

BRAHMS

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Fantasien

Fantasies

op. 116



Bärenreiter

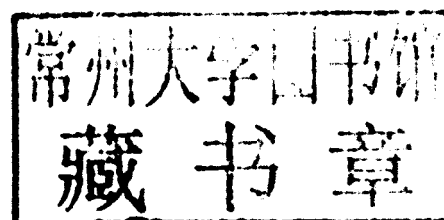
BRAHMS

Fantasien

Fantasies

op. 116

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



Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9628

VORWORT

JOHANNES BRAHMS, PIANIST UND KOMPONIST

Das Klavier ist für Johannes Brahms' Schaffen von hervorragender Bedeutung: Rund siebzig Prozent seiner Werke sind für oder mit Klavier, die Kompositionen für Klavier solo bilden neben den Liedern den größten Komplex innerhalb seines Gesamtwerks. Hinzu kommen zahlreiche Arrangements eigener und fremder Kompositionen für Klavier zu vier Händen bzw. zwei Klaviere, darunter Bearbeitungen aller seiner Symphonien, der beiden Serenaden für Orchester sowie sämtlicher Quartette, Quintette und Sextette für Streicher. Mit Klavierwerken hatte er seine ersten Erfolge als Komponist, und wenngleich Brahms kein typischer „reisender Virtuose“ wie etwa Franz Liszt war, so war er doch Zeit seines Lebens auch als Pianist tätig: Zwischen 1843 und 1897 spielte er in rund 600 öffentlichen Konzerten, Hofkonzerten in Detmold, Hannover und Meiningen oder in privaten Hauskonzerten.¹ Seine pianistischen Fähigkeiten müssen – dem Schwierigkeitsgrad vieler seiner Stücke sowie seinen Konzertprogrammen zufolge – sehr hoch eingeschätzt werden. Begeistert schrieb Robert Schumann 1853 über Brahms' Klaviervortrag: „ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte“.²

Brahms war stets auch sehr an technischen und pädagogischen Aspekten des Klavierspiels interessiert. So veröffentlichte (und spielte) er mitunter halsbrecherisch schwierige Klavierstudien über Werke von Weber, Bach, Chopin und schließlich im Dezember 1893 die 51 *Übungen für Klavier*, deren Entstehung zum Teil bis in die 50er Jahre zurückreicht.

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

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

DIE WERKE FÜR KLAVIER SOLO

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

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

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

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

Der umfänglichen Gruppe von frühen Klavierwerken stehen die späten Zyklen op. 116 bis 119 von 1892/93 gegenüber, während dazwischen einerseits mit den Variationszyklen, den *Walzern* op. 39, den *Klavierstücken* op. 76 und den *Rhapsodien* op. 79 zwar gewichtige Kompositionen entstanden, andererseits aber auch viele Jahre ohne Veröffentlichung von Klavierwerken vergingen.

Der zweite Befund beim Überblick über das Gesamtwerk ist vielleicht noch interessanter: Brahms wandte sich bei den Werken für Klavier solo allmählich von größeren zu immer kleineren Formen. Stehen am Anfang mit den Sonaten noch monumentale Stücke, die sich formal und teilweise auch thematisch an dem großen Vorbild Beethoven orientieren, so folgen dann mit den Variationszyklen über Themen von Schumann, Händel und Paganini gewissermaßen Kleinformen, die durch den gemeinsamen Bezug auf das jeweilige Thema zur Großform gebündelt werden, und schließlich Zyklen von „Fantasien“, „Intermezzi“ oder schlicht „Klavierstücken“, die sich nur noch gegenseitig – dafür aber so eng wie nie zuvor – motivisch-thematisch vernetzen.

Die Abkehr von der Sonatenform ist umso überraschender, als Brahms sie außerhalb der Klavierwerke nie vollzogen hat: weder bei den Werken für ein Soloinstrument und Klavier noch bei den größer besetzten Kammermusikwerken. Der Grund dürfte kaum – wie etwa Wilibald Nagel meinte – darin zu suchen sein, dass ihm das Klavier nicht mehr zur „vollen Darlegung seiner Ideen genügte“, eher schon umgekehrt: Er erkannte, dass bei freierer Formgestaltung dem Instrument – seinem Instrument! – ein noch wesentlich größeres Ausdrucksspektrum abzugewinnen war.

Die Klavierstücke op. 116 bis 119

Die zwanzig späten Klavierstücke, 1892/93 als op. 116 bis 119 bei N. Simrock in Berlin erschienen, sind in der Tat von einer immensen emotionalen und formalen Vielfalt, die durch die Titel nur grob kategorisiert wird: Unter der pauschalen Bezeichnung „Intermezzo“ können die Stücke z. B. verträumt (op. 116 Nr. 4), graziös tänzerisch (op. 119 Nr. 3), melancholisch (op. 19 Nr. 3), ernst und verzweifelt (op. 118 Nr. 6), zärtlich (op. 117 Nr. 1) oder unruhig bewegt (op. 118 Nr. 4) sein. Dem stehen leidenschaftliche (op. 116 Nr. 3) oder wild bewegte (op. 116 Nr. 7) „Capricci“ gegenüber. Das Ende des ganzen Werkkomplexes (und das Ende von Brahms' Klavierwerk überhaupt) bildet die *Rhapsodie* op. 119 Nr. 4, ein monumentales, äußerst kraftvolles Stück, das sich schließlich zu einem regelrechten Wutausbruch steigert – spätestens hier erweist sich die verbreitete

einseitige Vorstellung eines abgeklärten, melancholischen Brahms'schen Spätwerks als Klischee. Clara Schumann, die von Brahms bereits vor der Veröffentlichung immer wieder Abschriften der Klavierstücke erhielt, und die wohl als heimliche Widmungsträgerin anzusehen ist, schrieb im November 1892 in ihr Tagebuch: „eine wahre Quelle von Genuß, Alles, Poesie, Leidenschaft, Schwärmerei, Innigkeit, voll der wunderbarsten Klangeffekte [...] durchweg interessant. In diesen Stücken fühle ich endlich wieder musikalisches Leben in meine Seele ziehen und spiele wieder mit wahrer Hingebung“⁴.

Die Stücke entstanden 1892 (op. 116, 117) bzw. 1893 (op. 118, 119) in Bad Ischl, wo Brahms jeweils die Sommermonate verbrachte.⁵ Schon Max Kalbeck vermutete, dass manche der Stücke früheren Ursprungs seien, einige gar bis in die 1850er Jahre zurückreichen könnten, ergänzte aber: „Beweisen lassen sich, bei dem Mangel an dokumentarischen Zeugnissen, dergleichen nur mit Vorsicht auszusprechende Vermutungen allerdings nicht.“⁶

Das hinderte ihn aber nicht daran, den angeblich früheren Ursprung der *Drei Intermezzi* op. 117 als „Tatsache“ zu behaupten, obwohl auch in diesem Fall jeglicher Beleg fehlt. Margit McCorkle hingegen unterlag einem Irrtum in der Datierung einer Postkarte,⁷ auf der Brahms angeblich schon am 4. Januar 1892 an Clara Schumann „eine kleine Fortsetzung“ von zuvor zugesandten Klavierstücken ankündigte. Inzwischen wurde aber nachgewiesen, dass die Karte erst am 14. Oktober 1892 geschrieben wurde, womit der vermeintliche Beweis für die frühere Existenz der Stücke hinfällig wird.⁸ Es bleibt deshalb festzuhalten: Ein solcher Beweis existiert trotz immer wieder vorgebrachter Vermutungen bis heute nicht.

In diesen späten Stücken gibt es allerdings verschiedene innere und äußere Verbindungen zu früheren Werken. Dabei mögen die Titel *Ballade* (op. 118 Nr. 3) bzw. *Rhapsodie* (op. 119 Nr. 4) noch als eher äußerlicher Bezug auf die *Balladen* op. 10 bzw. die *Rhapsodien* op. 79 erscheinen. Dass das Motto, welches Brahms dem *Intermezzo* op. 117 Nr. 1 voranstellte aus derselben Quelle (Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker*) stammt wie die Textvorlage zur *Ballade* op. 10 Nr. 1, liegt wohl in

4 Berthold Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. III (vgl. unten „Verwendete Literatur“), S. 563.

5 Zur Datierung vgl. Katrin Eich, „Früher als spät?“ (vgl. unten „Verwendete Literatur“).

6 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV, S. 277.

7 Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms* (vgl. unten „Verwendete Literatur“), S. 466.

8 Vgl. Eich (wie Fußnote 5).

Brahms' lebenslanger Beschäftigung mit Volksliedern und speziell mit dieser Sammlung begründet, von der Max Kalbeck schreibt, dass sie „seit [...] 1854 [...] nicht mehr von seinem Tisch“ kam.⁹ Die auffällige Ähnlichkeit des Mittelteils des *Intermezzos* op. 118 Nr. 2 mit dem fünften Satz aus dem *Deutschen Requiem* („Ihr habt nun Traurigkeit“) oder auch das zentrale Motiv *f-ges-es* aus dem *Intermezzo* es-Moll op. 118 Nr. 6, welches mit dem ebenfalls zentralen Auftaktmotiv des frühen *Scherzos* op. 4 in derselben Tonart übereinstimmt (und das gregorianische „Dies irae“ paraphrasiert), können hingegen als innere Verbindung gedeutet werden, sei diese nun bewusst oder unbewusst-intuitiv entstanden.

Am meisten versteckt, künstlerisch aber vielleicht am bedeutsamsten sind die Anklänge an einen tänzerisch-geselligen Tonfall, dessen sich Brahms z. B. in den *Walzern* op. 39 noch weitgehend ungebrochen bediente, der hier aber weder zitiert noch imitiert wird, sondern eher wie aus weiter Ferne anklingt, so etwa im unvergleichlich sanften und zärtlichen, walzerartigen Mittelteil des *Intermezzos* op. 119 Nr. 2 oder auch im *Allegretto grazioso* aus der *Romanze* op. 118 Nr. 5. An solchen Stellen findet der Tanz gleichsam nicht mehr real statt, sondern erscheint eher als ein wehmütiger oder sogar melancholischer Traum.

Klaviersatz, Notation und Interpretation

Schon Brahms' erste veröffentlichte Werke sind gekennzeichnet durch einen sehr individuellen Klaviersatz, vollgriffig, aber rhythmisch und klanglich vielfach durchbrochen, mit Hemiolen, synkopischen Verschiebungen und polyrhythmischen Strukturen, mit häufigen Arpeggien, akkordischen Passagen, Sprüngen, Tremoli, vielen Terz-, Sext- und Oktavpassagen, hingegen eher selten mit brilliantem Passagenwerk. Häufig meint man, den raffinierten, vielschichtigen Klavierauszug einer Orchesterpartitur vor sich zu haben (vgl. dazu auch das Robert-Schumann-Zitat oben). Die Klaviatur wird oft in ihrer ganzen Breite ausgenutzt, was eine spezielle, „Brahms'sche“ Spieltechnik mit frei beweglichem Armeinsatz erfordert. Alle diese Merkmale sind bereits in den frühen Klaviersonaten vorhanden und ziehen sich durch das gesamte Schaffen. In den späten Stücken ist der Klaviersatz zwar – von Ausnahmen wie der *Rhapsodie* op. 119 Nr. 4 abgesehen – pianistisch meist weniger aufwändig, bisweilen aber strukturell eher noch komplexer. So wird die führende Stimme gelegentlich eingerahmt oder umrankt von begleitenden Außenstimmen (z. B. im Mittelteil des

Capriccios op. 116 Nr. 7, im *Intermezzo* op. 117 Nr. 1 und in der *Romanze* op. 118 Nr. 5).

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

Tempobezeichnungen hat Brahms teilweise mehrfach geändert oder ergänzt, so etwa lautete die Vorschrift für das *Intermezzo* op. 119 Nr. 3 zunächst „*Allegretto grazioso*“ (Autograph), dann „*Allegretto grazioso e giocoso*“ (Stichvorlage), schließlich „*Grazioso e giocoso*“ (als Korrektur in der Stichvorlage und dann entsprechend im Erstdruck). Zudem wurde in der Stichvorlage in Erwägung gezogen, an die Stelle des „*Allegretto*“ ein „*Vivace*“ zu setzen. Im Kritischen Bericht der vorliegenden Ausgabe sind solche für den Interpreten womöglich bedenkenswerte und anregende Entwicklungen dokumentiert.

Bei den dynamischen Vorschriften fällt auf, dass das *ff* wenigen Stellen vorbehalten bleibt oder sogar – wie etwa im *Capriccio* op. 116 Nr. 3 – nur einen einzigen Höhepunkt im ganzen Stück auszeichnet. Auf der anderen Seite differenziert Brahms sorgfältig zwischen *p*, *molto p* und *pp*, häufig ergänzt durch Klang- und Ausdrucksvorschriften wie *sotto voce*, *dolce*, *teneramente* („zärtlich“), *espressivo*. Auch hier lässt sich aus den Quellen ablesen, mit welch großem Bedacht Brahms diese Bezeichnungen gesetzt hat – eine Aufforderung an den Interpreten, seine klanglichen und dynamischen Mittel überlegt und ökonomisch einzusetzen. So ist beispielsweise der walzerartige Mittelteil des *Intermezzos* op. 119 Nr. 2 beim ersten Mal *molto p e dolce* zu spielen, bei der Variation acht Takte später *teneramente* und bei der kurzen Wiederkehr am Ende des Stückes *pp*.

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

Die Pedalanweisungen stehen meist an Stellen, die andernfalls missverstanden werden könnten, wie z. B. Pausen, die durch Pedal überbrückt werden, Basstöne, die weiter klingen sollen. Ansonsten verzichtet Brahms auf Pedalvorschriften entweder ganz oder begnügt sich mit einem pauschalen *col Ped.* Die „Breite“ seines Klaviersatzes verleitet zu reichlichem Pedalgebrauch, unter dem aber keinesfalls die Klarheit der Strukturen leiden darf. Häufig legt die Notation nahe, an Stelle des

⁹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV, S. 278.

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

Im Gegensatz zu den seltenen und eher allgemeinen Pedalvorschriften sind Artikulation und Phrasierung teilweise sogar in mehreren „Schichten“ notiert: Zu den langen Bögen, die die Phrase kennzeichnen, und den kleinen Artikulationsbögen bzw. -punkten kommt bei Brahms gewissermaßen noch eine „Artikulation in zweiter Schicht“ durch die Balkensetzung, wenn etwa einzelne Töne oder Akkorde aus einem Balkenzusammenhang herausgenommen werden und so eine besondere Bedeutung erhalten (z. B. in T. 12–14 des *Capriccios* op. 116 Nr. 1 oder – noch eindeutiger – in T. 43–46 des *Intermezzos* op. 117 Nr. 2). Die vorliegende Ausgabe folgt deshalb auch in den Balkensetzungen genau den Quellen. Der Interpret sollte entscheiden, mit welchen klanglichen oder dezenten agogischen Mitteln er solche versteckten Artikulationen wiedergibt.

Die bei Brahms wichtigen Verschiebungen und Überlagerungen metrischer Strukturen sind in den späten Klavierstücken besonders häufig und komplex. So wirkt z. B. im Mittelteil des *Intermezzos* op. 116 Nr. 6 innerhalb des notierten $\frac{3}{4}$ -Metnums unterschwellig ein $\frac{2}{4}$ -Puls, was zu einem metrischen Schwebezustand führt, der durch überlagernde Phrasen verschiedenster Länge noch weiter an Stabilität verliert. Die Darstellung solcher metrischen Ambivalenzen gehört zu den schwierigsten interpretatorischen Aufgaben in diesen Stücken, da weder die einseitige Betonung des ursprünglichen, noch das einfache Nachgeben gegenüber dem überlagernden Metrum der Komplexität solcher Stellen gerecht wird.

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

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

VERWENDETE LITERATUR

- Brahms-Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart, Weimar und Kassel 2009.
- Eich, Katrin: „Früher als spät? Brahms' Klavierstücke op. 116–119 im Spiegel von Datierungshypothesen“, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre, Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Symposium Meiningen 24.–26. September 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt (Druck in Vorbereitung).
- Hofmann, Renate und Kurt: *Brahms als Pianist und Dirigent*, Tutzing 2006.
- Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Band IV, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann, Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III: *Clara Schumann und ihre Freunde*, Leipzig 1909.
- McCorkle, Margit: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984.
- Rink, John: „Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms's *Fantasien* Op. 116“, in: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, hrsg. von John Rink, New York 1995, S. 254–282.
- Clara Schumann – Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bde., hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).

DANK

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

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

Detmold, Dezember 2009

Christian Köhn

PREFACE

JOHANNES BRAHMS, PIANIST AND COMPOSER

The piano played a crucial role in Johannes Brahms's music. Some seventy percent of his works are written for or with the piano, and his compositions for solo piano rival his lieder as the single largest complex in his oeuvre. To this we must add the many arrangements he made of his own or other composers' music for piano duet or two pianos, including arrangements of all his symphonies, the two orchestral serenades, and all his quartets, quintets, and sextets for strings. It was with his piano pieces that he achieved his initial successes as a composer; and although he was not a typical "travelling virtuoso" à la Franz Liszt, he remained an active pianist to the end of his days. Between 1843 and 1897 he played in some six-hundred public concerts, court concerts in Detmold, Hanover, and Meiningen, or domestic recitals.¹ To judge from the difficulty of many of his pieces and programs, his pianistic skills must have been formidable. Robert Schumann, writing in 1853, waxed ecstatic at Brahms's prowess at the piano: "His playing is a thing of great genius that coaxes an orchestra of dolorous and ecstatic voices from the piano."² Brahms maintained a keen and steady interest in the technical and didactic aspects

of piano playing. He published (and played) fiendishly difficult piano études on works by Weber, Bach, Chopin, and finally, in December 1893, his *51 Übungen für Klavier*, some of which originated as early as the 1850s.

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

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

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

and began to play, marvelously. He started with a delicate slow piece full of trills that none of us knew, but which, judging from its style, must have been by Bach. When he finished, one of the gentlemen said nothing more than 'Very lovely!' I asked, 'Wasn't that by Bach?' Brahms turned around with an ironic smile: 'It doesn't matter in the slightest whether it's by Bach, Massenet, or myself.' Only then did he take up the fantasies and intermezzos that I already knew from Bad Ischl; he became increasingly animated and went on to play the G-minor Rhapsody, which fortunately was familiar to us all, as if he wanted to say: incidentally, op. 79 is still worth hearing, despite opp. 116 and 117."³

THE WORKS FOR SOLO PIANO

Surveying Brahms's output for solo piano, we note a large accumulation at the beginning and again at the end of his official oeuvre. Among his first ten opuses we find no fewer than six works for piano, all composed between 1851 and 1854: the three sonatas (opp. 1, 2 and 5), the *Scherzo* (op. 4), the *Variationen über ein Thema von Robert Schumann* (op. 9), and the four *Balladen* (op. 10). It was not until the first *Serenade*, op. 11 (originally planned as his first symphony), that he gradually began to essay other and larger instrumental settings. His large body of early piano music is offset by the late cycles opp. 116 to 119, dating from 1892–3. In between are several substantial works – sets of variations, the *Walzer* (op. 39), a collection of *Klavierstücke* (op. 76), and the two *Rhapsodien* (op. 79) – but many years passed in which he published no piano music at all.

The second discovery of our survey is perhaps still more interesting. Brahms, in his solo piano music, turned gradually from relatively large-scale works to increasingly small forms. He began with the sonatas – monumental pieces patterned on the towering example of Beethoven in their form and sometimes even in their themes. Then come the sets of variations on themes by Schumann, Handel, and Paganini – what might be called small forms bundled into a large form by their relation to a particular theme. At the end we find the cycles of "fantasies," "intermezzos," or simply "piano pieces," all of which are linked motivically and thematically only with each other, but more tightly than ever before.

Brahms's volte-face from sonata form is all the more surprising in that he never did the same outside his

piano music – neither in his works for solo instrument and piano, nor in his chamber music for larger ensembles. The reason, pace Wilibald Nagel, is hardly likely to be that the piano "no longer sufficed for the full presentation of his ideas." On the contrary, he realized that the instrument – his instrument – could yield a far broader expressive range if handled with greater freedom of form.

The Piano Pieces opp. 116 to 119

Indeed, the twenty late piano pieces from op. 116 to op. 119, published by N. Simrock of Berlin in 1892–3, have a huge emotional and formal variety only vaguely conveyed by their titles. The blanket term "intermezzo" may apply to pieces that are languorous (op. 116, no. 4), lithe and graceful (op. 119, no. 2), melancholy (op. 119, no. 3), earnest and despairing (op. 118, no. 6), tender (op. 117, no. 1), or restless and agitated (op. 118, no. 4). Offsetting them are the "capriccios," whether passionate (op. 116, no. 3) or wildly agitated (op. 116, no. 7). At the end of the entire complex (and of Brahms's piano music altogether) comes the *Rhapsodie* (op. 119, no. 4), a monumental and extremely powerful piece that ultimately escalates into a veritable seizure of anger. At least by this point the widespread and onesided image of Brahms's late music as serene and melancholy is revealed to be a cliché. Clara Schumann, to whom Brahms regularly sent copies of his piano pieces prior to their publication (and who should perhaps be regarded as their secret dedicatee), confided to her diary in November 1892 that they were "a true wellspring of pleasure, everything, poetry, passion, rapture, intimacy, full of the most wondrous timbral effects ... always interesting. In these pieces I finally feel musical life re-entering my soul, and I play once again with genuine abandon."⁴

The pieces were composed in 1892 (opp. 116 and 117) and 1893 (opp. 118 and 119) in Bad Ischl, where Brahms spent his summer months each year.⁵ Max Kalbeck already suspected that many of them originated earlier, some perhaps dating as far back as the 1850s. However, he added that "given the absence of documentary evidence, suppositions of this sort cannot be proved and must be advanced with caution."⁶ This did not prevent him, however, from claiming the earlier origin of the *Drei Intermezzi* op. 117 to be a "fact," though in

3 Max Kalbeck, *Johannes Brahms* (see references below), vol. 4, pp. 272ff.

4 Berthold Litzmann, *Clara Schumann* (see references below), vol. 3, p. 563.

5 The dating is discussed in Katrin Eich, "Früher als spät?" (see references below).

6 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, p. 277.

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

All the same, these late pieces have various intrinsic and extrinsic ties to Brahms’s earlier music. The very titles *Ballade* (op. 118, no. 3) and *Rhapsodie* (op. 119, no. 4) may well be overt references to, respectively, the op. 10 Ballads and the op. 79 Rhapsodies. That the motto which Brahms prefixed to the *Intermezzo* op. 117, no. 1, comes from the same source as the textual basis of the first of his op. 10 Ballads – namely, from Johann Gottfried Herder’s *Stimmen der Völker* – is perhaps best accounted for by his lifelong study of folksong in general and this collection in particular, of which Kalbeck writes that “from [...] 1854 on it never left his table.”⁹ In contrast, the striking similarity between the middle section of the *Intermezzo* op. 118, no. 2, and the fifth movement of the German Requiem (“Ihr habt nun Traurigkeit”), or the central F–G♭–E♭ motif from the E-flat minor *Intermezzo* (op. 118, no. 6), which matches the main upbeat motif of the early *Scherzo* in the same key (op. 4), paraphrasing the Gregorian “Dies irae”, may be interpreted as an intrinsic connection, whether deliberate or intuitive.

The most clandestine allusions, albeit perhaps the most artistically significant ones, relate to a dance-like, convivial inflection that Brahms had cultivated without irony as late as, say, the op. 39 Waltzes. Here, however, it is neither quoted nor imitated, but allowed to reverberate as if from a great distance, as in the incomparably gentle and tender waltz-like middle section of the *Intermezzo* op. 119, no. 2, or the “Allegretto grazioso” of the *Romanze* op. 118, no. 5. In such passages the dance no longer takes place in reality, so to speak, but appears as a wistful or even nostalgic dream.

Piano Writing, Notation and Performance

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

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

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

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

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

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

⁸ Eich (see note 5).

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

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

Pedal marks usually appear in passages that might otherwise be misunderstood, as in rests to be bridged over by the pedal or bass notes that should continue to sound. Otherwise Brahms either avoided pedal marks entirely or was satisfied to write a blanket *col Ped.* The “breadth” of his piano texture can mislead the player to make extensive use of the pedal; however, at no time should the clarity of the texture be allowed to suffer. Frequently his notation suggests that a so-called “finger pedal” should be employed in lieu of the blanket pedal, as can be seen e. g. in many passages of the *Intermezzo* op. 116, no. 2, or at the opening of the *Intermezzo* op. 119, no. 1. In the latter piece the offbeat dyads in bars 4 and 6 still extend into the following beats in the autograph, and if Brahms simplified this notation yet again prior to publication (presumably to make it easier to read), it lets us know that he wanted to obtain a pedal-like effect by holding down particular keys.

Unlike the rare and usually generalized pedal marks, the articulation and phrasing are sometimes even notated in multiple “layers.” Besides long slurs demarcating a phrase and small slurs or dots for articulation, Brahms added what might be called a “second level of articulation” in his beaming, e. g. to bring out particular notes or chords in a beamed complex, thereby lending them special significance (e. g. in mm. 12–4 of the *Capriccio* op. 116, no. 1, or still more obviously in mm. 43–6 of the *Intermezzo* op. 117, no. 2). For this reason, our edition also faithfully adopts the beaming given in the sources. The player is meant to decide which timbral or discreet agogic devices to use when rendering hidden articulation of this sort.

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

Brahms’s original fingering in the autograph and

printed sources is indicated in our edition by italics. It allows us to draw certain general conclusions about his “technical style.” For example, Brahms requires legato with the outside fingers, as in the descending octaves in the *Capriccio* op. 116, no. 1, or from bar 93ff. in the *Rhapsodie* op. 119, no. 4. Many passages also require a special use of the arms. Important tips regarding Brahms’s piano technique in general and his fingering in particular can be found in the 51 *Übungen für Klavier*. The editor has attempted to take these Brahmsian models as his guide for the “style” of his fingering. However, it should be emphasized that fingering must always be consistent with one’s physical limitations, personal skill, and individual preferences and habits. Fingering marks, whether from the composer or the editor, are therefore nothing more than suggestions or stimuli for the player’s own decisions. In matters of technique, Brahms himself was undogmatic and amenable to compromise. Writing to Clara Schumann about the *Intermezzo* op. 116, no. 5, he advised for example that it would “probably be better” if she were “always to play the sixth eighth-note as indicated in brackets in the upbeat measure” – i. e. to avoid crossing the thumbs. This difficulty, he continued, was enticing, but one “for large hands.”

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Brahms-Handbuch*, ed. Wolfgang Sandberger (Stuttgart, Weimar and Kassel, 2009).
- Eich, Katrin: “Früher als spät? Brahms’ Klavierstücke op. 116–119 im Spiegel von Datierungshypothesen,” *Spätphase(n)? Johannes Brahms’ Werke der 1880er und 1890er Jahre: Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Symposium Meiningen 24.–26. September 2008*, ed. Maren Goltz, Wolfgang Sandberger and Christiane Wiesenfeldt (in preparation).
- Hofmann, Renate and Kurt: *Brahms als Pianist und Dirigent* (Tutzing, 2006).
- Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, vol. 4 (Berlin, ²1915; repr. Tutzing, 1976).
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann: Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, vol. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde* (Leipzig, 1909).
- McCorkle, Margit: *Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 1984).
- Rink, John: “Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms’s *Fantasien* Op. 116,” *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink, New York 1995, S. 254–282.

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

ACKNOWLEDGMENTS

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

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

Detmold, December 2009

Christian Köhn

(translated by J. Bradford Robinson)

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	VII
Fantasien / Fantasies op. 116	
1 Capriccio d-Moll / D minor	2
2 Intermezzo a-Moll / A minor	7
3 Capriccio g-Moll / G minor	11
4 Intermezzo E-Dur / E major	16
5 Intermezzo e-Moll / E minor	20
6 Intermezzo E-Dur / E major	22
7 Capriccio d-Moll / D minor	25
Critical Commentary	30

BRAHMS

Fantasien

Fantasies

op. 116

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

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9628

Fantasien

Opus 116

Capriccio

Presto energico

1 *f* *sf* *sf* *sf* *sf*

8 *sf* *sf* *sf*

16 *p ben legato*

24 *p cresc.*

33 *p* *sf*

41

cresc.

*sf**

sf

49

ff

sf

59

f

3

66

p

5 3 2

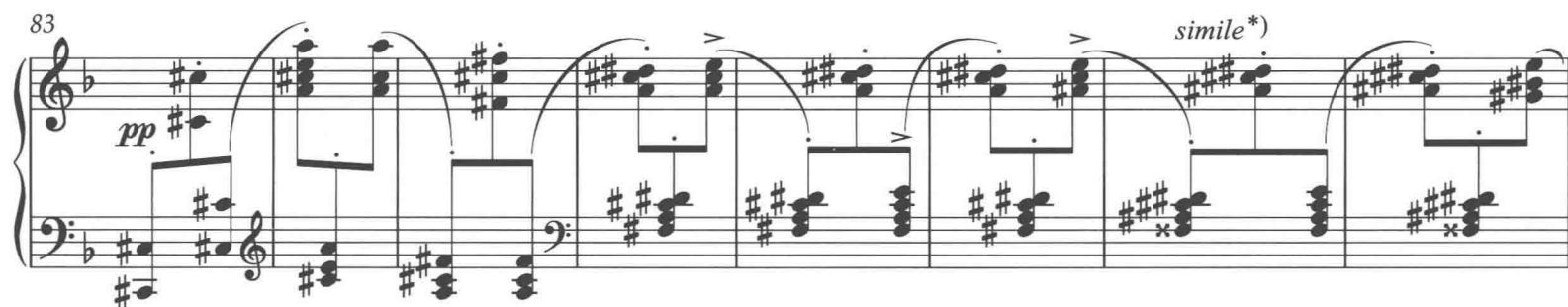
74

f

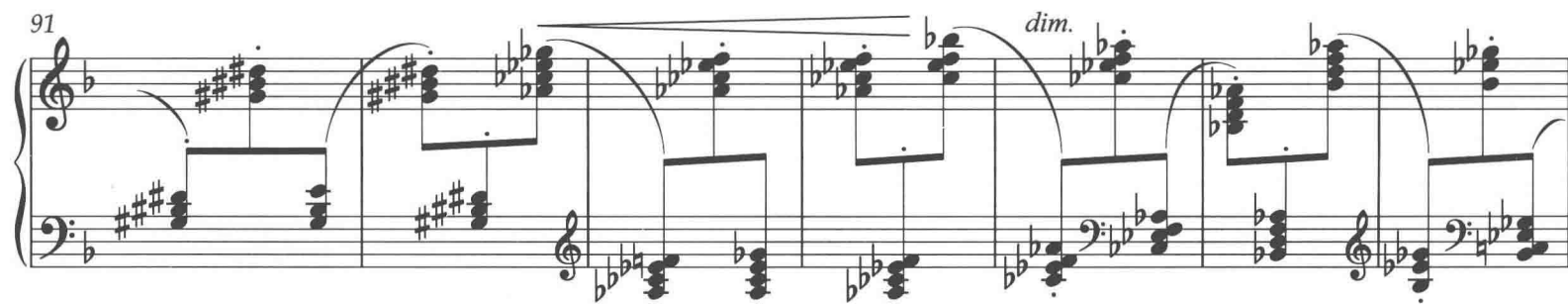
sf

*) Zur Position des *sf* vgl. Kritischer Bericht / See Critical Commentary regarding the placement of the *sf*

83 *pp* *simile*)*



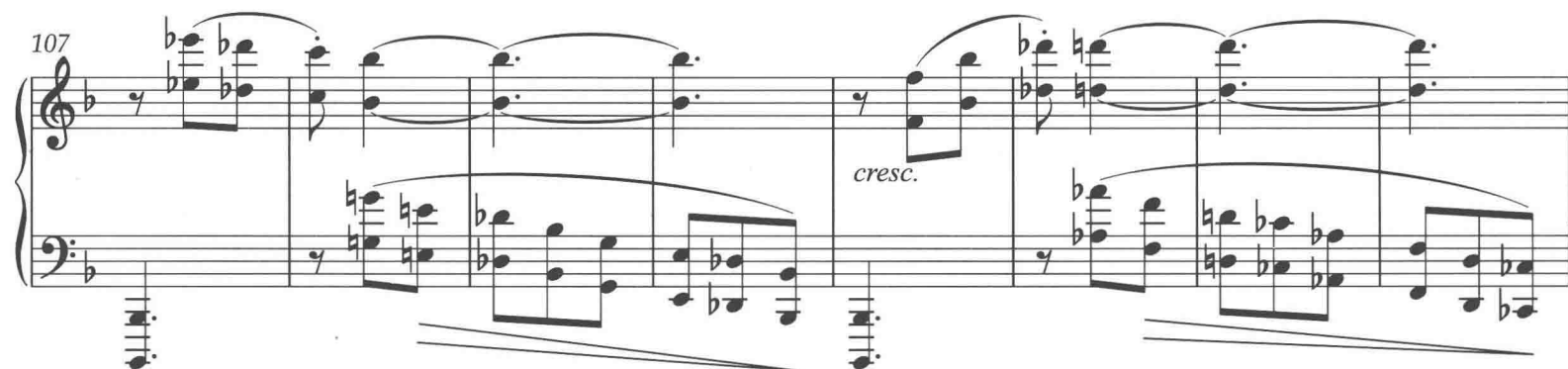
91 *dim.*



98 *p*



107 *cresc.*



115 *f* *dim.*



*) Gilt für die Akzente / Applies to the accents

124

p ben legato

134

p

143

sf

152

p cresc.

p

sf

sf

160

8va

ff

sf

sf