.*

1.

Na - gen am Her - zen, — fühl — ich ein Gift mir.
 Gnaw - ing feel - ings in the heart, — are to me like poi - son.

p espress.

p

10 2.

mir, kann sich ein Mäd - chen, oh - ne zu fröh - nen zärt - li - chem
 son, how can a maid - en live with - out pin - ing for a ten - der

poco cresc.

poco cresc.

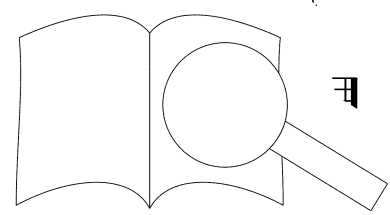
e. „n ein
 robbed of

21 *cresc.* *dim.* 1. 2.

gan - - - z , gan - zes won - ne - be - raub - tes Le - ben — ent - lang?
 all de .e - light for all — her life, her whole life — long?

poco f *dim.* *p*

poco f *dim.*



10. Ich kose süß

Tenor *espress.*

Ich ko - se süß mit der und der und wer - de still und kran - ke,
 With one, and yet an - oth - er I ca - ress, yet guilt - y thoughts de - press me;

9 *cresc.*

denn e - wig, e - wig kehrt
 for ev - er I'll re - turn - na,
 on - na,

17

Ge - dan ke!
 be - lov - - ed! ke!
 ed. ed.

11. Alles, alles in den Wind

Lebhaft

Sopran

Al-les, al-les in den Wind sagst du mir, — du Schmeichler! Al-le-samt ver-lo-ren sind
Ev'-ry-thing is like the wind that you say, — you flatter-er! Al-to-geth-er are in vain

sf *p leggiero* *f* *f* *sf*

sf *p leggiero* *f* *f* *sf* *p*

7
dei-ne Mühn, — du Heuchler! Ei-nem an-der-n Fang — 'eb — le dei —
all your pains, — de-ceiv-er! For an-oth-er vic — and plan —

sva *sf* *p*

14
— ne Fal-le! lo-ser Dieb, — denn du buhltst — um al-le!
— de-cep-tion. wan-ton rake, — you make no — ex-cep-tion!

sf *p* *f* *f*

12. Schwarzer Wald

Lebhaft *f*

Schwar - zer Wald, dein Schat - ten ist so dü - ster!
For - est dark, your shad - ows are so gloom - y!

Schwar - zer Wald, dein Schat - ten ist so dü - ster!
For - est dark, your shad - ows are so gloom - y!

Schwar - zer Wald, dein Schat - ten ist so dü - ster!
For - est dark, your shad - ows are so gloom - y!

Schwar - zer Wald, dein Schat - ten ist so dü - ster!
For - est dark, your shad - ows are so gloom - y!

8va

f *p*

8 *f* *p*

Ar - mes dein Lei - den ist so
Ah, poor your tor - ment is so

Ar - mes dein Lei - den ist so
Ah, poor your tor - ment is so

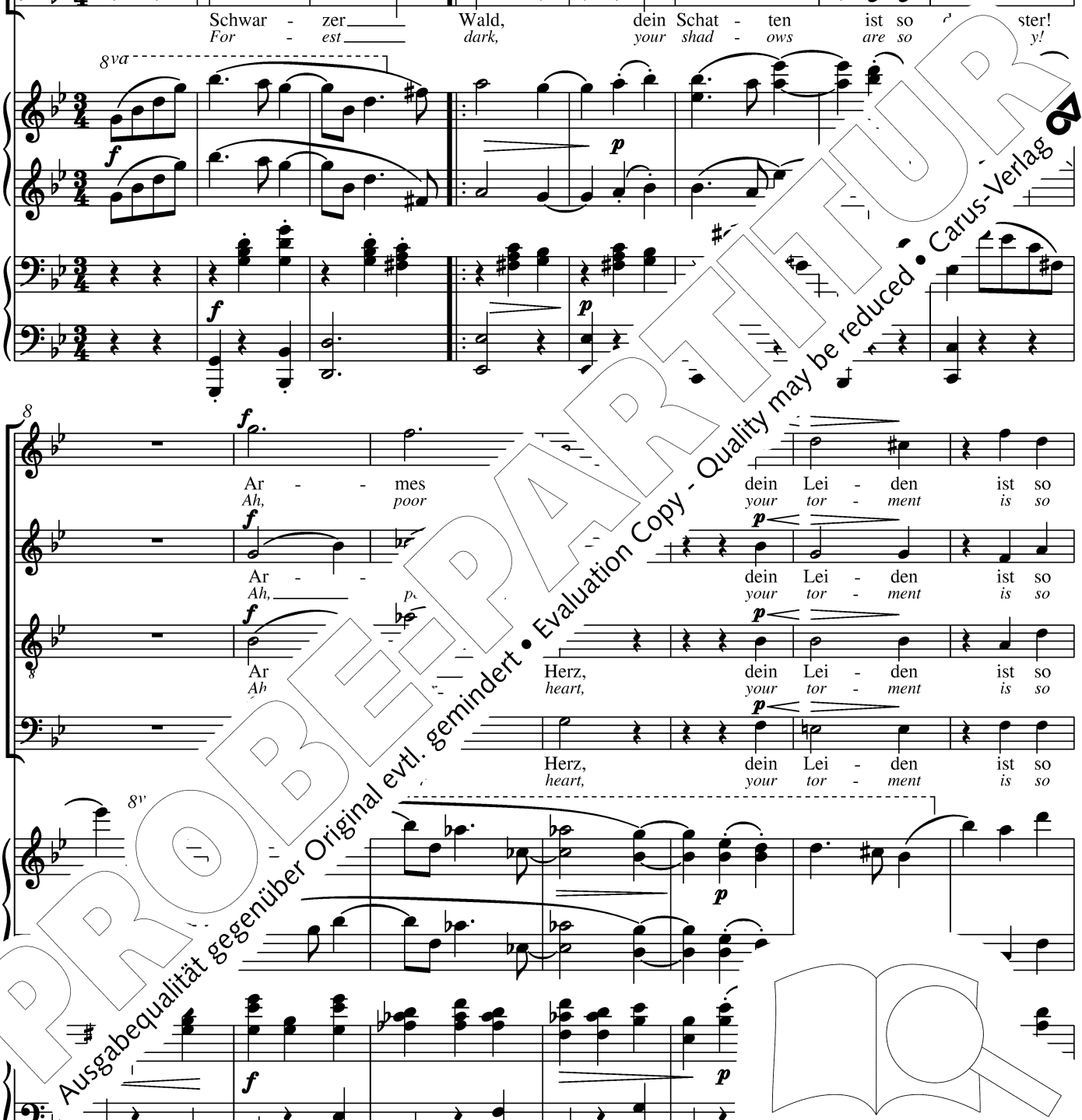
Ar - mes dein Lei - den ist so
Ah, poor your tor - ment is so

Herz, dein Lei - den ist so
heart, your tor - ment is so

Herz, dein Lei - den ist so
heart, your tor - ment is so

8v

f *p*



15

drü - ckend, ar - mes Herz, dein Lei - den ist so drü - ckend,
 heav - y, ah, poor heart, your tor - ment is so heav - y, *cresc.*

drü - ckend, ar - mes Herz, dein Lei - den ist so drü - ckend,
 heav - y, ah, poor heart, your tor - ment is so heav - y, *cresc.*

drü - ckend, ar - mes Herz, dein Lei - den ist so drü - ckend,
 heav - y, ah, poor heart, your tor - ment is so heav - y, *cresc.*

drü - ckend, ar - mes Herz, dein Lei - den ist so drü - ckend,
 heav - y, ah, poor heart, your tor - ment is so heav - y, *cresc.*

22

1. *f*
 ist so drü - ckend! Schwar drü - ckend!
 is so heav - y! For heav - y!

ist so drü - ckend! drü - ckend!
 is so heav - y! heav - y!

ist so drü - ckend - zer drü - ckend!
 is so heav - y - est heav - y!

ist so drü - c wald, - schwar - zer drü - ckend!
 is so drü - c for - est - zer heav - y!

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

p espress.

Was dir ein - zig wert, es steht vor
 For your dear - est wish it's quite ap -

p espress.

Was dir ein - zig wert, es steht vor
 For your dear - est wish it's quite ap -

p espress.

Was dir ein - zig wert, es steht vor
 For your dear - est wish it's quite ap -

p espress.

Was dir ein - zig wert, es steht vor
 For your dear - est wish it's quite ap -

p

Au - - gen, e - - wig
 par - - ent, ev - - er -

Au - - gen, e - - wig
 par - - ent, ev - - er -

Au - - gen, e - - wig
 par - - ent, ev - - er -

f. Au - - gen, e - - wig
 par - - ent, ev - - er -

dim.

dim.



38

un - ter - sagt ist Huld ver - ei -
more for - bid - - den is: heart's ful - fil - - -

un - ter - sagt ist Huld ver - ei -
more for - bid - - den is: heart's ful - fil - - -

un - ter - sagt ist Huld ver - ei -
more for - bid - - den is: heart's ful - fil - - -

un - ter - sagt ist Huld ver - ei -
more for - bid - - den is: heart's ful - fil - - -

43

1. 2.

nung!
ment!

nung!
ment!

nung!
ment!

nung!
ment!

nung!
ment!

nung!
ment!

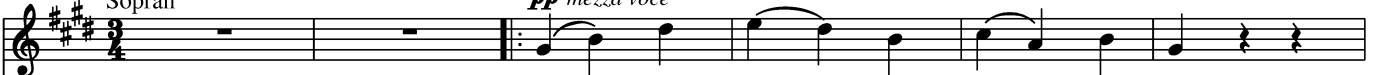
dim. *p*

dim.

13. Nein, Geliebter, setze dich

Lebhaft
Sopran

pp mezza voce



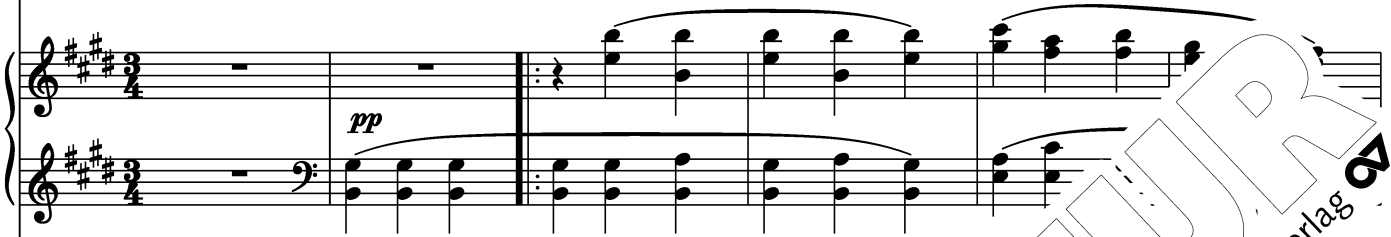
1. Nein, Ge - lieb - ter, set - ze dich
2. Star - re nicht so brün - stig - lich
1. No, be - lov - ed, do not sit,
2. Nei - ther gaze so long - ing - ly,

Alt

pp mezza voce



1. Nein, Ge - lieb - ter, set - ze dich
2. Star - re nicht so brün - stig - lich
1. No, be - lov - ed, do not sit,
2. Nei - ther gaze so long - ing - ly,



pp

mezza voce ma ben marcato



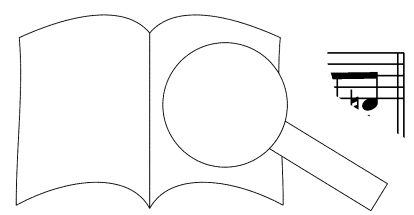
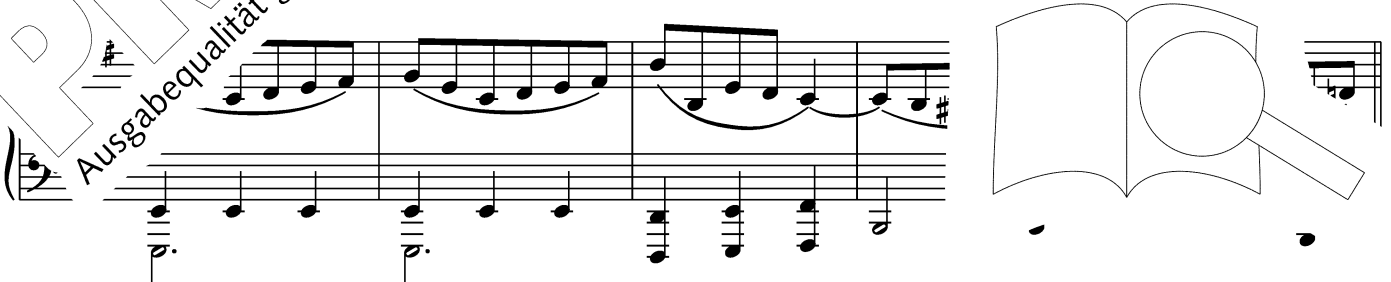
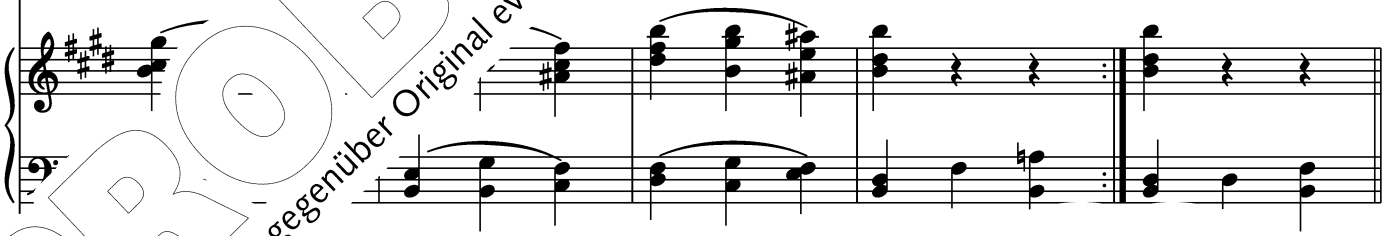
pp



mir so nicht!
mir ins sicht.
sit so me!
long - ing - ly to my eyes.



mir ja he nicht!
mir An - ge - sicht.
sit close to me!
long to my eyes.



Wie es auch im Bu - sen brennt, im Bu - sen brennt,
 Though your heart may be on fire, your heart on fire,
 Wie es auch im Bu - sen brennt, im Bu - sen brennt,
 Though your heart may be on fire, your heart on fire,

cresc.

p *cresc.*

dämp - fe, dämp - fe dei - nen Trieb, daß
 you must damp, must damp its flame, as
 dämp - fe, dämp - fe dei - nen Trieb, Je es die
 you must damp, must damp its flame, world needs

f *mezza voce* *fc* *as*

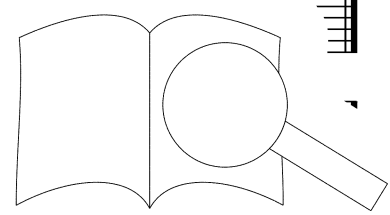
f *mezza voce*

pp *p*

Welt er - ke uns so lieb, so lieb, lieb.
 not to k. love, in love we are. are.
 Welt wir uns so lieb, so lieb, lieb.
 not in love, in love we are. are.

kn *dim.* *1.* *2.*

2 da volta poco rit. *dim.*



14. Flammenauge, dunkles Haar

Lebhaft

f

Flam - men-au - ge, dunk - les Haar, Kna - be won - nig und ver -
 Flam - ing eyes and ra - ven hair, youth so bold and de -

f

Flam - men-au - ge, dunk - les Haar, Kna - be won - nig und ver -
 Flam - ing eyes and ra - ven hair, youth so bold and de -

f

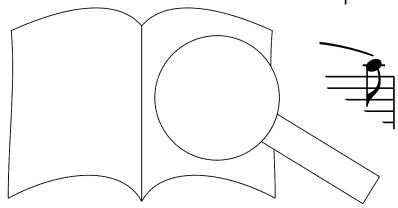
8

p

wo - gen, Kum - mer ist in mein ar -
 light - ful, sor - row has to my wound

wo - gen, Kum - mer ist durch dich hin - ein
 light - ful, sor - row has through you a - lone

p



15

- mes Herz ge - zo - gen, in mein ar - mes Herz ge - zo - gen!
 - ed heart been drawn, to my wound - ed heart been drawn,

in mein ar - mes Herz ge - zo - gen, ge - zo - gen!
 to my wound - ed heart been drawn, been drawn,

cresc.

cresc.

22

Flam - men-au - ge, dunk - les Haar, nig und ver - wo - gen,
 flam - ing eyes and ra - ven hair, and de - light - ful,

Flam - men-au - ge, dunk - les Ha. na-be won - nig und ver - wo - gen,
 flam - ing eyes and ra 'en ha' youth so bold and de - light - ful,

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

30

p Kum - mer ist durch dich hin - ein in mein ar - mes Herz ge -
sor - row has through you a - lone to my wound - ed heart been

p Kum - mer ist durch dich hin - ein in mein ar - mes Herz ge -
sor - row has through you a - lone to my wound - ed heart been

p *sf* *p* *f*

38

zo - gen, in mein ar -
 drawn, to my woun - - gen.

zo - gen, in m'n ar -
 drawn, to w - - ge - zo - - gen.

been drawn.

sf *p*

47

p

Kann in Eis der Sonne Brand, sich in Nacht der Tag verkehren?
 Can the sun's heat turn to ice, in to night the day be changed?_

p

Kann in Eis der Sonne Brand, sich in Nacht der Tag verkehren?
 Can the sun's heat turn to ice, in to night the day be changed?_

p

Kann in Eis der Sonne Brand, sich in Nacht der Tag verkehren?
 Can the sun's heat turn to ice, in to night the day be changed?_

p

Kann in Eis der Sonne Brand, sich in Nacht der Tag verkehren?
 Can the sun's heat turn to ice, in to night the day be changed?_

p *espress.*

55

cresc.

Kann die heiße Menschenbrust, atmen ohne Glut bedeuten?
 Can the burn-ing hu-man heart breathe with-out love's warmth de-

cresc.

Kann die heiße Menschenbrust, atmen ohne Glut bedeuten?
 Can the burn-ing hu-man heart breathe with-out love's warmth de-

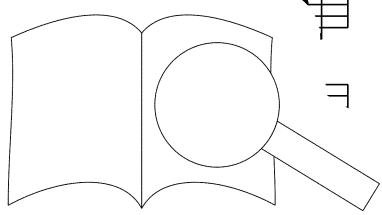
cresc.

Kann die heiße Menschenbrust, atmen ohne Glut bedeuten?
 Can the burn-ing hu-man heart breathe with-out love's warmth de-

cresc.

Kann die heiße Menschenbrust, atmen ohne Glut bedeuten?
 Can the burn-ing hu-man heart breathe with-out love's warmth de-

cresc.



62

geh - - - - ren?
 sir - - - - ing?

geh - - - - ren?
 sir - - - - ing?

p *espress.* Ist die Flur so
 Is the field so

geh - - - - ren?
 sir - - - - ing?

Ist die Flur so vol - ler Licht,
 Is the field so full of light,

geh - - - - ren?
 sir - - - - ing?

Ist die Flur so vol - ler of

f *p* *p*

69

p daß die Blum im Dun -
 that the flower can str -

vol - ler Licht,
 full of light,

di -
 the id

so vol - ler Lust, so
 so full of bliss, so

so vol - ler Lust, die Welt so
 so full of bliss, the world so

Licht, -
 light, -

ent,
 ight,

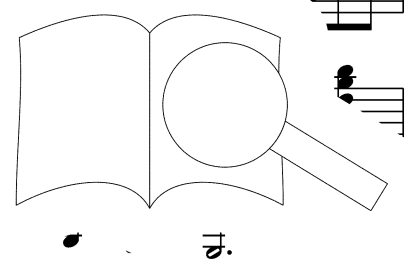
ist die Welt - so vol -
 is the world so full of

cresc. Ist die Welt so
 Is the world so

cresc. Lust, so
 of bliss, so

cresc. die Welt so
 the world so

cresc.



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

75

f

vol - ler Lust, daß das Herz in Qual ver - ge -
 full of bliss, that the heart be lost in an -

ler
 bliss, Lust, daß das Herz in Qual ver - ge -
 bliss, bliss, that the heart be lost in an -

81

p

- - he, ver in he?
 - - guish, in guish?
 - - he, ve in - - he?
 - - guish, in - - guish?
 - - he, - - he?
 - - guish, - - guish?
 - - he, - - he?
 - - guish, - - guish?

h. ge an - - he?
 an - - guish?

p *rit.*

Zum Schluß

Text: Johann Wolfgang von Goethe

Ruhig

musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked 'Ruhig' and the dynamics include 'poco f'. The lyrics are: Nun, ihr Mu - sen, ge - / Now, you Mus - es e -

musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: nug! Ver - ge - bens - - - dern, zu schil - dern, / nough! You vain - ly to - - - ture, to pic - ture, / nug! Ver - ge - vain - i - schil - - - dern, / nough! You vain - - - pic - ture, / nug! - - - bens ly strebt ihr zu schil - dern, / nough! Ver - ge - vain - bens strebt ihr zu schil - dern, / nough! You vain - ly try to pic - ture, / nug! - - -

5

wie sich Jam - mer und Glück wech - seln in lie - ben - der
 how sor - row and joy blend in the lov - ing

wie sich Jam - mer und Glück wech - seln in lie - ben - der
 how sor - row and joy blend in the lov - ing

7

Brust, wie sich Jam - mer u. wech - seln in lie - ben - der
 heart, how sor - row and joy blend in the lov - ing

Brust, Jam wech - seln in lie - ben - der
 heart, sor and joy blend in the lov - ing

wie sich Jam Glück wech - seln in lie - ben - der
 how sor joy blend in the lov - ing

und Glück wech - seln in lie - ben - der
 and joy blend in the lov - ing

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

9

Brust. heart. *p* Hei - len kön - net die Wun - den ihr
 Yet the wounds - you can - - not

Brust. heart. *p* Hei - len kön - net die
 Yet the wounds - you *p*

Brust. heart. die
 heart. by

11

nicht, die A - mor ge - schla - hei - len kön - net die
 heal by Cu - pid in - flict - yet the wounds -

die A - mor ge - ser
 by Cu - pid in - fu ed-

Wun - den ihr nicht hei - len kön - net die Wun - den ihr
 can - not yet the wounds - you can - not

A - mor
 Cu - pi ed;

13

Wun - den ihr nicht, die A - mor ge -
 can - not heal, by Cu - pid in -

hei - len kön - net die Wun - den ihr nicht, die A - mor ge - schla - gen, die
 yet the wounds - you can - not heal, by Cu - pid in - flict - ed, by

nicht, hei - len kön - net die Wun - den ihr nicht, die
 heal, yet the wounds - you can - not heal, by

hei - len kön - net die Wun - den ihr
 yet the wounds - you can - not

cresc.

cresc.

15

schla - gen, die A - ge - schla
 flict - ed, by Cu - pid in - flict - ed

A - mor, die A - mor ge - schla
 Cu - pid, by Cu - pid in - flict - ed

A - mor ge - schla
 Cu - pid, by Cu - pid in - flict - ed

nicht, die gen, die A - mor ge - schla
 heal, by ed, by Cu - pid in - flict - ed

f *dim.* *p* *f* *dim.* *p* *p*

p *p*



gen, a - ber Lin - - - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 ed, yet com - - - fort comes on - ly, good spir - its, from

gen, Lin - - - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 ed, yet com - - - fort comes on - ly, good spir - its, from

gen, Lin - - - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 ed, com - - - fort comes on - ly, good spir - its, from

gen, a - - - ber Lin - - - de - rung
 ed, yet com - - - fort

euch, a - ber Lin - de - rung g, ein - zig, ihr Gu - ten, von
 you, yet com - - - fort y, on - ly, good spir - its, from

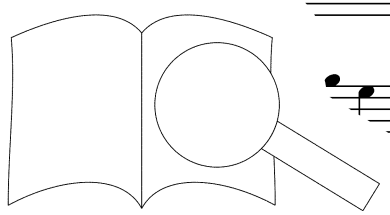
euch, Lin - de - rung kommt ein - zig, ihr Gu - ten, von
 you, comes, comes on - ly, good spir - its, from

euch, a - ber kommt ein - - - zig, ihr Gu - ten, von
 you, yet comes on - - - ly, good spir - its, from

kommt, Lin - de - rung kommt ein - - - zig,
 comes, com - fort comes on - - - ly,

PROBEPARTITUR

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



p dolce

euch, you, ein - zig, - on - ly, -

p dolce

euch, you, a - ber yet Lin com - de - rung fort - kommt comes ein on - zig, ly, - ihr good Gu spir - ten, its, von from

p dolce

ein - zig, ly, ihr good Gu spir - ten, its, von from

ihr good Gu spir - ten, its, von from euch. you.

p

ein - zig, ly, ihr from von from euch. you.

ihr good Gu spir - von from euch. you.

euch, you, euch, you, von from euch. you.

PROBENPARTITUR

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

Appendix

3. An jeder Hand die Finger

Sopran

p dolce

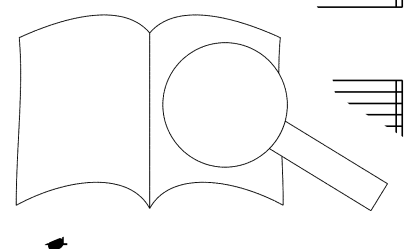
An je - der Hand die Fin - - ger hatt' ich be -
On ei - ther hand my fin - - gers, I'd cov - ered

6

deckt mit Rin - - gen, d' - - ge mein
all with rings, give me my

11

Bru - - in sei - nem Lie - bes - sinn.
bro - - ken of his af - fec - - tion.



17
espress.

Und ei - nen nach dem an - dern gab ich dem schö - nen,
 And one, one af - ter the oth - er gave I the hand - some,

espress.

espress.

22

a - ber un - wür - di - gen Jüng - ling hin, hö - ren,
 but un - wor - thy youth a - way, some,

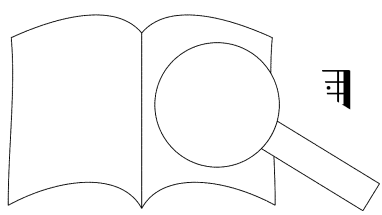
27

dem er un - wür - di - gen Jüng - ling hin.
 the un - wor - thy youth a - way.

p dolce

sf > p dolce

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die autographe Partitur der *Neuen Liebeslieder* op. 65 ist verschollen. Die vorliegende Ausgabe fußt auf Brahms' Handexemplar der Erstaussgabe, die sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, befindet. Die Erstaussgabe wurde nach einer Abschrift in fremder Hand gestochen, die ein Titelblatt in Brahms' Handschrift trägt (University of California, Riverside, Nachlaß Oswald Jonas). Da Brahms die Drucklegung des Werkes selbst überwachte und in sein Handexemplar zusätzliche Eintragungen vornahm, die seine letzte Absicht darstellen, muß das Handexemplar der Erstaussgabe als die Hauptquelle gelten.

Die Erstaussgabe der Partitur erschien 1875 mit dem Titel *Neue Liebeslieder. New Songs of Love. Waltzes translated into English by Mrs Natalia Macfarren. Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen von Johannes Brahms. OP. 65*, im Verlag N. Simrock, Berlin, und Stanley Lucas, Weber & Co. in London, Plattennummer 7670. Sie enthält 41 Seiten im Folio-Format. Die erste Notenseite ist überschrieben mit: *Neue Liebeslieder, New songs of Love, Walzer*.

II. Zur Edition

Die Notation dieser Neuausgabe ist gegenüber der Erstaussgabe modernisiert worden. So wurden an einigen Stellen z. B. Augmentationspunkte des Originals durch Bindungen ersetzt, wenn diese sich über einen Taktstrich erstreckten. Die Stellung und Form der Crescendo-Gabeln, der Purpurnen Pausen und Satzzeichen wurde standardisiert. Brahms unterscheidet nicht immer klar zwischen Bogen über zwei Noten, der nur die Funktion hat, zwei Noten auf eine Silbe gesungen werden zu lassen, und Legatobögen. Dies hat Bedeutung für die Interpretation im ganzen Stück. Um nicht durch die Interpretationsmöglichkeiten einzuschränken und die Phrasierung der Erstaussgabe auch im Klavierpart wiederholt zu verdeutlichen, wurde die Phrasierung der Erstaussgabe in der Ausgabe übernommen.

Die Ausgabe enthält eine deutsche Übersetzung vom Herausgeber. Sie will den Lesern einen Bezug zur Originalsprache und ihren Bezug zur Originalsprache verdeutlichen. Das Reimschema wurde übernommen, mit wenigen Ausnahmen, weil es im Deutschen nicht immer möglich ist, die Reime zu erhalten.

III. Einzelanmerkungen

Nr. 3

In der Erstaussgabe steht diese Nummer in F-Dur. Eine transponierte Version in A-Dur ist als Alternative als Nr. 3* angeschlossen. Die tiefere Transposition wurde auf den Rat Otto Dessoffs hin in die Erstaussgabe aufgenommen, der A-Dur zu hoch fand. In späteren Ausgaben wurde dann die F-Dur-Version in den Anhang gestellt, wie es auch in der Carus-Ausgabe geschieht.

Nr. 12

Die Erstaussgabe enthält keine Vortragsbezeichnung. Brahms hat sie in seinem Handexemplar mit „Lebhaft“ und „Vivace“. Da die Begriffe synonym zu allen anderen Tempobezeichnungen verwendet sind, wurde in unserer Ausgabe auf die Angabe verzichtet. Für die Aufnahme der Vortragsbezeichnung in unsere Edition wurde entschieden, da es offensichtlich wünschenswert war, ein Gefühl für die Lebhaftigkeit des Stückes zu erhalten, das durch die lebhaftere Haltung verfallen könnte. Im Ausdruck den anderen Stücken ebenbürtig machen.

Nr. 13

Die Erstaussgabe trägt keine Tempobezeichnung, doch hat Brahms in seinem Handexemplar „Lebhaft“ ergänzt. Die Ergänzung scheint eine Vorsichtsmaßnahme zu sein, um den Musizierenden daran zu erinnern, daß die Bewegung lebhaft bleiben müsse, weil er sonst leicht in diesem Walzer ist freilich intimer als in anderen Stücken.

Die Erstaussgabe trägt keine Tempobezeichnung, doch hat Brahms in seinem Handexemplar „Lebhaft“ ergänzt. Die Ergänzung wurde in unsere Ausgabe übernommen aus demselben Grund wie bei Nr. 12.

