

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

# 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>	32
14. Flammenauge, dunkles Haar (SATB) <i>Flaming eyes and raven hair</i>	34
Zum Schluß „Nun, ihr Musen, genug!“ Conclusion <i>“Now, you Muses enough”</i>	40
Appendix	
3. An jeder Hand die Finger (S) (in F-Dur) <i>In either hand my fingers</i>	46
Kritischer Bericht	48

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 40.212), Chorpartitur (Carus 40.212/05). Die *Liebeslieder-Walzer* op. 52 und op. 65 wurden mit dem *Kölner Kammerchor* unter der Leitung von Peter Neumann auf CD eingespielt (CV 83.319).

The following performance material is available for this work:  
Full score (Carus 40.212), vocal score (Carus 40.212/05). The *Liebeslieder-Walzer* op. 52 and op. 65 are available on Carus CD with the *Kölner Kammerchor* under the direction of Peter Neumann (Carus 83.319).

Zu diesem Werk ist **carus** music, the Choir Coach, erhältlich. Die App enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist die Übehilfe in der Reihe Carus Choir Coach (nur audio) erhältlich.

For this work **carus** music, the Choir Coach, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. The practice aid is also available as Carus Choir Coach audio only on CD or as download. [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com)

## 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 viele Aufführungen der Klavierversion aus der Partitur mit den Singstimmen musiziert.)

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

Die Bezeichnung „mit Gesang ad. lib.“, die sich im Titel von op. 52 findet und vom Herausgeber hinzugefügt wurde, um den Käuferkreis zu erweitern, ist verwirrend, da sie sich hinsichtlich der 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.<sup>1</sup> Er hat die Angabe „mit Gesang ad. lib.“ im Titel der *Neuen Liebeslieder* fortgelassen, doch auch diesmal wurden alle frühen Aufführungen des Werkes von einem Vokalquartett gesungen.

Wenngleich die beiden Sammlungen ihre Käufer wohl vor allem unter den Anhängern der Hausmusik fanden, so eignen sich beide Zyklen vom kompositorischen Anspruch und Schwierigkeitsgrad her für Konzertaufführungen. Die Uraufführung von Opus 65 fand ebenso wie die von Opus 52 öffentlich statt, und zwar am 8. Mai 1875 in einem Sinfoniekonzert im Museumssaal zu Karlsruhe, mit den Vokalsolisten Johanna Schwartz, Luise Walter, Benedikt Kurner und Josef Hauser sowie Brahms und Otto Dessoff am Klavier.

Der Zyklus *Neue Liebeslieder* op. 65 entstand aufgrund der Popularität der *Liebeslieder-Walzer* op. 52. Allerdings lagen einige der Walzer von op. 65 bereits im Zusammenhang mit Opus 52 skizziert vor (Nr. 5 und 14). Wie Opus 52 greift auch der neue Zyklus auf eine Sammlung europäischer Volksgedichte, *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, 1855, zurück, die von Georg Friedrich Daumer (1800–1875) zusammengestellt und ins Deutsche übersetzt wurde. Überwiegend wählte Brahms für seine Vertonungen wieder Gedichte der Nationalitäten aus, die er schon für Opus 52 verwendet hatte: russische (Nr. 5, 13, 15), russisch-polnische (Tanzlieder Nr. 7, 8) und polnische (Nr. 9, 11) Gedichte, aber es treten auch Lieder anderer Völker hinzu: ein türkisches (Nr. 1), ein lettisch-litauisches (Nr. 4), 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 Opus 52 sind alle Walzer zweiteilig; Nr. 14 allerdings hebt sich von den anderen dadurch ab, daß ihr zweiter Abschnitt (als Teil der größeren Entwicklung zur folgenden Coda „Zum Schluß“ hin) nicht in derselben Tonart steht, sondern in die gleich-

<sup>1</sup> Brief vom „Januar 1870“ (mit dem Poststempel vom 2.2.1870), in: *Brahms Briefwechsel*, hg. von Wilhelm Altmann, Bd. 3, Berlin 1908, 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 Konterkariierung 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: „Ich brauche nicht zu sagen, daß das Tempo eigentlich das des Ländlers ist: mäßig“.<sup>2</sup> Da er das erste Stück der *Liebeslieder* mit „Im Ländler Tempo“ überschrieb, kann ein gemäßigtes Tempo als Grundlage für die folgenden Stücke angenommen werden, wenn der Komponist nicht ausdrücklich Anderes vermerkt hat. Brahms' weitere Anweisung, die „lebhafteren mäßig (c moll, a moll), die sentimentaleren bitte nicht schleppend“ gibt eine zusätzliche Richtlinie für die Aufführung der bezeichneten Sätze, daß also die mit „dolce“ überschriebenen Sätze nicht zu langsam sein und mit den „espressivo“ und „ruhig“ markierten Sätzen kontrastieren sollten.

Die *Neuen Liebeslieder* op. 65 enthalten eine größere Zahl von verschiedenen Tempoangaben als die *Liebeslieder* op. 52, aber man kann dennoch vom gleichen Grundtempo ausgehen. An der von Brahms dem Handexemplar zugefügten Anweisung „Lebhaft“ in op. 65, Nr. 12, 13 und 14 läßt sich sein Wunsch ablesen, schleppenden Tempi vorzubeugen.

---

<sup>2</sup> *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 his style and developing them more fully. The presence of vocal solos and duets in both sets, and also of introductory and concluding passages for piano alone in op. 52 (present in the original autograph but deleted in the published score) reveals further stylistic sources. With the extended coda to the last number of op. 65, Brahms includes unaccompanied vocal writing, which, with the more florid accompaniment, brings the style closer to his choral compositions.

The qualification "mit Gesang ad. lib." which appears in the title of op. 52, added by the publisher to extend sales, is confusing in suggesting hesitation in specifying precise vocal forces, quartet or choir. All the early performances were for vocal quartet, and the intricacy of much of the music, which skilfully blends and balances the voices with the piano parts, suggests this as the best medium, to say nothing of the solo numbers, which are often vocally demanding. Indeed, Brahms specified quartet in discussing the orchestration of nine numbers drawn from both sets with Ernst Rudorff.<sup>1</sup> He omitted this qualification in the title of the *Neue Liebeslieder*, and the first and early performances of the work were again for vocal quartet. Though the sales of the work would have been largely from domestic use, the difficulty of the parts suggests that Brahms also thought in terms of concert performance. 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, 15), Russian-Polish ("Tanzlieder", Nos. 7, 8), Polish (Nos. 9 and 11), but other nationalities are added: Turkish (No. 1), Lett-Lithuanien (No. 4) Spanish (No. 6), Malay (No. 10), Serbian (No. 12). Daumer's collection also includes the Persian author Hafis, used by Brahms in No. 2. To conclude the set Brahms adds a coda from an entirely different source, "Zum Schluß", taken from Goethe's *Alexis and Dora*; this valedictory reflection on the joys and sorrows of the human heart places the preceding pieces in a frame, as it were, for observation. The styles of the op. 65 set are more energetic overall, taking up the forceful manner of No. 16 of the op. 52 in the opening number, a style which recurs in several other pieces. Unlike the first set, all the pieces are in binary form (the only variant being that the second part of No. 14 is in the major key, as part of an elaboration which prepares for the extensive coda "Zum Schluß", which follows), though Brahms makes much more of the reprises, often written out to accommodate re-scoring. In No. 8 the apportioning of the melody to the piano, to the gentle accompaniment of the vocal parts, gives an almost orchestral effect, enhanced when in the reprise the scoring is varied, with the soprano, then tenor doubling the melody with the piano. The intimate relation between words and music takes 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

Michael Musgrave

<sup>1</sup> Letter from "Januar, 1870" postmarked 2.2.1870), in: *Brahms Briefwechsel*, ed. by Wilhelm Altmann, vol. 3, Berlin 1908, p. 156.

<sup>2</sup> *Brahms Briefwechsel*, Ibid.

### 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]." <sup>2</sup> 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 contribuèrent à faire connaître Brahms à la fin des années 60 et au début des années 70 du XIX<sup>e</sup> 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 si connu étaient rarement entendues. Elles atteignaient surtout le public sous la forme d'arrangements pour piano à quatre mains destinés à l'usage domestique. C'est ainsi que les œuvres vocales et les œuvres pour piano occupent la place principale dans les compositions imprimées du compositeur.

Brahms réunit dans les *Liebeslieder* deux genres de formation grâce à l'écriture peu habituelle pour piano à quatre mains et quatuor vocal : le quatuor vocal avec piano (dans les op. 31, 64, 92, 103, 112) et le duo pour pianos représenté par les *Danses hongroises* et les Valses op. 39 qui, bien que plus connues dans la version pour piano solo, furent publiées à l'origine pour piano à quatre mains sans chant. Pour fermer le cercle des formations possibles, Brahms recomposa même plus tard les *Liebeslieder* et les *Neue Liebeslieder* (op. 52A et op. 65A) pour piano à quatre mains sans chant, jetant ainsi un nouvel éclairage sur les voix de la version pour chant et piano à quatre mains (malgré la version sans chant est aussi publiée jusqu'à aujourd'hui beaucoup de représentations de cette version sont 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 » de l'opus 65 entraîne la musique vers les compositions chorales, en particulier grâce à l'accompagnement animé et à un passage a cappella.

L'indication « mit Gesang ad. lib. » qui se trouve dans le titre de l'opus 52 et qui fut rajoutée par l'éditeur pour accroître le cercle des acheteurs prête à confusion en laissant le choix entre quatuor vocal et chœur. Cependant, les premières interprétations des *Liebeslieder* eurent toutes

lieu avec un quatuor vocal et les raffinements fréquents de la musique, le mélange et l'équilibre subtil des voix et de la partie de piano font voir en cette distribution la distribution idéale sans compter les numéros solos qui sont souvent techniquement ardues. 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.<sup>1</sup> 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 par Brahms (n° 2). Pour terminer le cycle, Brahms y ajoute une coda (« Zum Schluß ») provenant d'une autre source, *Alexis et Dora* de Goethe. Ce commentaire final aux peines et joies d'un cœur aimant place les pièces précédentes dans un cadre provoquant une réflexion particulière. Du point de vue de leur caractère musical, les valse de l'opus 65 sont plus énergiques que celles de l'opus 52. Dans le premier numéro, Brahms utilise l'expression plus énergique que lyrique de numéro 6 de l'opus 52 qu'il choisit également pour d'autres valse. Contrairement à celles de l'opus 52, toutes les valse sont en deux parties, seul, le numéro 14 se distingue des autres. En effet, sa deuxième partie (qui prépare le plus grand développement menant à la coda suivante « Zum Schluß ») n'est pas écrite dans la même tonalité, mais dans la tonalité majeure de même nom. Cependant, Brahms compose dans l'ensemble plus de reprises à l'intérieur des parties pour rendre possible une autre disposition du matériau à l'intérieur des parties. Il atteint, par exemple, dans le numéro 8 à des effets quasi orchestraux quand la mélodie est confiée d'abord au piano accompagné doucement 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 Collection).

New York, janvier 1998

Michael Musgrave

Traduction : Jean Paul Ménière

### Conseils d'exécution

Dans une lettre à Ernst Rudorff, Brahms écrit à propos du tempo des valse de l'opus 52 : « Je n'ai pas besoin de dire que le tempo est celui du laendler : modéré ».<sup>2</sup> Comme il écrivit au dessus de la première pièce des *Liebeslieder* « sur un tempo de laendler », un tempo modéré peut être utilisé comme base pour les morceaux suivants lorsque Brahms ne fait aucune autre remarque. Une autre indication, « les plus vifs, modéré (ut mineur, la mineur), les plus sentimentaux, sans traîner », donne une directive supplémentaire pour l'interprétation des mouvements concernés : Les pièces dotées d'un « dolce » ne doivent pas être jouées trop lentement et doivent contraster avec les pièces notées « espressivo » et « calme ».

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

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

<sup>2</sup> *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 - gend in der Lie - be Meer!  
res - cue, em - bark - ing on the sea - be of love!

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

Ret - tung, dich wa - gend in der Lie - be Meer!  
res - cue, em - bark - ing on the sea - be 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

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

19

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

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

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

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

8 va

*ff*

*ff*

## 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, 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, 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, Wo - gen und Wir - bel - ge - fahr!  
 Threat - en - ing shad - ows of night, dan - ger - of sur - ges - and swirls!

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,*

*p*

*p*

19

*p*

zu be - grei - fen im Stan - de? Das ist der nur al - lein,  
*of the ter - rors a - round? No, on - ly he a - lone,*

*p*

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

*p*

*p*

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

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

wel - cherauf wil - der See  
 who on the storm - y sea

*sf* *p* *cresc.*

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

*cresc.* treibt, Mei - len ent - fernt vom  
 des - o - la - tion meets, miles from shore and

*c.* - mischer - de treibt,  
 des - o - tion meets,

stür - wild des - o - la - tion treibt,  
 wild des - o - la - tion meets,

*f* *8va*

37

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

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

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

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

8va-7

43

de. ty. 1. 2.

### 3. An jeder Hand die Finger

Sopran  
*p dolce*

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

*p dolce*

*p dolce*

5

hatt' ich be - deckt mit Rin - - gen, *g* mir *g* enkt mein  
*I'd cov - ered all with rings, g en me by my*

1.

bro - - der in sei - nem Lie - bes - sinn. - - - tion.  
ther, to - ken of his af - fec - - -



Variante in F siehe S. 46

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, dem hö - ren,  
but un - wor - - thy youth, a - way, the some,

*p* *sf*

*p* *sf*

27

*dolce*

schö - nen, a - ber un - wür - di - gen Jüng - ling hin.  
the hand - some, but un - wor - - thy youth, a - way.

*sf* *p* *dolce*

*sf* *p* *dolce*

# 4. Ihr schwarzen Augen

Baß

Ihr schwarzen Augen, ihr dürft nur winken, Palästen fallen und Städte sinken.  
 O you with black eyes, if you but wink, great palaces fall and cities crumble.

*poco f*

*mf*

9

Wie sollte stehn in solchem Strauß mein Herz, von Kisten des schwarzen Hauses?  
 How then should stand in such confusion my heart, a pile of black cards?

*cresc.*

*cresc.*

# 5. Wahre, wahr deinen Sohn

1. Wahrre, wahrre deinen Sohn, Nachbarin, vor Wehe,  
 2. weil ich ihn mit schwarzem Aug zu bezubern gehe.  
 1. Guard, I warn you, guard your son, neighbour from mischief.  
 2. for, with blackenticing eyes, I will take him from you.

*sotto voce*

*sf*

*sotto voce*



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.* *f*

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

23 *f* 1. 2.

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

# 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

1. 2.

gar - so trü - be bin. bin. *pres.*  
 al - ways looked so sad. sad. is recht, die

*espress.*

*espress.*

11

1. 2.

Ro - se sin - ket, so wie ich, ent - blät - tert hin. hin.  
 rose will with - er, as will I, and fade a - way. way.

*p*

*p*

# 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 tor - rents,

*f marc.*

17

*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 - -

*f* hun - dert -  
 hun - dred

*p* *f cresc.*

*p* *f sc.*

23

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

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

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

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 un - dert - tau - send Küs - - se.  
 give to un - dredd thou - sand kis - - ses.

dir in - dert - tau - send Küs - - se.  
 give to gern you hun - dredd thou - sand kis - - ses.

# 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, stil - le Plätz - - chen,  
 love - ly, si - lent plac - - es,

*p dolce*

schö - ne, stil - le Plätz - - chen,  
 love - ly, si - lent plac - - es,

*p dolce*

schö - ne, stil - le Plätz - - chen,  
 love - ly, si - lent plac - - es,

*p dolce*

schö - ne, stil - le Plätz - - chen,  
 love - ly, si - lent plac - - es,

*p dolce*

schö - ne, stil - le Plätz - - chen,  
 love - ly, si - lent plac - - es,



*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.*

hier here sich mit ei - nem Schätz - - - chen!  
 here with one's best be - lov - - - ed.

*p dolce*

Schätz - - - chen!  
 lov - - - ed.

*p dolce*

Schätz - - - chen!  
 lov - - - ed.

*p dolce*

hier here sich with mit one's ei - nem Schätz - - - chen!  
 here with one's 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 Hang, — sen ein  
 son, how can a maid - en live with - out pin - ing for a ten - ouch, live so robbed of

*to cresc.*

*cresc.*

21 *cresc.* *poco f* *dim.* **1.** **2.**

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

*poco f* *dim.* *p*

*poco f* *dim.* *p*

# 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;

The first system of the score features a vocal line for Tenor in 3/4 time, marked *espress.* The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *sf* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

9 *cresc.* *dim.*

denn e - wig, e - wig kehrt dir, Non - na,  
 for ev - er I'll re - turn you, Non - na,

The second system begins at measure 9. The vocal line includes dynamic markings *cresc.* and *dim.*. The piano accompaniment features a *gva* (grace) section and dynamic markings *sf*, *cresc.*, *f*, and *p*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

17

o Non - na, mein Ge - dan - ke!  
 o Non - na, my be - lov - ed! ke!

The third system starts at measure 17. The vocal line has two endings, labeled 1. and 2. The piano accompaniment includes dynamic markings *p*, *dolce*, and *p*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

# 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 - dem Fe - zu - ab - stel - le dei -  
all your pains, — de-ceive-er! For an - oth - er - im - go - and plan -

*gva* *f* *f* *p*

*f* *p*

14  
- ne Fal-le: Denn du bist — ein lo - ser Dieb, — denn du buhltst — um al - le!  
— de-cep-tion. You are but — a wan - ton rake, — you make no — ex-cep-tion!

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

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

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

# 12. Schwarzer Wald

**Lebhaft** *f* *p*

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!*

*gva*

*f* *p*

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

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

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

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

*gva*

*f* *p*

15

*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.*

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

Piano accompaniment for measures 15-21, featuring arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

22

**1.** *f* ist so drü - ckend! Schwar - zer Wald, schwar - zer drü - ckend!  
 is so heav - y! For - est, for - est heav - y!

**2.** *f* ist so drü - ckend! Schwar - zer Wald, schwar - zer drü - ckend!  
 is so heav - y! For - est, for - est heav - y!

*f* ist so drü - ckend! Schwar - zer Wald, schwar - zer drü - ckend!  
 is so heav - y! For - est, for - est heav - y!

*f* ist so drü - ckend! Schwar - zer Wald, schwar - zer drü - ckend!  
 is so heav - y! For - est, for - est heav - y!

*f* ist so drü - ckend! Schwar - zer Wald, schwar - zer drü - ckend!  
 is so heav - y! For - est, for - est heav - y!

*f* ist so drü - ckend! Schwar - zer Wald, schwar - zer drü - ckend!  
 is so heav - y! For - est, for - est heav - y!

Piano accompaniment for measures 22-28, including a *gva* (ritardando) section.

*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*

*p*

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

*p*

*p*

*p*

*p*

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

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

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 - - -

Piano accompaniment for measures 38-42, featuring a large 'CARUS' watermark.

43

1.      2.

nung!      nung!  
 ment!      ment!

nung!      nung!  
 ment!      ment!

nung!      nung!  
 ment!      ment!

nung!      nung!  
 ment!      ment!

dim.      dim.      p

dim.      dim.      p

# 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*

na - he nicht!  
 An - ge - nicht.  
 in - to close to me!  
 my eyes.

so na - he nicht!  
 ins An - ge - nicht.  
 so close to me!  
 ly in - 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.*

*p* *cresc.*

dämp - fe, dämp - fe dei - nen Trieb, daß es nicht die  
 you must damp, must damp its flame, for the world needs  
 dämp - fe, dämp - fe dei - nen lieb, daß es nicht die  
 you must damp, must damp its flame, for the world needs

*f* *mezza voce*

*f* *mezza voce*

*f* *pp*

*mezza voce*

*pp* *p*

...at, wie wir uns so lieb, so lieb. lieb.  
 not know, how in love, in love we are. are.  
 Welt er - kennt, wie wir uns so lieb, so lieb. lieb.  
 not to know, how in love, in love we are. are.

*dim.* *pp*

*2 da volta poco rit.* *dim.* *pp*

# 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

wo - gen, Kum - mer ist durch dich hin - ein in mein ar -  
 w - ful, sor - row has through you a - lone to my wound

*p*

*p*

*p*

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

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

*cresc.*

*cresc.*

Flam - men-au - gen, dunk - les Haar, Kna - be won - nig und ver - wo - gen,  
 flam - ing eyes, ra - ren hair, youth so bold and de - light - ful,

Flam - men-au - gen, Haar, Kna - be won - nig und ver - wo - gen,  
 flam - ing eyes, hair, youth so bold and de - light - ful,

*f*

*f*

30

*p* *f* *p* *f*

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* *sf*

38

zo - gen, in ar - mes Herz ge - zo - - gen.  
 drawn to wound - ed heart been drawn.

- gen, ar - mes Herz ge - zo - - gen.  
 wn, wound - ed heart been drawn.

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

*p*

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

*p* *espress.*

*p*

*cresc.*

Kann die hei - ße Men - schen - brust at - men oh - ne Glut be -  
 Can the burn - ing hu - man heart breathe with - out love's warmth de -

*cresc.*

Kann die hei - ße Men - schen - brust at - men oh - ne Glut be -  
 Can the burn - ing hu - man heart breathe with - out love's warmth de -

*cresc.*

Kann die hei - ße Men - schen - brust at - men oh - ne Glut be -  
 Can the burn - ing hu - man heart breathe with - out love's warmth de -

*cresc.*

Kann die hei - ße Men - schen - brust at - men oh - ne Glut be -  
 Can the burn - ing hu - man heart breathe with - out love's warmth de -

*cresc.*

*cresc.*

62

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

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

*f* *p* *espress.*

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  
Is the field so full of

*f* *p* *p*

69

*p* *cresc.*

Blum in Dun - kel ste - he? Ist die Welt so  
that flower in stay in dark - ness? Is the world so

full - - - - -  
is the world so vol - ler Lust, so  
of bliss, so

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

Licht, - - - - - Licht, ist die Welt - - - - - so vol - -  
light, - - - - - of light, is the world - - - - - so full - -

*cresc.* *cresc.* *cresc.*

75

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*f*

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

Piano accompaniment for measures 75-80. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. A large, stylized watermark 'C&S' is overlaid on the right side of the page.

81

*p*

ver - ge - - - he?  
 in an - - - guish?

*p*

ver - ge - - - he?  
 in an - - - guish?

*p*

ver - ge - - - he?  
 in an - - - guish?

*p*

he, ver - ge - - - he?  
 guish, in an - - - guish?

Piano accompaniment for measures 81-86. The music continues with a melodic line in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* and *rit.* (ritardando). A large, stylized watermark 'C&S' is overlaid on the left side of the page.

# Zum Schluß

Text: Johann Wolfgang von Goethe

**Ruhig**

*poco f*

Nun, — ihr Mu - sen, ge -  
Now, — you Mus - es e -

*poco f*

Nun, — ihr Mu - sen, ge -  
Now, — you Mus - es e -

*poco f*

Nun, — ihr Mu - sen, ge -  
Now, — you Mus - es e -

*poco f*

Nun, — ihr Mu - sen, ge -  
Now, — you Mus - es e -

*poco f*

strebt ihr zu schil - - dern, zu schil - - dern,  
try — to pic - - ture, to pic - - ture,

nug! Ve  
nough! You

in - bens strebt ihr zu schil - - dern,  
ly - ly try — to pic - - ture,

nug! Ver - ge - - bens strebt — ihr zu schil - - dern,  
nough! You vain - - ly try, — try — to schil - - dern,  
nough! You vain - - ly try — to pic - - ture,

*p*



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

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

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

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

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, heal - - - - - schla - gen; hei - len kön - net die  
 Cu - pid in - - - - - flict - ed; yet the wounds - - - - -

schla - gen; hei - len kön - net die Wun - den ihr  
 flict - ed; yet the wounds - you can - not

A - mor ge - schla - - - - - gen;  
 Cu - pid in - flict - - - - - ed;

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.*

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

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

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

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

*sf* *p*

*sf* *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 comes on - - - - - fort

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

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

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

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

*p dolce*

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

*p dolce*

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

*p*

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

*p dolce*

*p*

24

ihr good Gu - - ten, von euch, von euch.  
 good us, from you, from you.

*p*

on Gu - - ten, von euch.  
 you, you, from you.

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

euch, von euch.  
 you, from you.

euch, von euch.  
 you, from you.

*mf*

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

*p dolce*

6

deckt mit Rin - - gen, mit ge - schenkt mein  
all with rings, giv en ne by my

11

Bru - - der in sei - nem Lie - bes - sinn.  
bro - - ther, to - 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, lem ha - nen,  
 but un - wor - thy youth a - way, he has some,

*p* *sf*

*p* *sf*

27

schö - nen, a - ber un - wür - di - gen Jüng - ling hin.  
 me hand - some, but un - wor - thy youth a - way.

*sf* *p dolce*

*sf* *p dolce*

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Die autographe Partitur der *Neuen Liebeslieder* op. 65 ist verschollen. Die vorliegende Ausgabe fußt auf Brahms' Handexemplar der Erstausgabe, die sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, befindet. Die Erstausgabe 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 Erstausgabe als die Hauptquelle gelten.

Die Erstausgabe 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 Erstausgabe modernisiert worden. So wurden an einigen Stellen z. B. Augmentationspunkte des Originals durch Bindungen ersetzt, wenn diese sich über einen Taktstrich erstrecken. Die Stellung und Form der Crescendo-Gabeln, der Punkte, Pausen und Satzzeichen wurde standardisiert. Brahms unterscheidet nicht immer klar zwischen einem Bogen über zwei Noten, der nur die Funktion erfüllt, daß zwei Noten auf eine Silbe gesungen werden, und Phrasierungs- und Legatobögen. Dies hat Bedeutung für die Phrasierung im ganzen Stück. Um nicht die interpretatorischen Möglichkeiten einzuschränken und weil diese Zeichen oft auch im Klavierpart wiederholt sind, behält unsere Ausgabe die Phrasierung der Erstausgabe genau bei.

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

## III. Einzelanmerkungen

### Nr. 3

In der Erstausgabe 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 Erstausgabe 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 Erstausgabe enthält keine Vortragsbezeichnung. Brahms hat sie in seinem Handexemplar ergänzt: „Lebhaft“ und „Vivace“. Da die Begriffe synonym sind und alle anderen Tempobezeichnungen ebenfalls in deutsch sind, wurde in unserer Ausgabe ausschließlich „Lebhaft“ gewählt. Für die Aufnahme der handschriftlichen Tempobezeichnung in unsere Edition spricht, daß Brahms klar ersichtlich wünschte, ein Gefühl von Beweglichkeit in diesem Stück zu erhalten, das sonst leicht in eine gemächlichere Haltung verfallen könnte, und daß er diesen Satz im Ausdruck den anderen Walzern mit dieser Bezeichnung ebenbürtig machen wollte.

### Nr. 13

Die Erstausgabe trägt keine Tempobezeichnung, doch Brahms hat in seinem Handexemplar in Klammern „Lebhaft“ ergänzt. Die Ergänzung scheint eine Vorsichtsmaßnahme zu sein, um nämlich den Musizierenden daran zu erinnern, daß der Satz beweglich bleiben müsse, weil er leicht sehr langsam genommen werden könnte. Der Charakter der Musik in diesem Walzer ist freilich intimer als in den ihn umgebenden Stücken.

### Nr. 14

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