

## Vorwort

Die vorliegende Edition umfasst die Klavierstücke op. 76–119 von Johannes Brahms (1833–97). In seinem Schaffen für Soloklavier markieren diese 1879/80 und 1892/93 erschienenen Werke die letzte Phase, in welcher sich der Komponist nur noch dem Klavierstück widmete. Damit knüpfte er an das *Scherzo* op. 4 und die vier *Balladen* op. 10 an, die aus seiner Jugendzeit stammen (1854 bzw. 1856 veröffentlicht). In dieser frühen Zeit waren auch die Klavier-sonaten op. 1, 2 und 5 sowie die Variationen op. 9 im Druck erschienen (1853–56). Danach hatte sich Brahms vor allem Variationenfolgen zugewandt und bis 1872 außerdem die ursprünglich vierhändigen *Walzer* op. 39 und *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 auch für Klavier solo publiziert. Schließlich bot ihm das kompakte Klavierstück in seinen späteren Jahren offenbar die angemessenste Gestaltungsform.

Diese revidierte Edition der Klavierstücke ersetzt die bislang im G. Henle Verlag erhältliche Ausgabe (HN 36); sie basiert auf dem Notentext der neuen Brahms Gesamtausgabe.

### *Klavierstücke op. 76*

Die acht *Klavierstücke* op. 76 entstanden weitgehend zu Beginn von Brahms' Pörschacher Sommeraufenthalt im Jahr 1878; sein Taschenkalender dieses Jahres vermerkt sie entsprechend für den Juni. Spekulationen darüber, dass die Stücke (teilweise) bereits älter sein könnten, lassen sich nur in einem Fall bestätigen: Eine frühe Version des *Capriccio* fis-moll op. 76 Nr. 1, die Clara Schumann im Übrigen der späteren Version vorzog, ist in einem auf den 12. September 1871 datierten Autograph überliefert, welches Brahms in jenem Jahr der Künstlerfreundin zu ihrem Hochzeitstag schenkte. Durchaus denkbar ist allerdings, dass er durch seine organisatorischen und philologischen Tätigkeiten für verschiede-

ne Gesamtausgaben, insbesondere für die Schumann- und die Chopin-Gesamtausgabe, zu seinem Klavierstücke-Zyklus angeregt wurde, wie schon sein Biograph Max Kalbeck vermutete (vgl. Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. III, 1. Halbband, Berlin 1912, Reprint Tutzing 1976, S. 193 ff.). Bereits gegen Anfang Juli 1878 sandte Brahms seine Niederschrift der Stücke nach Wien, wo er sie von seinem Kopisten Franz Hlawaczek abschreiben ließ. Bei dieser Gelegenheit erhielt auch sein Freund, der Chirurg Theodor Billroth, Einsicht in die neuen Kompositionen (vgl. *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Wien 1935, S. 267–274). Ebenso ist dokumentiert, dass Brahms sie in diesem Sommer seinen Freunden Clara Schumann (in Wildbad Gastein) sowie Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg (in Arnoldstein) vorstellte (vgl. Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925, S. 254–260, sowie *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. I, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1921, Reprint Tutzing 1974, S. 69, 72–75).

Ursprünglich waren die Stücke offenbar noch nicht in der publizierten Folge angeordnet. Darauf lassen Brahms' Eintrag in seinem Taschenkalender, die Beschaffenheit der überlieferten Manuskripte (siehe die *Bemerkungen* zu Opus 76 am Ende der vorliegenden Edition) und auch die Korrespondenz des Komponisten schließen. So notierte Brahms die Stücke im Taschenkalender nur unter Angabe der Tonarten in dieser Abfolge: Nr. 5 (*Capriccio* cis-moll), Nr. 2 (*Capriccio* h-moll), Nr. 1 (*Capriccio* fis-moll), Nr. 6 (*Intermezzo* A-dur), Nr. 7 (*Intermezzo* a-moll), Nr. 8 (*Capriccio* C-dur), Nr. 3 (*Intermezzo* As-dur) und Nr. 4 (*Intermezzo* B-dur). Der ursprüngliche Zyklusbeginn mit Nr. 5 und 2 wird durch Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 7. November 1878 bestätigt (vgl. *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Reprint Hildesheim etc. 1989, Bd. 2, S. 157–160). Und dass Nr. 3 und 4 zunächst zusammenhängend am Schluss ange-

ordnet waren, zeigt sich auch darin, dass Billroth diese beiden Stücke vom Kopisten zuletzt erhielt und darauf separat reagierte (vgl. *Billroth – Brahms Briefwechsel*, S. 273). Wann Brahms schließlich die endgültige Reihenfolge festlegte, lässt sich nicht eindeutig bestimmen.

Die Drucklegung nahm der Komponist keineswegs zügig in Angriff, obwohl sich sein Verleger Fritz Simrock ab August 1878 immer wieder nach den neuen Stücken erkundigte und mit typisch ironischen Bemerkungen zunehmend auf ihre Publikation drängte. So schrieb er beispielsweise am 6. Dezember 1878: „wenn die Klavierstücke nicht bald kommen, so beantrage ich Mobilarrequisition – übrigens sollte analog dem ‚Verein gegen Tierquälerei‘ ein idem gegen Verleger-Quälerei gebildet werden – ‚pfui‘, schämen Sie sich des lieder- und klavierstücklosen ‚Folterbänkchens‘; – wieviel Hefte müssen Sie schicken, um das wieder gut zu machen?“ (*Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961, S. 132). Gegen Anfang November 1878 zog Brahms die Drucklegung offenbar ernstlich in Erwägung, stellte sie dann jedoch wieder zurück (vgl. *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. X, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1917, Reprint Tutzing 1974, S. 93 f., sowie *Simrock – Brahms Briefe*, S. 131). Mit Anspielung auf den Komponisten, Pianisten und Arrangeur Theodor Kirchner hatte Brahms am 31. Oktober Simrock hinsichtlich der Titelgebung gefragt: „Wissen Sie einen Titel????????? ‚Aus aller Herren Länder‘ wäre der aufrichtigste, Kirchneriana der lustigste, fällt Ihnen einer ein? Kapricen und Intermezzi oder Phantasien wäre das Richtige, wenn es der verschiedenen Endungen wegen ginge. Etwas, das Ähnliches sagt! Oder etwas ganz Einfaches!“ (*Brahms Briefwechsel* X, S. 91 f.). Anfang Februar 1879 schließlich sandte er die Stichvorlagen der Stücke mit dem neutralen Titel „Klavierstücke“ an den Verlag. Noch im gleichen Monat las Brahms die Stücke Korrektur, wonach

sie kurz vor Mitte März 1879 in zwei Heften (Nr. 1–4, 5–8) im Druck erschienen.

#### *Rhapsodien op. 79*

Die beiden *Rhapsodien* h-moll und g-moll op. 79 komponierte Brahms während seines folgenden Sommeraufenthalts 1879 in Pörschach. Dies geht unter anderem aus dem eigenhändigen Werkverzeichnis des Komponisten hervor. Nachdem im März des Jahres die acht *Klavierstücke* op. 76 erschienen waren, sandte Brahms gegen Ende Juni, etwa einen Monat nach seiner Ankunft in Pörschach, ein Autograph der neuen Stücke an seinen Freund Theodor Billroth nach Wien. Zugleich bat Brahms ihn darum, es dort von dem Kopisten Franz Hlawaczek abschreiben zu lassen. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt reagierte Billroth ausnehmend positiv auf die Stücke, die ihn bei einer ersten „Dechiffrierung“ gleich „gefangenommen“ hätten (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, S. 282–286). Etwa Anfang Juli übermittelte Brahms die Stücke an Clara Schumann mit dem Hinweis, sie möge sich daran „recht austoben“. Die Freundin wollte sich jedoch noch kein Urteil erlauben und meinte, sie müsse die Stücke erst „studieren“ (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 178). Ausführliche spätere Kommentare der Freundin sind nicht überliefert und erfolgten vermutlich mündlich. Während der Konzertsaison 1879/80 scheint Brahms die Arbeit an den *Rhapsodien* zunächst nicht weiterverfolgt zu haben, spielte sie aber bereits in öffentlichen Konzerten. Anfang Februar 1880 schickte er ein Manuskript an die mit ihm befreundete Elisabeth von Herzogenberg, die ihm am 4. Februar dafür dankte. Ähnlich wie Billroth war auch von Herzogenberg höchst angetan: vor allem von ihrem „Liebling“, der *Rhapsodie* Nr. 2, aber auch von der „kraftvoll stachelige[n] Schönheit“ der *Rhapsodie* Nr. 1 (*Brahms Briefwechsel* I, S. 110–113).

Spätestens im Dezember 1879 wusste Fritz Simrock über die neuen Klavierstücke Bescheid. Doch er musste sich gedulden, bis der Komponist ihm

am 22. Mai 1880 die Stichvorlage schickte (vgl. *Brahms Briefwechsel* X, S. 147–149; *Simrock – Brahms Briefe*, S. 151 f.). Schließlich erschienen die *Rhapsodien* zusammen mit der zweiten Serie *Ungarischer Tänze* für Klavier zu vier Händen WoO 1 Nr. 11–21 kurz vor Mitte Juli 1880 im Druck. So geht aus einer am 13. Juli 1880 abgestempelten, nicht im gedruckten Briefwechsel enthaltenen Brahms'schen Korrespondenzkarte an den Verlag (Privatbesitz Michael Struck, Bordesholm) hervor, dass Brahms an diesem Tag in Ischl seine Belegexemplare erhalten hatte.

Der Titel „Rhapsodien“ stand nicht von vornherein fest. In der erhaltenen abschriftlichen Stichvorlage hieß Nr. 1 ursprünglich „Capriccio“, während Nr. 2 dort ohne eigenen Titel blieb. Im Briefwechsel oder in Konzerten wurden sie zunächst als „Klavierstücke“ oder „Capricen“ bezeichnet. Als sie sich bereits im Druck befanden, fragte der Komponist bei Elisabeth von Herzogenberg brieflich an: „Wissen Sie einen besseren Titel als: ‚Zwei Rhapsodien für das Pianoforte?‘“ Die Freundin reagierte nicht unkritisch, zumal, wie sie meinte, „die geschlossene Form der beiden Stücke beinahe dem Begriffe des Rhapsodischen zu widersprechen scheint“. Da aber die Bezeichnungen „ihr Charakteristisches in der Anwendung eingebüßt“ hätten, meinte sie: „Also willkommen, Ihr in meinem Herzen Namenlosen im Nebelkleid der Rhapsodie!“ (vgl. *Brahms Briefwechsel* I, S. 114–116). Elisabeth von Herzogenberg wurde zudem Widmungsträgerin der beiden Stücke. Ursprünglich hatte Brahms ihr die *Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen und Klavier* op. 75 zgedacht, diese aber letztlich seinem Jugendfreund Julius Allgeyer gewidmet. Nun kam der Komponist während der Drucklegung der *Rhapsodien* mit einer Zueignung auf die erfreute und dankbare Freundin zurück (vgl. *Brahms Briefwechsel* I, S. 114 f.).

Bereits zu Lebzeiten des Komponisten gehörten die beiden *Rhapsodien* zu seinen am häufigsten öffentlich vorgetragenen Klavierwerken. Kurz nach der Drucklegung prophezeite Billroth ins-

besondere der g-moll-*Rhapsodie* eine große „Konzertpopularität“, vor der er sich, humorvoll formuliert, „bereits zu fürchten“ beginne (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, S. 302). Gerade Brahms spielte die Stücke häufig in seinen Konzerten und kombinierte sie gern mit dem 1882 veröffentlichten Klavierkonzert Nr. 2 B-dur op. 83.

#### *Fantasien op. 116 · Intermezzi op. 117*

Nach längerer Pause betätigte sich Brahms während seines Ischler Sommeraufenthalts 1892 wieder auf dem Gebiet des Klavierstücks und komponierte die sieben *Fantasien* op. 116 sowie die drei *Intermezzi* op. 117. Dass ein Teil bzw. Teile der Stücke bereits früher entstanden sein könnten, wie teilweise vermutet wird, lässt sich nicht belegen. Konkret bat der Komponist Ende Juni 1892 seinen Wiener Vertrauten Eusebius Mandyczewski um Notenpapier, um seine „Albumblätter“ für Klavier „auch hübsch skizzieren“ zu können (Karl Geiringer, *On Brahms and His Circle. Essays and Documentary Studies*, revidiert und erweitert von George S. Bozarth, Michigan 2006, S. 254). Zugleich verwies er scherzhaft auf die vielen Pianistinnen, die sich ebenfalls in seinem Sommerquartier aufhielten, und schrieb entsprechend einem Freund wenig später von „Claviersachen“ und „hübsche[n] Clavierspielerinnen“, die sich als „Modelle“ hergaben (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. XIII, hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918, Reprint Tutzing 1974, S. 151). Ende Juli bot Brahms seinem Freund Hans von Bülow für dessen geplantes Konzert anlässlich der Einweihung des Berliner Bechstein-Saales im Herbst an, „im neuen Saal auch neue Stückchen“ zu spielen und ihm entsprechend ein „Probeheft“ zu schicken, worauf Bülow antwortete, er habe schon gehört, dass Brahms „neuerdings Couperin posthume Konkurrenz“ gemacht habe (*Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 88, 149).

Clara Schumann hatte von ihrer Schülerin Ilona Eibenschütz, die von Brahms sehr geschätzt wurde und sich

zu jener Zeit ebenfalls in Ischl aufhielt, von neuen Klavierkompositionen erfahren. Ende September 1892 bat sie den Freund brieflich, ihr diese zu schicken. Sogleich übermittelte er ihr daraufhin „ein Heft Klavierstücke“, das dem Begleitschreiben und der weiteren Korrespondenz zufolge die *Fantasien* op. 116 enthalten haben muss. Außerdem kündigte er „noch einige“ weitere Stücke (die *Intermezzi* op. 117) an, die er zuvor „abschreiben“ lassen wolle (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 478 f.). Anschließend fuhr er nach Berlin zu den Einweihungskonzerten des Bechstein-Saales. Zu dieser Zeit war Hans von Bülow schon schwer krank und spielte in seinem Konzert keines der neuen Stücke, obwohl dies womöglich geplant war, wie Notizen in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* vom 19. und 26. August nahelegen. Immerhin trug Brahms selbst im Hause Simrock neue Klavierstücke vor und versetzte die anwesenden Gäste dabei „in Begeisterung“ (Kurt Hofmann, *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, Hamburg 1979, S. 50).

Am 13. Oktober reagierte Clara Schumann brieflich auf die Sendung der „wunderbar originellen Klavierstücke“ op. 116. Zugleich ging sie auf Brahms' Vorschlag ein, im *Intermezzo* e-moll (Nr. 5) eine Alternativversion zu spielen, um ein Ineinandergreifen und Spreizen der Hände zu vermeiden (siehe *Bemerkungen* zu Opus 116). Brahms hatte diese Alternative im Notentext vermerkt und ihr entsprechend brieflich empfohlen: „In dem kleinen e moll-Stück nimmst Du wohl besser das 6. Achtel immer so, wie es im Auftakt in Klammer angegeben ist.“ In ihrer Antwort meinte sie jedoch: „Das in E Moll würde ich aber nie mit den kleinen Noten hören mögen, gerade die Lage der Hände ineinander hat so einen besonderen Reiz, klingt eben ganz anders! Man wiegt sich förmlich darin.“ Schon zuvor hatte Brahms eingeräumt, dass die Alternativversion zwar einfacher sei, doch „freilich der eigene Reiz verloren“ ginge. Im Druck ließ er sie schließlich

weg (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 478–480; teilweise korrigiert nach Briefmanuskript in der Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. K. Schumann 7, 261). Da im publizierten Briefwechsel entgegen den Originalbriefen irrtümlich von einem Stück in c-moll die Rede ist, ging man zeitweilig davon aus, dass es zusätzlich zu den bekannten *Fantasien* op. 116 noch ein weiteres Klavierstück gab, das Brahms schließlich aussonderte. Ein solches Stück in c-moll existierte jedoch nie (vgl. Michael Struck, *Revisionsbedürftig. Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann*, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, S. 237 f.). Auch Brahms' Biograph Max Kalbeck verbreitete aufgrund der Fehlübertragung eines weiteren Brahms-Briefes die Annahme, der Komponist habe für die Sammlung op. 116 noch Stücke „in der Reserve“ gehabt (Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV, 2. Halbband, Berlin 1915, Reprint Tutzing 1976, S. 282).

Am 14. Oktober schickte Brahms schließlich „eine kleine Fortsetzung“ seiner ersten Sendung an Clara Schumann: die „drei [...] Klavierstücke“ op. 117 (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 470, dort fehldatiert auf den 4. Januar). Die Freundin reagierte „entzückt“ auf die Stücke und betonte im November: „das erste und dritte spiele ich immer, wie wunderbar beide, jedes in seiner Weise, im dritten, das eine so nationale Färbung hat (etwa Schottisch?), kann ich mich ganz vergessen. Wie sind da die Schlußakte himmlisch.“ Und wenig später ergänzte sie: „Heute habe ich das 2. Deiner Stücke, B Moll, mit Wonne studiert!“ (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 483, 487 f.). Sehr positiv waren auch die Reaktionen weiterer Zeitgenossen auf die beiden neuen Sammlungen op. 116 und 117 – bis auf diejenige Theodor Billroths, der meinte, Brahms solle in seinem Alter „keine solche[n] kleinen Klavierscherze treiben“ (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, S. 468). Häufig wurde den neuen Kompositionen ein melancholischer Zug zugesprochen, und Eduard Hanslick

sprach im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* vom 7. Februar 1893 sogar von einem „Brevier des Pessimismus“. Dies kommt auch in Brahms' Reaktion auf eine offenbar von Simrock geplante Ausgabe des *Intermezzos* op. 117 Nr. 1 als „Wiegen- oder Schlummerlied“ zur Geltung: „Es müßte dann ja dabeistehen ‚Wiegenlied einer unglücklichen Mutter‘ oder eines trostlosen Junggesellen, oder mit Klingerschen Figuren: ‚Singet Wiegenlieder meinem Schmerzel!‘ Nr. 1, 2 und 3“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. XII, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1919, Reprint Tutzing 1974, S. 89). Seine Anspielung bezieht sich darauf, dass er dem betreffenden *Intermezzo* die Zeilen „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauert's sehr, dich weinen sehn“ vorangestellt hatte, den Beginn einer Übersetzung des schottischen Liedes *Lady Anne Bothwell's Lament* aus Johann Gottfried Herders *Stimmen der Völker*. Mit dem Zitat aus der Klage einer enttäuschten Mutter über die „Männergrausamkeit“ bediente sich der Komponist einer vergleichbaren poetischen Anspielung wie bei der frühen *Ballade* op. 10 Nr. 1, die sich ihrerseits auf die Ballade *Edward* aus Herders Sammlung bezieht.

Die Stichvorlagen seiner neuen Klavierstücke op. 116 und 117 schickte der Komponist am 20. Oktober 1892 an den Berliner Simrock-Verlag. Obwohl er in seinem Begleitschreiben darum gebeten hatte, nicht zu „eilen“, erfolgte der Druck verhältnismäßig zügig. Ab Anfang November las Brahms Korrektur (vgl. *Brahms Briefwechsel* XII, S. 79, 81 f.). Da sein Freund, der Musikgelehrte Philipp Spitta, am 4. Dezember für die ihm zugesandten Exemplare dankte (vgl. *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. XVI, hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/22, Reprint Tutzing 1974, S. 91), erschien der jeweilige Erstdruck spätestens Anfang Dezember 1892.

*Klavierstücke op. 118 und op. 119*  
Wenige Monate nach Erscheinen der *Fantasien* op. 116 und *Intermezzi* op. 117 widmete sich Brahms erneut der Komposition von Klavierstücken.

Gelegentliche Annahmen, die Stücke könnten wie die *Fantasien* op. 116 und *Intermezzi* op. 117 teilweise früher komponiert worden sein, lassen sich nicht belegen. Dass der Komponist während seines Sommeraufenthalts in Ischl im Jahr 1893 an Klavierwerken arbeitete, zeigt etwa sein Schreiben an seinen Verleger Fritz Simrock vom 4. Juni. Darin kommentierte Brahms scherzhaft Simrocks Wunsch, die anstehende Verlagsnummer 10.000 für eines seiner Werke zu reservieren: „Im ersten Augenblick, als ich von Ihrer Festnummer las, dachte ich, ein wenig die Klavierspielerinnen aufzugeben und mehr die Kurmusik zu frequentieren – ob mir vielleicht Liebhaberei für Pauken und Trompeten käme. Jedenfalls aber, ehe ich zum Entschluß käme, [...] sind Sie ja längst miten in den 10 000!“ (*Brahms Briefwechsel* XII, S. 102).

Die konkretesten Hinweise finden sich allerdings im Briefwechsel mit Clara Schumann. Ihr schickte Brahms zwischen Ende Mai und Anfang September 1893 mehrfach kleine Manuskripte mit noch unbetitelten Klavierstücken. Wenngleich sich aus der Abfolge der Brahms'schen Sendungen nicht direkt auf die Entstehungsreihenfolge der Stücke schließen lässt, kann man doch zumindest vermuten, dass die *Klavierstücke* op. 118 tendenziell nach den *Klavierstücken* op. 119 entstanden sind. Denn zunächst erhielt sie bis zum 2. Juli des Jahres von dem Freund nach und nach drei Handschriften mit den verschiedenen Stücken aus Opus 119: Gegen Ende Mai eröffnete er diese Sendungen mit dem *Intermezzo* Nr. 1 und schrieb dazu: „Es wimmelt von Dissonanzen! [...] Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch und ‚sehr langsam spielen‘ ist nicht genug gesagt.“ Nach Clara Schumanns schwärmerischer Reaktion vom 8. Juni folgten die *Intermezzi* Nr. 2 und 3, die sie „reizend“ fand, sowie die von Brahms als „rüde und roh“ angekündigte *Rhapsodie* Nr. 4 (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 513–516, 519).

Nachdem Clara Schumann während ihrer Sommerreisen zeitweilig kein Instrument zur Verfügung gehabt hatte,

lobte sie die *Rhapsodie* am 23. August als ein „wunderbares Stück [...] in seiner Leidenschaft und Energie und wieder Anmut“. Und sie signalisierte: „nun kannst Du wieder schicken!!!“ Daraufhin sandte Brahms ihr in relativ kurzen Abständen bis zum 7. September wiederum drei Handschriften mit den *Klavierstücken* op. 118: am 27. August das „kleine [...] Stück“ Nr. 1, kurz darauf zwei *Intermezzi* (Nr. 2 und 6) samt der *Ballade* (Nr. 3) sowie am 7. September ein weiteres *Intermezzo* (Nr. 4) und die *Romanze* (Nr. 5). Clara Schumann war erneut begeistert. Nachdem sie die ersten vier neuen „Schätze“ erhalten hatte, schrieb sie dem Freund am 2. September unter anderem, wie bemerkenswert es sei, dass er „in kleinstem Rahmen eine Fülle von Empfindung“ entfalte. Und von den beiden zuletzt geschickten Stücken war ihr „das zweite“, also die *Romanze*, „besonders lieb“ (alle hier zitierten Briefstellen nach *Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 523 f., 526–529).

Diversen Berichten zufolge machte Brahms auch in Ischl und Umgebung Freunde und Bekannte mit den neuen Stücken vertraut. Einige Zeit nach seiner Rückkehr nach Wien am 27. September spielte Brahms fünf der Stücke auch im Rahmen einer Zusammenkunft des Wiener Tonkünstlervereins (vgl. Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1976, S. 62). Öffentliche Darbietungen durch den Komponisten sind jedoch nicht überliefert.

Wann genau Brahms die abschriftlichen Stichvorlagen beider Opera in Auftrag gab und seinem Verleger Fritz Simrock übermittelte, ist unklar. Am 23. Oktober antwortete er jedoch ablehnend auf einen (verschollenen) Titelvorschlag Simrocks: „Monologe oder Improvisationen kann ich leider diesmal durchaus nicht sagen, mit dem besten Willen nicht. Es bleibt wohl nichts übrig als ‚Klavierstücke‘!“ (*Brahms Briefwechsel* XII, S. 105). Zu dieser Zeit befanden sich die Stücke also sicherlich bereits im Druck. Auf weitere (ebenfalls

verschollene) Vorschläge des Verlegers, der anscheinend immer noch nach einer Alternative zum allgemeinen Titel „Klavierstücke“ suchte, reagierte Brahms ähnlich ablehnend, da er offenbar eine zu starke Poetisierung der Überschriften vermeiden wollte. Im November las der Komponist Korrektur, und zwischen dem 5. und 12. Dezember erschienen die Stücke schließlich im Druck (vgl. *Brahms Briefwechsel* XII, S. 105–112).

Brahms' Zeitgenossen brachten den Stücken in der Regel eine hohe Wertschätzung entgegen. Zugleich wurden sie als schwierig, verinnerlicht und melancholisch wahrgenommen. So nannte der Brahms-Freund und Kritiker Eduard Hanslick die Werke in einer Rezension „Monologe, wie sie Brahms in einsamer Abendstunde mit sich und für sich hält, in trotzig-pessimistischer Auflehnung, in grüblerischem Nachsinnen, in romantischen Reminiscenzen, mitunter auch in träumerischer Wehmut“ (*Fünf Jahre Musik (1891–1895). (Der „Modernen Oper“ VII. Teil). Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin 1896, S. 258 f.). Ähnlich äußerte sich Philipp Spitta in seinem Brief an den Komponisten vom 22. Dezember 1893; er fand, die Stücke seien „recht zum langsamen Aufsaugen in der Stille und Einsamkeit, nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vordenken und ich glaube Sie recht zu verstehen, wenn ich meine, daß Sie derartige mit dem ‚Intermezzo‘ haben andeuten wollen. ‚Zwischenstücke‘ haben Voraussetzungen und Folgen, die in diesem Fall ein jeder Spieler und Hörer sich selbst zu machen hat.“ Und er betonte: „Wer der Welt immer noch so viel Neues zu sagen hat, darf noch lange nicht aufhören“ (*Brahms Briefwechsel* XVI, S. 95 f.).

Clara Schumann waren die Stücke insbesondere in der Druckfassung allerdings teilweise zu dissonant. So meinte sie Mitte Dezember 1893, die Reprise im *Intermezzo* op. 119 Nr. 2, die der Komponist gegenüber dem ihr bekannten Manuskript noch geändert hatte, müsse vor allem in den Takten 75/76 doch „Druckfehler“ enthalten. Brahms hingegen verteidigte seine Harmonik und „die arme Stelle“ mit

leichter Ironie, indem er der Freundin antwortete: „vor Gericht ist ihr nicht beizukommen, sie ist theoretisch unanfechtbar“ (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, Bd. 2, S. 534–536; leicht korrigiert gemäß Briefmanuskript in der Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, Signatur Mus. Nachl. K. Schumann 7, 284).

Die vorliegende Edition basiert auf der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms (Serie III, Bd. 6: *Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich, München 2011). Für detaillierte Auskünfte zu den Quellen, zu den kompositorischen Änderungen, den textkritisch relevanten Lesarten und den nötigen editorischen Eingriffen in den Notentext der Hauptquelle sei auf den Kritischen Bericht des Gesamtausgaben-Bandes verwiesen; Näheres zur Entstehung, Publikation, frühen Auführungsgeschichte und Rezeption findet sich in dessen Einleitung.

Die *Bemerkungen* in unserer Ausgabe beschränken sich auf grundlegende Angaben zu den relevanten Quellen und behandeln ausgewählte Textaspekte.

Die Zeichen  $\perp$   $\lceil$  stammen von Andreas Boyde, die Angabe *m. g.* und kursiver Fingersatz stammen vom Komponisten; alternativer Fingersatz von Andreas Boyde steht in [ ]. Sonstige in eckige Klammern gesetzte Zeichen stellen Ergänzungen der Herausgeberin dar. Runde Klammern stammen von Johannes Brahms.

Herzlich gedankt sei allen in den *Bemerkungen* genannten Einrichtungen und Personen, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

Kiel, Herbst 2015  
Katrin Eich

## Preface

This edition contains the Piano Pieces op. 76–119 of Johannes Brahms (1833–97). Within his oeuvre for piano solo, these works published in 1879/80 and 1892/93 respectively mark the last phase in which the composer devoted himself solely to pieces for piano. In so doing he was making a link back to his *Scherzo* op. 4 and to the four *Balladen* op. 10, both of which date from his youth and were published in 1854 and 1856 respectively. His Piano Sonatas op. 1, 2, and 5, and the Variations op. 9, also appeared in print at this time (1853–56). After that, Brahms turned principally to sets of variations, and by 1872 had also published the *Walzer* op. 39 and his *Ungarische Tänze* WoO 1 nos. 1–10 in versions for piano solo (both works having been originally for piano four-hands). In his later years, it appears that the compact piano piece offered him the most suitable vessel for his thoughts.

This revised edition of these piano pieces replaces G. Henle Verlag's previous edition (HN 36), and is based on the musical text of the new Brahms Complete Edition.

### *Klavierstücke* op. 76

The eight *Klavierstücke* op. 76 were mainly composed at the beginning of Brahms's summer residence at Pörtschach in 1878; his pocket diary for that year accordingly mentions their being composed in June. Speculation that (some of) the pieces could date from earlier than this can be confirmed in only one case: an early version of the *Capriccio* in  $f\sharp$  minor op. 76 no. 1 – which, incidentally, Clara Schumann preferred to the later version – survives in an autograph dated 12 September 1871. Brahms sent it to his artist friend as a present on her wedding anniversary that year. It is entirely conceivable that he was inspired to write his cycle of piano pieces by his organisational and philological activities on various “Collected Works”

editions, especially those of Schumann and Chopin, an idea previously suggested by Max Kalbeck, his biographer (cf. Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. III, part 1, Berlin, <sup>2</sup>1912, reprint Tutzing, 1976, pp. 193 ff.). As early as around the beginning of July 1878 Brahms sent his manuscript of the pieces to Vienna, where he had his copyist Franz Hlawaczek write them out. His friend the surgeon Theodor Billroth also had the opportunity to take a look at these new compositions at this time (cf. *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, ed. by Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Vienna, 1935, pp. 267–274), and it is likewise documented that Brahms showed them that summer to his friends Clara Schumann (in Wildbad Gastein) and Elisabeth and Heinrich von Herzogenberg (in Arnoldstein; cf. Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart, 1925, pp. 254–260, and *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. I, ed. by Max Kalbeck, Berlin, <sup>4</sup>1921, reprint Tutzing, 1974, pp. 69, 72–75).

The original order of the pieces was apparently different from the published edition. This is clear from Brahms's entry in his notebook, from the character of the surviving manuscripts (see the *Comments* on op. 76 at the end of the present edition) and also from the composer's correspondence. Brahms entered the pieces into his notebook by key only, in the following order: no. 5 (the *Capriccio* in  $c\sharp$  minor), no. 2 (*Capriccio* in  $b$  minor), no. 1 (*Capriccio* in  $f\sharp$  minor), no. 6 (*Intermezzo* in  $A$  major), no. 7 (*Intermezzo* in  $a$  minor), no. 8 (*Capriccio* in  $C$  major), no. 3 (*Intermezzo* in  $A\flat$  major) and no. 4 (*Intermezzo* in  $B\flat$  major). The fact that the cycle originally opened with nos. 5 and 2 is confirmed by a letter from Clara Schumann to Brahms of 7 November 1878 (cf. *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. by Berthold Litzmann, Leipzig, 1927, reprint Hildesheim etc., 1989, vol. 2, pp. 157–160). And the fact that nos. 3 and 4 originally were joined together and closed the cycle is demonstrated by the fact that Billroth received these two pieces from the copyist last of all and

responded separately about them (cf. *Billroth – Brahms Briefwechsel*, p. 273). It is not clear when Brahms established the final order of the pieces.

The composer was in no hurry at all to have the pieces printed, even though his publisher Fritz Simrock had repeatedly inquired about them from August 1878, and, with typically ironic comments, increasingly pressed for their publication. Thus for example he wrote on 6 December 1878: “If the piano pieces do not arrive soon, I shall apply to requisition your furniture – and by the way there should be established a ‘Society against Cruelty to Publishers’ in the manner of the ‘Society against Cruelty to Animals’ – ‘pooh’: you should be ashamed to submit me to this rack of torture, deprived of your songs and piano pieces – how many volumes must you send to set things right again?” (*Johannes Brahms und Fritz Simrock, Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, ed. by Kurt Stephenson, Hamburg, 1961, p. 132). Around the beginning of November 1878 Brahms seriously considered publishing the pieces, but then delayed again (cf. *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. X, ed. by Max Kalbeck, Berlin, 1917, reprint Tutzing, 1974, pp. 93 f., together with *Simrock – Brahms Briefe*, p. 131). Alluding to the composer, pianist and arranger Theodor Kirchner, Brahms asked Simrock on 31 October, with regard to possible titles: “Do you have a title??????: ‘From all the countries of the world’ would be the most sincere, Kirchneriana the funniest, can you think of one? Caprices and Intermezzi or Phantasies would be the correct one, if that worked in regard to the different word endings. Something that says a similar thing! Or something very simple!” (*Brahms Briefwechsel* X, pp. 91 f.). He finally sent his publisher the engraver’s copy of the pieces in early February 1879, with the neutral title “Piano Pieces”. Brahms read proofs of the pieces that same month, after which they appeared in print shortly before mid-March 1879, in two volumes (nos. 1–4 and 5–8).

#### *Rhapsodien op. 79*

According to sources including his autograph catalogue of works, Brahms composed the two *Rhapsodien* in b minor and g minor, op. 79, in 1879 during his following summer sojourn in Pörschach. After the eight *Klavierstücke* op. 76 had been published in March of that year, Brahms sent an autograph of the new pieces to his friend Theodor Billroth, towards the end of June, about a month after his arrival in Pörschach. At the same time Brahms asked him to have a copy made by the copyist Franz Hlawaczek. Even at this early date Billroth’s reaction to the pieces, which at a first “deciphering” had immediately “captivated” him, was exceptionally positive (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, pp. 282–286). Around the beginning of July Brahms sent the pieces to Clara Schumann, with the request that she “run wild with them”. However, she did not yet want to pass judgment, and replied that she first had to “study” the pieces (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, p. 178). Any more detailed subsequent comments by her do not survive, and were probably made orally. During the 1879/80 concert season Brahms initially appears not to have continued work on the *Rhapsodien*, although he was already playing them in public concerts. In early February 1880 he sent a manuscript to his friend Elisabeth von Herzogenberg, who thanked him for it on 4 February. Like Billroth, she too was extremely impressed: above all by her “favourite”, the *Rhapsodie* no. 2, but also by the “powerful, prickly beauty” of *Rhapsodie* no. 1 (*Brahms Briefwechsel* I, pp. 110–113).

Fritz Simrock knew about the new piano pieces by December 1879 at the latest, but had to wait until 22 May 1880 for the composer to send him the engraver’s copy (cf. *Brahms Briefwechsel* X, pp. 147–149; *Simrock – Brahms Briefe*, pp. 151 f.). The *Rhapsodien* finally appeared in print shortly before mid-July 1880, together with the second series of *Ungarische Tänze* WoO 1 nos. 11–21 for piano four hands. From a correspondence card to the publisher

postmarked 13 July 1880 (private collection of Michael Struck, Bordesholm, not included in Brahms’s published correspondence) we know that Brahms received his specimen copies in Ischl on this date.

The title “Rhapsodies” was not fixed from the outset. In the preserved engraver’s copy, no. 1 was originally called “Capriccio”, while no. 2 remained without a title. In the correspondence or at concerts they were initially designated as “piano pieces” or “caprices”. When the pieces were already in the press, Brahms asked Elisabeth von Herzogenberg in a letter: “Do you know a title that would be better than ‘Two Rhapsodies for the Pianoforte’?” Her reaction was not uncritical, especially since, as she opined, “the closed form of the two pieces almost appears to contradict the concept of the rhapsodic”. But since the designations had “lost their characteristics through usage”, she exclaimed: “Thus welcome, you in my heart nameless ones, in the foggy garb of the rhapsody!” (cf. *Brahms Briefwechsel* I, pp. 114–116). Elisabeth von Herzogenberg was, moreover, the dedicatee of the two pieces. Originally intended for her were the *Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen und Klavier* op. 75, but Brahms ultimately dedicated these to his childhood friend Julius Allgeyer. Now, during the printing of the *Rhapsodien*, the composer came back to his delighted and thankful female friend with a dedication (cf. *Brahms Briefwechsel* I, pp. 114 f.).

Already during Brahms’s lifetime the two *Rhapsodien* were among his most frequently publicly-performed piano works. Shortly after their publication, Billroth predicted for the g minor *Rhapsodie* in particular a great “concert popularity” that he, as he humorously expressed it, “had already begun to fear” (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, p. 302). Brahms himself played the pieces frequently in his concerts and liked to combine them with the Piano Concerto no. 2 in B♭ major, op. 83, which was published in 1882.

*Fantasien op. 116 · Intermezzi op. 117* Brahms returned to composing piano pieces after quite a long break, producing the seven *Fantasien op. 116* and three *Intermezzi op. 117* in 1892, during his summer sojourn in Ischl. It is not verifiable, that part, or parts, of the pieces had been written at an earlier date, as is sometimes speculated. We do know for sure that in late June 1892 the composer asked his Viennese confidant Eusebius Mandyczewski to send him music paper in order to “properly sketch” his “Albumblätter” for piano (Karl Geiringer, *On Brahms and His Circle. Essays and Documentary Studies*, revised and enlarged by George S. Bozarth, Michigan, 2006, p. 254). At the same time he jestingly alluded to the many female pianists who also were passing the summer in Ischl, and wrote to a friend a short while later about “piano pieces” and “pretty piano-playing ladies” who commended themselves as “models” (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XIII, ed. by Julius Röntgen, Berlin, 1918, reprint Tutzing, 1974, p. 151). In late July, Brahms wrote to his friend Hans von Bülow to ask if he might not like to play “some new little pieces in the new hall” at Bülow’s planned concert for the inauguration of the Bechstein Hall in Berlin in the autumn, and accordingly if he should send him a “sample book”, to which Bülow replied that he had already heard that Brahms had “recently been engaged in posthumous rivalry with Couperin” (*Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, ed. by Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing, 1994, pp. 88, 149).

Clara Schumann had heard about the new piano pieces from her pupil Ilona Eibenschütz, whom Brahms greatly admired and who was also vacationing in Ischl at this time. In late September 1892 Clara wrote to her friend Brahms, asking him to send them to her. He immediately replied by posting “a volume of piano pieces” which, judging from the accompanying letter and further correspondence, must have contained the *Fantasien op. 116*. In addition, he announced “a few” more pieces (the *Intermezzi op. 117*) which he first

wanted to have “copied out” (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 478 f.). He then travelled to Berlin for the inaugural concerts of the Bechstein Hall. By this time, however, Hans von Bülow was already gravely ill and played none of the new pieces at his concert, even though this might possibly have been planned, as can be inferred from the *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* of 19 and 26 August. Notwithstanding, Brahms himself performed new piano pieces at the Simrock residence, triggering “rapturous applause” among the assembled guests (Kurt Hofmann, *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, Hamburg, 1979, p. 50).

On 13 October Clara Schumann addressed a letter to Brahms, thanking him for the parcel of “wonderfully original piano pieces” op. 116. She also brought up Brahms’s suggestion of playing an alternative version in the *Intermezzo* in e minor (no. 5) so as to avoid an interlocking and stretching of the hands (see *Comments* on op. 116). Brahms had jotted down this alternative in the musical text and sent it to her with the following recommendation: “In the little e minor piece it would probably be better if you always played the 6<sup>th</sup> eighth note as is found in parentheses at the upbeat.” In her reply, however, Clara felt that she “would never want to hear the piece in e minor played with the notes in small print – it is precisely the position of the hands one above the other that gives it such a particular charm, it just sounds completely different! One literally sways with it”. Already previously, Brahms had admitted that while the alternative version might be simpler, “of course, the intrinsic charm is lost”. In the end, he omitted them from the print (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 478–480; partly corrected on the basis of the manuscript letter in the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nachl. K. Schumann 7, 261). Since the published correspondence – as opposed to the original letters – mistakenly re-

ferred to a piece in c minor, it was long believed that in addition to the *Fantasien op. 116*, there was another piano piece that Brahms had rejected. Yet such a piece in c minor never existed (cf. Michael Struck, *Revisionsbedürftig. Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann*, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, pp. 237 f.). Brahms’s biographer Max Kalbeck also spread the view – based on the erroneous transcription of another Brahms letter – that the composer had had further pieces “in reserve” for the collection op. 116 (Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. IV, part II, Berlin, 1915, reprint Tutzing, 1976, p. 282).

On 14 October Brahms finally sent Clara Schumann “a little sequel” to his first parcel: the “three [...] piano pieces” op. 117 (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, p. 470, there incorrectly dated 4 January). Clara was “delighted” with the pieces and insisted in November: “I am always playing the first and third; how wonderful they are, each in its own way. And how I can lose myself in the third, which has such a national colouring (Scottish, perhaps?). The closing measures are heavenly.” Shortly thereafter she added: “Today I practiced the second of your pieces, in b♭ minor, with bliss!” (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 483, 487 f.). The reactions of further contemporaries to the two new collections op. 116 and 117 were also very positive, except for that of Theodor Billroth, who felt that Brahms should “refrain from such little piano trifles” at his age (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, p. 468). The new works were often said to have been cast in a melancholic mould, and Eduard Hanslick even spoke of a “breviary of pessimism” in the cultural pages of the *Neue Freie Presse* of 7 February 1893. This also emerges in Brahms’s own reaction to an edition of the *Intermezzo op. 117* no. 1 as “Lullaby or Slumber Song” that was apparently being planned by Simrock: “You would have to place next to it ‘Lullaby of a Wretched Mother’ or of an Inconsolable Bachelor, or next to characters by Klinger: ‘Sing,

o Lullabies, of my grief!’ nos. 1, 2 and 3” (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XII, ed. by Max Kalbeck, Berlin, 1919, reprint Tutzing, 1974, p. 89). His allusion refers to his prefacing the *Intermezzo* in question with the text “Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauert’s sehr, dich weinen sehn”, the beginning of a translation of the Scottish song *Lady Anne Bothwell’s Lament* from Johann Gottfried Herder’s folksong collection *Stimmen der Völker*. By quoting from the lament of a disappointed mother over the “cruelty of men”, the composer made use of a comparable poetic reference to the early *Ballade* op. 10 no. 1, which, in its turn, harks back to the ballade *Edward* of Herder’s collection.

The composer sent the engraver’s copies of his new piano pieces op. 116 and 117 to Simrock Verlag in Berlin on 20 October 1892. Although in his cover letter he had requested “not to hurry”, the print was made relatively quickly. Brahms began proofreading in early November (cf. *Brahms Briefwechsel* XII, pp. 79, 81 f.). Seeing that his friend the music scholar Philipp Spitta thanked Brahms on 4 December for the printed copies that he had sent him (cf. *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XVI, ed. by Carl Krebs, Berlin, 1920/22, reprint Tutzing, 1974, p. 91), the first edition of each opus was issued in early December 1892 at the latest.

#### *Klavierstücke op. 118 and op. 119*

A few months after the publication of the *Fantasien* op. 116 and the *Intermezzi* op. 117 Brahms again devoted himself to the composition of piano pieces. Occasional claims that the pieces – as the *Fantasien* op. 116 and the *Intermezzi* op. 117 – might have been written earlier, or at least some of them, cannot be confirmed. What is known is that Brahms worked on piano pieces during his summer holiday in Ischl in 1893; so much can be inferred from his letter of 4 June to his publisher Fritz Simrock, for example. In it, the composer jestingly alluded to Simrock’s wish to reserve the forthcoming publisher’s number 10,000 for one of his

works: “At first, when I heard about this special number, I envisioned giving up the damsels at the piano and turning to ‘Kurmusik’ more assiduously instead – to see if I might not acquire a taste for trumpets and kettledrums. In any event, by the time I would have reached a decision, [...] you would have long since left the mid 10,000s behind you!” (*Brahms Briefwechsel* XII, p. 102).

However, the most significant evidence can be found in the composer’s correspondence with Clara Schumann. On several occasions between late May and early September 1893 Brahms sent her little manuscripts with as yet untitled piano pieces. Even though it is not possible to draw direct conclusions on the order in which the pieces were written from the sequence of Brahms’s parcels, it is likely that the *Klavierstücke* op. 118 were more probably written after the *Klavierstücke* op. 119. Up to 2 July of that year, Clara had received from Brahms three manuscripts containing the various pieces from opus 119 one after the other: he began sending these parcels in late May with the *Intermezzo* no. 1, writing: “It’s raining dissonances! [...] an exceptionally melancholic little piece, and to ‘play it very slowly’ cannot be stressed enough.” After Clara’s rapturous reaction of 8 June, he sent her the *Intermezzi* nos. 2 and 3 which she found “enchanting”, as well as the *Rhapsodie* no. 4 which Brahms had judged to be “rude and raw” (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 513–516, 519).

For part of her summer travels, Clara Schumann had not had a piano at her disposal; on 23 August she praised the *Rhapsodie* as a “wonderful piece [...], full of passion and energy, and grace, too”, and then pointed out: “Now you can send more things again!!!”, whereupon Brahms sent her three manuscripts containing the *Klavierstücke* op. 118 at relatively brief intervals up to 7 September: the “little [...] piece” no. 1 on 27 August, then, in quick succession, two *Intermezzi* (nos. 2 and 6) along with the *Ballade* (no. 3), as well as a further *Intermezzo* (no. 4) and the *Romanze* (no. 5) on 7 September. Once again,

Clara was thrilled. After she had received the first four new “treasures”, she wrote to her friend on 2 September, exclaiming how remarkable it was that he was able to convey such “a wealth of sentiment in the smallest of dimensions”. Commenting on the last two pieces that he sent her, she wrote that she was “especially fond of the second”, thus the *Romanze* (all passages quoted from the correspondence are from *Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 523 f., 526–529).

According to several reports, Brahms also played the new pieces to friends and acquaintances in Ischl and surroundings. Some time after his return to Vienna on 27 September, he played five of the pieces at a gathering of the Wiener Tonkünstlerverein as well (cf. Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, ed. by Kurt Hofmann, Tutzing, 1976, p. 62). There are no known public performances by the composer, however.

It is unclear when exactly Brahms commissioned the manuscript copies for the engraver of op. 118 and 119 and sent them to his publisher Fritz Simrock. On 23 October he replied negatively to a (lost) title suggestion made by Simrock: “Unfortunately, I certainly cannot use Monologues or Improvisations this time, try as I may. I suppose there is no other alternative than ‘Piano Pieces!’” (*Brahms Briefwechsel* XII, p. 105). By this time, the pieces must certainly already have been in the printing process. Brahms declined further suggestions (also lost) of the publisher, who was apparently still searching for an alternative to the general title “Piano Pieces”, since Brahms apparently wanted to avoid an all too poetic tone for the headings. The composer corrected the proofs in November, and the pieces were released in print between 5 and 12 December (cf. *Brahms Briefwechsel* XII, pp. 105–112).

Brahms’s contemporaries generally held the pieces in very high esteem. At the same time, they were perceived as difficult, introverted and melancholic. In a review of the works, Brahms’s friend,



the critic Eduard Hanslick, called them “monologues that he conducts with himself and for himself on lonely evenings, in defiantly pessimistic rebellion, in brooding ruminations, in romantic reminiscences, at times in dream-like wistfulness” (*Fünf Jahre Musik (1891–1895). (Der „Modernen Oper“ VII. Teil.). Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin, <sup>3</sup>1896, pp. 258 f.). Philipp Spitta had similar views, which he shared with the composer in a letter of 22 December 1893; he felt that the pieces were “perfect for slowly absorbing in solitude and tranquillity, not only for reflecting about the past but also for envisioning the future, and I hope I understand you correctly if I say that you wanted to express this in the ‘Intermezzo.’ ‘Intermediate pieces’ have preconditions and consequences which, in this case, every performer and listener must sort out for himself”. And he underlined: “Whoever still has so many new things to say to the world should not think of ending soon” (*Brahms Briefwechsel XVI*, pp. 95 f.).

However, parts of the pieces, especially in their published versions, were too dissonant for Clara Schumann. In mid December 1893, she wrote that the reprise of the *Intermezzo* op. 119 no. 2 – which now featured emendations made by Brahms that were not found in the manuscript she was familiar with – must have some “printing errors” in it, particularly in mm. 75/76. Brahms, in his turn, defended his harmonies and “the poor little passage” with light-hearted irony in his reply to Clara: “There is no getting at it in court, for in theory, it is incontestable” (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 534–536; slightly emended in comparison with the manuscript letter in the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. Nachl. K. Schumann 7, 284).

The present edition is based on the *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* of Johannes Brahms (series III, vol. 6: *Klavierstücke*, ed. by Katrin Eich, Munich, 2011). For detailed information on the sources, on compositional changes, relevant textual readings and editorial in-

terventions required in the musical text of the primary source, see the Critical Report to the volume in the Complete Edition; more detailed information on the work’s composition, publication, and early performance history and reception may be found in the Introduction to that volume.

The *Comments* of the present edition are limited to basic information on the relevant sources, and handle only selected aspects of the musical text.

The signs L Γ are by Andreas Boyde. The indication *m. g.* and fingerings in italics stem from the composer, with Andreas Boyde’s alternatives in [ ]. Other signs in square brackets were added by the editor. Parentheses stem from Johannes Brahms.

Those institutions and individuals mentioned in the *Comments* are sincerely thanked for kindly making the sources available.

Kiel, autumn 2015  
Katrin Eich

## Préface

La présente édition renferme les Pièces pour piano op. 76 à 119 de Johannes Brahms (1833–97). Publiées en 1879/80 et 1892/93, elles datent de la dernière période créatrice du compositeur durant laquelle il n’écrivit pour piano plus que des pièces isolées. Il donne ainsi suite à son *Scherzo* op. 4 et à ses quatre *Balladen* op. 10, pages de jeunesse parues respectivement en 1854 et en 1856. À la même époque, entre 1853 et 1856, avaient vu le jour les trois Sonates op. 1, 2 et 5, et les Variations op. 9. Après cela, et avant 1872, Brahms avait composé principalement des variations, mais également réalisé une version à deux mains de ses *Walzer* op. 39 et de

ses *Ungarische Tänze* WoO 1 n° 1–10, à l’origine à quatre mains. Finalement, il semble que dans ses dernières années la pièce pour piano de forme compacte ait représenté pour lui le moyen d’expression le mieux adapté.

Cette édition révisée des pièces pour piano remplace l’édition disponible jusqu’ici chez G. Henle (HN 36). Elle reprend le texte musical de la nouvelle Édition Complète de Brahms.

### *Klavierstücke* op. 76

Les huit *Klavierstücke* op. 76 ont pour la plupart vu le jour au début du séjour que fait Brahms à Pörschach, à l’été 1878. Dans son agenda de cette année-là, elles figurent au mois de juin. Les spéculations relatives à la date réelle de composition de ces pièces qui, parfois cas, pourrait avoir été antérieure, n’ont pu être confirmées que dans un cas unique. En effet, une version précoce du *Capriccio* op. 76 n° 1 en fa $\sharp$  mineur, que Clara Schumann privilégia d’ailleurs ensuite à la version ultérieure, est parvenue à la postérité grâce à un autographe daté du 12 septembre 1871, offert par Brahms à son amie artiste à l’occasion de l’anniversaire de mariage de celle-ci, la même année. Comme le supposait déjà Kalbeck, son biographe (cf. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. III, tome 1, Berlin, <sup>2</sup>1912, réimpression Tutzing, 1976, pp. 193 ss.), ses activités organisationnelles pour différentes éditions complètes, notamment celles de Schumann et de Chopin, et l’étude des textes inhérente, pourraient lui avoir inspiré l’idée d’un cycle de pièces pour piano. Brahms adressa le manuscrit de ses pièces dès le début du mois de juillet 1878 à Franz Hlawaczek, son copiste à Vienne, afin qu’il en réalise une copie. Son ami, le chirurgien Theodor Billroth, put également les découvrir à cette occasion (cf. *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, éd. par Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Vienne, 1935, pp. 267–274). Il a aussi été confirmé que Brahms les présenta cet été-là à ses amis Clara Schumann (à Wildbad Gastein) et Elisabeth et Heinrich von Herzogenberg (à Arnoldstein; à ce propos, cf. Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart,

1925, pp. 254–260, ainsi que *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. I, éd. par Max Kalbeck, Berlin, <sup>4</sup>1921, réimpression Tutzing, 1974, pp. 69, 72–75).

L'ordre dans lequel ces pièces ont été publiées ne correspond manifestement pas à leur classement initial. Les annotations de Brahms dans son agenda de poche, la présentation des manuscrits conservés (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* pour op. 76 à la fin de la présente édition), ainsi que la correspondance du compositeur en attestent. Dans son agenda de poche, les pièces sont désignées uniquement par leur tonalité et dans l'ordre suivant: n° 5 (*Capriccio* en ut $\sharp$  mineur), n° 2 (*Capriccio* en si mineur), n° 1 (*Capriccio* en fa $\sharp$  mineur), n° 6 (*Intermezzo* en La majeur), n° 7 (*Intermezzo* en la mineur), n° 8 (*Capriccio* en Ut majeur), n° 3 (*Intermezzo* en Lab majeur) et n° 4 (*Intermezzo* en Sib majeur). Une lettre de Clara Schumann à Brahms du 7 novembre 1878 confirme également qu'à l'origine, le cycle commençait effectivement par les numéros 5 et 2 (cf. *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, éd. par Berthold Litzmann, Leipzig, 1927, réimpression Hildesheim, etc., 1989, vol. 2, pp. 157–160). La position conjointe des numéros 3 et 4 à la fin du cycle est également confirmée par le fait qu'ils parvinrent à Billroth après tous les autres et que ce dernier les commenta dans un courrier séparé (cf. *Billroth – Brahms Briefwechsel*, p. 273). Par contre, il n'a pas été possible de déterminer avec certitude le moment auquel Brahms fixa l'ordre définitif des morceaux.

Le compositeur ne manifesta aucune hâte à faire éditer ses pièces alors même que depuis août 1878, Fritz Simrock, son éditeur, s'inquiétait régulièrement de l'envoi des nouveaux morceaux et se montrait de plus en plus pressant, lui adressant à ce sujet le genre de réflexions ironiques dont il était familier. Ainsi, le 6 décembre 1878 écrivait-il: «Si les pièces pour piano n'arrivent pas bientôt, je serai dans l'obligation de procéder à une réquisition de mobilier – d'ailleurs, tout comme il existe

une “société protectrice des animaux”, on devrait créer une “société protectrice des éditeurs” – n'avez-vous pas honte du “chevalet de torture” sans lieder ni pièces pour piano? – combien de cahiers devrez-vous envoyer pour compenser?» (*Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, éd. par Kurt Stephenson, Hambourg, 1961, p. 132). Manifestement Brahms commença enfin à envisager sérieusement l'édition de ses pièces vers le début du mois de novembre 1878, mais la repoussa une nouvelle fois (cf. *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. X, éd. par Max Kalbeck, Berlin, 1917, réimpression Tutzing, 1974, pp. 93 s., ainsi que *Simrock – Brahms Briefe*, p. 131). Au sujet du titre, faisant allusion au compositeur, pianiste et arrangeur Theodor Kirchner, Brahms avait demandé à Simrock le 31 octobre: «Avez-vous un titre!?!?!?!? “De tous coins du monde” serait le titre le plus sincère, Kirchneriana le plus amusant, avez-vous une idée? Caprices et Intermèdes ou Fantaisies seraient juste, si cela pouvait convenir en raison des terminaisons différentes. Quelque chose d'approchant! Ou quelque chose de très simple!» (*Brahms Briefwechsel* X, pp. 91 s.). Les copies à graver furent finalement adressées à l'éditeur au début du mois de février 1879, surmontées du titre neutre de «Klavierstücke». Brahms procéda à la relecture au cours de ce même mois de février et les pièces furent publiées en deux cahiers (n°s 1–4 et 5–8), juste avant la mi-mars 1879.

#### *Rhapsodien* op. 79

C'est durant l'été 1879, lors de son séjour suivant à Pörschach que Brahms compose ses deux *Rhapsodien* op. 79, en si mineur et sol mineur – comme l'indique, entre autres, le catalogue qu'il tenait de ses œuvres. Suite à la parution de ses huit *Klavierstücke* op. 76, en mars de cette année-là, il envoie fin juin, environ un mois après son arrivée à Pörschach, un autographe des nouvelles pièces à Theodor Billroth, à Vienne, en lui demandant de les faire copier par Franz Hlawaczek. Les morceaux

suscitent immédiatement une réaction enthousiaste de Billroth qui est «subjugué» dès le premier «déchiffrage» (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, pp. 282–286). Début juillet environ, le compositeur fait parvenir la partition à son amie Clara Schumann, avec laquelle elle pourra «vraiment se défouler». Elle répond qu'elle attend d'avoir «travaillé» les pièces avant de porter un jugement (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, p. 178). Des commentaires détaillés de Clara Schumann ne nous sont pas parvenus. Elle les lui adressa probablement par oral. Durant la saison de concerts 1879/80, Brahms ne semble tout d'abord pas s'être préoccupé de faire publier ses *Rhapsodien*, mais il les joue déjà en concert. Début février 1880, il envoie un manuscrit à son amie Elisabeth von Herzogenberg qui le remercie le 4 du mois. Elle est tout aussi enthousiaste que Billroth, s'extasiant notamment devant la *Rhapsodie* n° 2, sa «préférée», mais admirant aussi «la beauté piquante et puissante» du n° 1 (*Brahms Briefwechsel* I, pp. 110–113).

Au plus tard en décembre 1879 Fritz Simrock connaît l'existence des deux *Rhapsodien*. Mais il doit patienter, le compositeur ne lui envoyant une copie pour la gravure que le 22 mai 1880 (cf. *Brahms Briefwechsel* X, pp. 147–149, et *Simrock – Brahms Briefe*, pp. 151 s.). Finalement, les *Rhapsodien* paraissent en même temps que la deuxième série des *Ungarische Tänze* pour piano à quatre mains WoO 1 (n° 11–21), peu avant mi-juillet. Il ressort en effet d'une carte adressée par Brahms à l'éditeur qui porte le cachet du 13 juillet 1880 (elle ne figure pas dans la correspondance imprimée mais provient de la collection particulière de Michael Struck, Bordesholm) que le compositeur a reçu ce jour-là à Ischl ses exemplaires justificatifs.

Le titre «Rhapsodies» n'a été attribué que dans un deuxième temps. Dans la copie à graver qui a été conservée, le premier morceau s'intitule *Capriccio* et le deuxième ne porte pas de titre. Et dans la correspondance du compositeur et dans les programmes de concert, les deux morceaux sont d'abord quali-

fiés de «pièces pour piano» ou de «caprices». Alors que la partition est déjà en cours d'impression, Brahms demande par lettre à Elisabeth von Herzogenberg: «Connaissez-vous un meilleur titre que “Deux Rhapsodies pour piano”?» La réaction de son amie est mitigée. Elle fait valoir que «la forme fermée des deux morceaux semble presque contredire le terme de rhapsodie». Mais comme ce terme «perd ses caractéristiques lorsqu'il est employé», elle conclut: «Bienvenue, donc, pièces en mon cœur anonymes revêtues des habits brumeux de la rhapsodie!» (cf. *Brahms Briefwechsel I*, pp. 114–116). Elisabeth von Herzogenberg est la dédicataire des deux pièces. Au départ, Brahms avait voulu lui dédier les *Baladen und Romanzen für zwei Singstimmen und Klavier op. 75*, mais c'est finalement à son ami de jeunesse Julius Allgeyer qu'il avait destiné celles-ci. Au moment où les *Rhapsodien* sont en cours d'impression, il ajoute une dédicace à Elisabeth von Herzogenberg, qui se montre ravie et reconnaissante (cf. *Brahms Briefwechsel I*, pp. 114 s.).

Déjà du vivant du compositeur, les deux *Rhapsodien* font partie de ses pièces pour piano entendues le plus fréquemment en concert. Peu après la publication, Billroth prédit qu'elles sont vouées, surtout celle en sol mineur, à une grande «popularité» qui commence «déjà à lui faire peur», ajoute-t-il avec humour (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, p. 302). Brahms les jouera souvent en concert et les associera volontiers à son Deuxième Concerto pour piano en *Sib* majeur op. 83, publié en 1882.

#### *Fantasiën op. 116 · Intermezzi op. 117*

Après une interruption relativement longue, Brahms recommença à écrire pour le piano au cours de son séjour à Ischl à l'été 1892, y composant les sept *Fantasiën op. 116* ainsi que les trois *Intermezzi op. 117*. Rien ne vient étayer les suppositions selon lesquelles une partie de ces pièces, ou certaines parties d'entre elles, auraient déjà vu le jour précédemment. Concrètement, fin juin 1892, le compositeur sollicita

Eusebius Mandyczewski, l'un de ses proches amis viennois, afin qu'il lui fournisse du papier à musique pour pouvoir «bien esquisser» ses «feuillettes d'album» pour le piano (Karl Geiringer, *On Brahms and His Circle. Essays and Documentary Studies*, révisés et complétés par George S. Bozarth, Michigan, 2006, p. 254). En même temps, il plaisante à propos des nombreuses pianistes également présentes dans ses quartiers d'été et quelque temps plus tard, mentionne à un ami des «pièces pour piano» et de «jolies pianistes» se prêtant volontiers comme «modèles» (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XIII, éd. par Julius Röntgen, Berlin, 1918, réimpression Tutzing, 1974, p. 151). Fin juillet, en prévision du concert que Hans von Bülow projetait de donner à l'occasion, en automne, de l'inauguration de la salle Bechstein à Berlin, Brahms proposa à son ami «de nouvelles petites pièces pour la nouvelle salle» et de lui en faire parvenir un «échantillon», ce à quoi Bülow répondit qu'il avait déjà entendu dire que Brahms avait fait «récemment de la concurrence posthume à Couperin» (*Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, éd. par Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing, 1994, pp. 88, 149).

Clara Schumann avait eu connaissance de nouvelles œuvres pour piano par l'intermédiaire d'une de ses élèves, Ilona Eibenschütz, que Brahms appréciait particulièrement et qui se trouvait également à Ischl à ce moment-là. Fin septembre 1892, elle écrivit à son ami, lui demandant de les lui envoyer. Il lui transmit aussitôt «un recueil de pièces pour piano» qui, si l'on se fie à la lettre d'accompagnement et à leur correspondance ultérieure, doit avoir contenu les *Fantasiën op. 116*. Par ailleurs, il annonça «encore quelques» morceaux supplémentaires (les *Intermezzi op. 117*) qu'il voulait d'abord «faire copier» (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 478 s.). Brahms se rendit ensuite à Berlin aux concerts d'inauguration de la salle Bechstein. Bülow alors déjà gravement malade n'interpréta aucune des nouvelles pièces lors de son

concert, même s'il est possible que cela fût envisagé, comme le suggèrent des entrefilets parus dans l'*Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* du 19 et du 26 août. Toutefois, Brahms joua lui-même ses nouvelles pièces pour piano chez Simrock, suscitant «l'enthousiasme» des invités présents (Kurt Hofmann, *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, Hamburg, 1979, p. 50).

Le 13 octobre, Clara Schumann réagit par lettre à l'envoi de ces «morceaux pour piano [op. 116] merveilleusement originaux». Elle répond aussi à la proposition de Brahms de jouer une version alternative dans l'*Intermezzo* en mi mineur (n° 5) afin d'éviter un entremêlement et un écartement des mains (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* pour op. 116). Brahms avait noté cette alternative dans la partition et lui avait conseillé dans sa lettre: «Dans la petite pièce en mi mineur, tu auras intérêt à toujours jouer la 6<sup>e</sup> croche telle qu'elle est indiquée à l'anacrouse entre parenthèses.» Cependant, dans sa réponse, Clara Schumann estime que: «La pièce en mi mineur, je préférerais ne jamais l'entendre avec les petites notes, c'est précisément la position entremêlée des mains qui lui apporte un charme particulier et lui donne une résonance tout à fait différente! On s'y laisse véritablement bercer.» Brahms avait déjà émis quelques réserves auparavant, précisant que même si la version alternative était plus facile à jouer, la pièce y perdait certainement «son charme propre». Finalement, il ne la reprit pas à l'impression (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 478–480; partiellement corrigé d'après le manuscrit de la lettre conservé à la Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, cote Mus. Nachl. K. Schumann 7, 261). Du fait que, contrairement aux lettres originales, la version publiée de la correspondance de Brahms mentionne à tort une pièce en ut mineur, on a cru pour quelque temps qu'il existait, outre les *Fantasiën op. 116* déjà connues, une pièce pour piano supplémentaire que Brahms aurait finalement écartée. Un tel morceau en ut mineur n'a toutefois

jamais existé (cf. Michael Struck, *Revisionsbedürftig. Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann*, dans: *Die Musikforschung* 41, 1988, pp. 237 s.). Même Max Kalbeck, le biographe de Brahms, se fondant sur la transcription erronée d'une autre lettre de Brahms, se fit l'écho d'une hypothèse selon laquelle le compositeur aurait eu d'autres pièces «en réserve» pour le recueil op. 116 (Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. IV, tome 2, Berlin, 1915, réimpression Tutzing, 1976, p. 282).

Pour finir, le 14 octobre Brahms envoya à Clara Schumann «un petit complément» à son premier envoi: «les trois [...] pièces pour piano» op. 117 (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, p. 470, lettre datée ici par erreur du 4 janvier). Son amie se dit «charmée» par ces nouvelles pièces, soulignant en novembre qu'elle jouait «sans arrêt la première et la troisième, toutes deux si merveilleuses, chacune à sa manière, la troisième qui a une coloration si nationale (se pourrait-il écossaise?), me transporte. Les dernières mesures en sont véritablement célestes». Un peu plus tard, elle ajoutait: «Aujourd'hui j'ai étudié avec un plaisir fou le 2<sup>e</sup> de tes morceaux, celui en sib mineur!» (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 483, 487 s.). Les réactions à ces deux nouveaux recueils op. 116 et 117 d'autres contemporains furent également très positives, hormis celle de Theodor Billroth qui trouvait que Brahms ne devait plus à son âge «s'amuser à ce genre de petites plaisanteries musicales» (*Billroth – Brahms Briefwechsel*, p. 468). On a souvent prêté un caractère mélancolique à ces nouvelles compositions, Eduard Hanslick parlant même d'un «bréviaire du pessimisme» dans les pages culturelles de la *Neue Freie Presse* du 7 février 1893. Cela apparaît également dans la réaction de Brahms à une édition de l'*Intermezzo* op. 117 n° 1 manifestement prévue par Simrock sous forme de «berceuse»: «Il faudrait ajouter alors “berceuse d'une mère malheureuse” ou d'un “célibataire inconsolable”, ou des formules à la Klinger: “chantez et

bercez mon chagrin!” n° 1, 2 et 3» (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XII, éd. par Max Kalbeck, Berlin, 1919, réimpression Tutzing, 1974, p. 89). Il fait ainsi référence au texte qu'il a adjoint à cet *Intermezzo*: «Dors, mon enfant, dors d'un sommeil doux et beau / je suis triste de te voir pleurer», qui est le début de la traduction d'une chanson écossaise, *Lady Anne Bothwell's Lament*, tirée de *Stimmen der Völker* de Johann Gottfried Herder. Avec cette citation d'une mère pleurant sur «la cruauté des hommes», le compositeur se servit d'une référence poétique comparable à celle utilisée précédemment pour la *Ballade* op. 10 n° 1 se rapportant à *Edward*, ballade tirée du même recueil de Herder.

Le compositeur envoya les copies à graver de ses nouvelles pièces pour piano op. 116 et 117 aux éditions Simrock à Berlin le 20 octobre 1892. Bien qu'il ait précisé dans sa lettre d'accompagnement de ne pas «se précipiter», l'impression eut lieu relativement rapidement et Brahms entreprit la relecture dès le début du mois de novembre (cf. *Brahms Briefwechsel* XII, pp. 79, 81 s.). Son ami, le musicologue Philipp Spitta l'ayant remercié le 4 décembre pour les exemplaires qui lui avaient été adressés (cf. *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XVI, éd. par Carl Krebs, Berlin, 1920/22, réimpression Tutzing, 1974, p. 91), il en ressort que la première édition parut au plus tard au début du mois de décembre 1892.

#### *Klavierstücke op. 118 et op. 119*

Quelques mois après la parution de ses *Fantasiën* op. 116 et *Intermezzi* op. 117, Brahms se plonge à nouveau dans la composition de pièces pour piano. On a parfois supposé que certains de ces nouveaux morceaux avaient été écrits plus tôt – comme les *Fantasiën* op. 116 et *Intermezzi* op. 117 – mais rien ne le prouve. Par contre, on sait par une lettre du 4 juin adressée à son éditeur Fritz Simrock que le compositeur a travaillé sur des pièces pour piano durant son séjour estival de 1893 à Ischl. Dans cette lettre, il commente en plaisantant le souhait de celui-ci de réserver

à l'une de ses œuvres le numéro d'édition 10 000 qui allait bientôt tomber: «Lorsque j'ai lu votre numéro, j'ai commencé par me dire qu'il faudrait un peu abandonner les jeunes filles pianistes et plus fréquenter la musique thermale – peut-être me viendrait-il un goût pour les timbales et les trompettes, qui sait? Mais quoi qu'il en soit, avant que je ne parvienne à une décision [...] vous aurez largement dépassé les 10 000!» (*Brahms Briefwechsel* XII, p. 102).

Les indications les plus concrètes se trouvent cependant dans la correspondance du compositeur avec Clara Schumann. Entre fin mai et début septembre 1893, Brahms lui fait parvenir plusieurs fois des petits manuscrits avec des pièces pour piano encore sans titre. Même si l'ordre des envois ne permet pas de tirer des conclusions définitives sur la chronologie des pièces, on peut néanmoins supposer que les *Klavierstücke* op. 118 sont postérieures aux *Klavierstücke* op. 119. Clara Schumann commence en effet par recevoir en plusieurs fois, et ce, jusqu'au 2 juillet de cette année, trois manuscrits comportant les différentes pièces de l'opus 119. Adressé vers la fin du mois de mai, le premier envoi renferme l'*Intermezzo* n° 1 et Brahms écrit à son propos: «Il fourmille de dissonances! [...] Ce petit morceau est particulièrement mélancolique et “jouer très lentement” est encore trop peu dire.» Comme suite à la réaction enthousiaste de Clara Schumann, le 8 juin, suivent les *Intermezzi* n°s 2 et 3 qu'elle trouve «charmants» ainsi que la *Rhapsodie* n° 4, que le compositeur lui avait pourtant annoncé comme «brute et rude» (*Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 513–516, 519).

Le 23 août, Clara Schumann, qui n'a pas toujours un instrument sous la main durant ses voyages estivaux, le félicite pour sa *Rhapsodie* qui est «une pièce merveilleuse [...] de par son caractère passionné, son énergie et encore une fois, son charme». Elle lui signale aussi: «Tu peux de nouveau m'envoyer des choses désormais!!!» Le compositeur s'exécute et lui fait parvenir, jusqu'au 7 septembre et à intervalles rapprochés, de nouveau trois manu-

scrits comportant les *Klavierstücke* op. 118: le 27 août la «petite [...] pièce» n° 1, peu après les deux *Intermezzi* n°s 2 et 6 ainsi que la *Ballade* n° 3, et le 7 septembre l'*Intermezzo* n° 4 et la *Romanze* n° 5. Clara Schumann est à nouveau enthousiaste. Le 2 septembre, après avoir reçu les quatre premiers nouveaux «bijoux», elle écrit entre autres à Brahms combien elle trouve remarquable qu'il réussisse à développer «dans un cadre si restreint toute une gamme de sentiments». Quant aux deux dernières pièces envoyées, elle indique que «la deuxième», la *Romanze*, lui tient «particulièrement à cœur» (toutes les citations de lettres ici sont tirées de *Schumann – Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 523 s., 526–529).

Brahms donne la primeur de ses nouvelles pièces également à ses amis et connaissances de Ischl et des environs, comme l'indiquent divers récits. Quelque temps après son retour à Vienne, le 27 septembre, il en joue cinq à une réunion du Wiener Tonkünstlerverein (cf. Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, éd. par Kurt Hofmann, Tutzing, 21976, p. 62). Il ne semble cependant pas les avoir jouées en public car nous n'avons pas de traces de concerts.

On ne sait pas précisément quand Brahms a fait préparer les copies servant de modèle pour la gravure des œuvres 118 et 119 et les a envoyées à Fritz Simrock. Toujours est-il que le 23 octobre il répond par la négative à une proposition de titre (perdue) de son éditeur: «Il m'est malheureusement impossible de dire Monologues ou Improvisations cette fois-ci, même avec la meilleure volonté du monde. Il ne reste donc plus que "Pièces pour piano"!» (*Brahms Briefwechsel* XII, p. 105). À ce moment-là, les pièces sont certainement déjà en train d'être imprimées. Apparemment résolu à éviter le terme passe-partout de «pièces pour piano», Simrock fait d'autres propositions (dont nous n'avons pas de traces non plus), mais se heurte à nouveau au refus de Brahms qui apparemment ne veut pas de titres trop poétisants. En novembre,

le compositeur relit les épreuves, et les pièces paraissent finalement entre le 5 et le 12 décembre (cf. *Brahms Briefwechsel* XII, pp. 105–112).

Les contemporains de Brahms ont généralement tenu en haute estime les pièces op. 118 et 119, tout en les considérant comme difficiles, intériorisées et mélancoliques. Dans un de ses comptes-rendus, le critique et ami du compositeur Eduard Hanslick les qualifie ainsi de «monologues que Brahms se tient à lui-même à une heure solitaire du soir, dans une attitude de rébellion défiante et pessimiste, plongé dans une réflexion méditative, envahi par des reminiscences romantiques, parfois aussi en proie à une mélancolie rêveuse» (*Fünf Jahre Musik (1891–1895). (Der «Modernen Oper» VII. Teil.). Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin, 31896, pp. 258 s.). Le musicologue Philipp Spitta s'exprime de manière semblable dans sa lettre au compositeur du 22 décembre 1893: les pièces doivent être selon lui «vraiment absorbées lentement dans le silence et la solitude, pas uniquement destinées à la réflexion sur ce qui a été mais aussi sur ce qui va être, et je crois bien vous comprendre en affirmant que c'est ce que vous avez voulu indiquer avec le terme "Intermezzo". Les "Intermèdes" sont précédés et suivis de quelque chose, ce qui en l'occurrence doit être imaginé par chaque pianiste et chaque auditeur.» Et il souligne: «Un artiste qui a encore tant de choses nouvelles à dire au monde ne saurait arrêter de sitôt» (*Brahms Briefwechsel* XVI, pp. 95 s.).

Pour Clara Schumann, ces pièces sont cependant parfois par trop dissonantes, en particulier dans leur version imprimée. Ainsi, mi-décembre 1893, pense-t-elle que la reprise de l'*Intermezzo* op. 119 n° 2, modifiée par le compositeur par rapport au manuscrit qu'elle connaît, contient encore des «erreurs d'impression», notamment aux mesures 75/76. Dans sa réponse à son amie, Brahms, au contraire, défend son harmonie et «ce pauvre passage» avec une certaine ironie: «Aucun tribunal n'en viendra à bout, il est inattaquable sur le plan théorique» (*Schumann –*

*Brahms Briefwechsel*, vol. 2, pp. 534–536; légèrement corrigé d'après le manuscrit de la lettre, conservé à la Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, cote Mus. Nachl. K. Schumann 7, 284).

La présente édition se fonde sur la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* de Johannes Brahms (série III, vol. 6: *Klavierstücke*, éd. par Katrin Eich, Munich, 2011). Vous trouverez des informations détaillées sur les sources, sur les modifications du compositeur, les variantes pertinentes du point de vue de la critique de la partition et les interventions éditoriales nécessaires par rapport au texte de la source principale dans le Commentaire Critique du volume correspondant de l'Édition Complète. Des informations complémentaires quant à la genèse, la publication, l'histoire des premières exécutions et la réception de l'œuvre figurent également dans l'Introduction du volume concerné.

Les *Bemerkungen* ou *Comments* se limitent ici aux informations essentielles relatives aux sources pertinentes et traitent d'aspects spécifiques de la partition.

Les signes L ⊥ proviennent d'Andreas Boyde. L'indication *m. g.* et les doigtés en italique proviennent du compositeur. Les variantes d'Andreas Boyde sont entre [ ]. Tous les autres signes mis entre crochets sont des ajouts de l'éditrice. Les parenthèses proviennent de Johannes Brahms.

Nous remercions chaleureusement les institutions et les personnes citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des sources.

Kiel, automne 2015  
Katrin Eich