

Johannes Brahms

(geb. Hamburg, 7. Mai 1833 – gest. Wien, 3. April 1897)

Liebeslieder

Neun Walzer aus Op. 52 und 65

ausgewählt und instrumentiert vom Komponisten
Für Singstimme und Orchester

- Rede, Mädchen, allzu liebes op. 52 Nr. 1, S. 1
- Am Gesteine rauscht die Flut op. 52 Nr. 2, S. 8
- Wie des Abends schöne Röte op. 52 Nr. 4, S. 12
- Ein kleiner, hübscher Vogel op. 52 Nr. 6, S. 15
- Die grüne Hopfenranke op. 52 Nr. 5, S. 28
- Nagen am Herzen op. 65 Nr. 9, S. 30
- Nein, es ist nicht auszukommen op. 52 Nr. 11, S. 32
- Wenn so lind dein Auge mir op. 52 Nr. 8, S. 37
- Am Donaustrande op. 52 Nr. 9, S. 41

Vorwort

Die erstmalige Veröffentlichung der *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)* op. 52 fällt in das Jahr 1869.¹ Im selben Jahr werden die ersten zehn *Ungarischen Tänze für das Pianoforte zu vier Händen* WoO 1 und im darauffolgenden Jahr die *Rhapsodie für eine Alt-Stimme, Männerchor und Orchester* op. 53 veröffentlicht, wobei alle drei genannten Werke bei Brahms' Hausverlag Simrock in Berlin verlegt wurden.² Brahms erlebt zudem zu dieser Zeit mit der Uraufführung bzw. den ersten Aufführungen des *Deutschen Requiem* op. 45 seinen Durchbruch als allgemein anerkannter Komponist.³

Die vorliegende Ausgabe der *Liebeslieder. Neun Walzer aus Op. 52 und 65* für Singstimmen und Orchester stellt eine Selektion aus neun Liedern der ursprünglichen Fassung für Gesang und Klavier vierhändig des ersten Zyklus' der *Liebeslieder-Walzer* op. 52 und dem weiteren Zyklus unter dem Titel *Neue Liebeslieder. [...] Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen* op. 65⁴ dar. Die Einrichtung als Orchestersatz stammt vom Komponisten selbst.⁵ Zum ersten Mal aufgeführt wurde diese Fassung am 19. März 1870 in Berlin unter anderem mit der Sängerin Amalie Joachim, Ehefrau des Jahrhundertviolinisten Joseph Joachim, unter der Leitung von Ernst Rudorff.⁶ Erst im Jahre 1938 erschienen die *Liebeslieder* für Singstimmen und Orchester beim Verlag Peters.⁷

Die 18 Lieder des ersten Zyklus op. 52 und die Lieder 1 bis 14 des zweiten Zyklus op. 65 besitzen als Textgrundlage Gedichte aus Georg Friedrich Daumers (1800–1875) Sammlung *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*.⁸ Eine Ausnahme bildet das Lied Nr. 15 des zweiten Zyklus, das anstatt aus Daumers genannten Werk aus den letzten Versen der Elegie *Alexis und Dora* von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) stammt.⁹ Die Texte Daumers besitzen einen volkstümlichen und populär-unterhaltenden Charakter. Sie handeln von kurzweilig geschilderten Situationen der Liebe mit unter anderem folgenden Themen: von kokettierenden Umwerbungen (I.), sich verzehrenden Sehnsüchten (III.), Vogeltieren als amouröses Symbol (IV.) und von dem Gefühl der Beklommenheit aufgrund der Furcht vor Gespött der Mitmenschen (VII.).

Die Besetzungen beider *Liebeslieder*-Zyklen reichen vom vierstimmigen gemischten Chorsatz, über den zweistimmigen Satz bis zum Sololied. Die Lieder, was auch die vorliegende Ausgabe betrifft, besitzen – trotz des einheitlichen Walzertaktes – durchaus unterschiedliche Charaktere: vom typisch Wienerischem Ton (IV. und IX.)¹⁰, Brahms' scher Schwermütigkeit (V.), aber auch von mitreißender Geste (VII.). Die Orchesterfassung besteht neben dem übernommenen vierstimmigen gemischten Chorsatz aus einer Streicher- und Holzbläserbesetzung sowie zwei Hörnern. Es werden keine weiteren Blechbläser und kein Schlagwerk eingesetzt. Ein entscheidendes, die Erstausgabe der *Liebeslieder* op. 52 von der vorliegenden Ausgabe für Orchester unterscheidendes Merkmal bildet die Tatsache, dass letztere Fassung den Zusatz „Gesang ad libitum“ nicht mehr trägt.¹¹ Bereits der zweite Teil der *Liebeslieder* besitzt keine *ad libitum*-Angabe mehr, wie der Titel *Neue Liebeslieder. [...] Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen* op. 65 vermittelt.¹² Dennoch hat Brahms für die Zyklen opp. 52 und 65 jeweils eine gesonderte Fassung für Klavier zu vier Händen angefertigt.¹³

Im Folgenden soll das Wort-Ton-Verhältnis vor dem Hintergrund der Entwicklung der *Liebeslieder* von der *ad libitum*-Angabe, über deren nicht weiteren Übernahme in die *Neuen Liebeslieder* und bis hin zum Wechsel von der Klavier- zur Orchesterfassung betrachtet werden. Dazu sollen einige Rezensionen mit Bezug auf die *ad libitum*-Angabe der Erstausgabe angeführt werden. So äußert sich der Rezensent H. [...] D. [...] der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 25. Mai 1870 zu der genannten Ausgabe wie folgt: „Mit feinem Gefühle weiss Brahms die Worte der Tonweise anzupassen, sie durch dieselbe heben, ihren Gehalt gleichsam verklären zu lassen; während dieselbe in der Regel gerade für den bestimmten Text componirt zu sein scheint, ist doch wieder der instrumentale Theil völlig in sich geschlossen und keiner weiteren Zuthat bedürftig; [...]“¹⁴

H. [...] D. [...] bewertet die Möglichkeit, den Gesang wegzulassen, somit als sinnvoll, was sich anhand der Einschätzung des instrumentalen Parts, der „völlig in sich geschlossen und keiner weiteren Zuthat bedürftig“¹⁵ sei, verstehen lässt. Dass der Liedtext für ihn gleichermaßen seine Berechtigung findet, erklärt sich durch die von ihm beschriebene Steigerung des Ausdrucks der Worte durch ihre Vertonung. Für H. [...] D. [...] sind also Gesangs- und Instrumentalversion gleichberechtigt. Interessanterweise befindet sich im Anschluss an die genannte Rezension eine Zusatzbemerkung der Redaktion, in der der Autor [...] Chr. [...] – zumindest unter Vorbehalt – die *ad libitum*-Version gegenüber der Vokalversion als vollwertig anerkennt: „In welchem Sinne und Umfange die zeitgenössische Vocalcomposition eine instrumental gezeichnete genannt werden kann, wäre wohl zunächst festzustellen.“¹⁶ Der Autor A. [...] H. [...] der Zeitschrift *Signale für die Musikalische Welt* präferiert ebenfalls die Vokalversion, wobei er überdies die Originalität der Komposition bezüglich der Klavierfassung lobend hervorhebt: „Den originellen Gedanken, einen Cyclus von Gesängen mit vierhändiger Clavierbegleitung zu schreiben, hat Rob.[ert] Schumann zuerst in seinem spanischen Liederspiel gehabt, ohne daß er, unsres Wissens, früher nachgeahmt worden wäre. Dennoch ist diese musikalische Specialität einer weiteren Cultivirung recht wohl fähig, wie hier Johannes Brahms mit Glück bewiesen hat. 18 Liebeslieder [...] bilden einen anmuthigen Kranz von [...] Tanzliedern im Volkston, welche durch Frische der melodischen Erfindung, populäre Form und feine harmonische Details sich auszeichnen. [...]. Nur daß der Gesang ‚ad libitum‘ sein soll, hat sein Bedenkliches. O h n e den Gesang dürften die Walzer, als Pianofortestücke für sich betrachtet, weniger effectuiren, obgleich sie auch recht gut für sich allein spielbar sind.“¹⁷

Werkästhetisch betrachtet kann die Möglichkeit der Aufführung ohne Gesang auch im Sinne des romantischen Unsagbarkeitstopos im Kontext des biografischen Gesichtspunkts gedeutet werden – schließt man den wirtschaftlichen und den spieltechnischen Aspekt¹⁸ einmal aus: Brahms hat die in der Opus-Zählung direkt anschließende *Rhapsodie für Alt* op. 53 als „Epilog“ zu den *Liebesliedern* bezeichnet,¹⁹ wobei die *Rhapsodie* als chorsinfonisches Werk mit der textlichen Grundlage von Goethes *Harzreise im Winter* eine Klage des Individuums gegenüber der ihm verhassten Menschheit darstellt. Am Ende gibt es in den drei von Brahms vertonten Strophen²⁰ dennoch – wie so oft bei dem Komponisten – die auskomponierte Versöhnung im Moment des Leidens. Über seinen persönlichen Hintergrund bzgl. der *Rhapsodie* hat sich Brahms folgendermaßen geäußert: „Hier habe ich ein Brautlied geschrieben für die Schumannsche Gräfin – aber mit Ingrimmschreibe ich derlei – mit Zorn! Wie soll’s da werden!“²¹ Mit der Schumann’schen Gräfin ist Clara Schumanns Tochter Julie gemeint, die sich im Juli 1869 mit dem italienischen Grafen Vittorio Amadeo Radicati di Marmorito verlobt hatte und die Brahms mutmaßlich verehrte.²² Im Rückschluss lässt sich nun vermuten, dass, wenn die *Rhapsodie* als Ausdruck der enttäuschten Gefühle Brahms’ stünde, die in kurzweiliger Art gestalteten *Liebeslieder* – als entsprechender Prolog – in unvoreingenommener Erwartung um Erwidern, jedoch nie öffentlich offenbarer Liebe gegenüber Claras Tochter, komponiert sein könnten. Als Ausdruck von Brahms’ Schweigen kann im übertragenen Sinne die erste Ausgabe der *Liebeslieder* mit der Option des rein instrumentalen Vortrags gesehen werden: um das in Tönen auszudrücken, was mithilfe von Worten nicht ausgesprochen werden kann.

Während die Besetzung der Originalfassung noch gerühmt wurde, stellt die Übertragung in die vorliegende Orchesterfassung in einer Rezension der *Neuen Berliner Musikzeitung* einen zu bemängelnden Kritikpunkt dar: „Da der Name des Componisten in dem Zeitungsprogramm mit grösserer, fetter Schrift verzeichnet worden, so bemühten wir uns, jedoch vergeblich, den Grund zu entdecken, den diese Bevorzugung [...] haben könne. Etwas Neues vermochten wir nicht zu entdecken, man müsste denn auf die Idee des Componisten, ein Gesangsquartett mit einer Pianofortebegleitung zu vier Händen zusammenstellen, ein besonderes Gewicht legen. Aber auch diese Eigenthümlichkeit war durch die Uebertragung des Accompagnements auf das Orchester verloren gegangen.“²³

Lediglich einem der neun Stücke in dieser Fassung räumt der Rezensent einen künstlerischen Wert ein: „Sehr hübsch und sich vor allen übrigen Nummern durch Originalität auszeichnend ist der sechste Walzer: ‚Nein, es nicht auszukommen mit den Leuten‘, der auf den Wunsch des Publikums wiederholt wurde.“²⁴ Mit dieser Argumentation verwehrt sich der Rezensent jedoch einem näheren Blick auf die Details der Übertragung, was in diesem Rahmen aufgrund der gebotenen Kürze zwar nicht weiter vertieft, aber zumindest abschließend skizziert werden soll: Während sich der schwungvolle, populäre Zug der Texte Daumers in der Klavierbegleitung augenscheinlicher widerspiegelt, erscheinen in der sanfter anmutenden Orchesterfassung einzelne Stimmführungen zum Teil deutlicher. Sieht man einmal von der Besonderheit der Originalfassung der Begleitung des Gesangsensembles durch Klavier zu vier Händen ab, vermitteln die *Liebeslieder* in der vorliegenden Fassung einen erweiterten Blickwinkel auf das Werk hinsichtlich ästhetischer und interpretatorischer Aspekte.

Christina Schnauß, August 2024

¹ Vgl. Johannes Brahms: *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)* op. 52, Berlin [1869], Titelblatt; vgl. ebenfalls Stefan Weymar: *Werkverzeichnis*, in: Wolfgang Sandberger (Hrsg.): *Brahms Handbuch*, Stuttgart 2009, S. 594.

² Vgl. Weymar: *Werkverzeichnis* (wie Anm. 1), S. 592 und 600.

³ Vgl. Martin Geck: *Johannes Brahms*, Reinbek 2013, S. 67 und 73.

⁴ Vgl. Johannes Brahms: *Neue Liebeslieder. [...] Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen* op. 65, Berlin 1875, Titelblatt.

⁵ Vgl. Johannes Brahms: *Liebeslieder. Neun Walzer aus Op. 52 und 65. Ausgewählt und instrumentiert vom Komponisten*, Leipzig 1938, S. 1. Diese Ausgabe liegt der vorliegenden Reprint-Edition zu Grunde.

⁶ Vgl. Roswitha Schlötterer-Traimer: *Liebeslieder: Achtzehn Walzer für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Klavier zu vier Händen* Op. 52, in: Claus Bockmaier und Siegfried Mauser (Hrsg.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 362.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Georg Friedrich Daumer: *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1855, S. 41 (I.), 49 (V.), 60 (VIII.), 61 (VII.), 63 (VI.), 66 (II.), 71 (III.), 127 f. (IV.), 128 (IX.). Die in Klammern gesetzten römischen Zahlen beziehen sich auf die Nummerierung der Lieder in der vorliegenden Reprint-Edition.

⁹ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Alexis und Dora. Idylle*, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1797 2* (1797), S. 16 f.

¹⁰ Vgl. Schlötterer-Traimer: *Liebeslieder* (wie Anm. 6), S. 364.

¹¹ Vgl. Brahms: *Liebeslieder. Neun Walzer* (wie Anm. 5), Titelblatt.

¹² Vgl. Brahms: *Neue Liebeslieder* (wie Anm. 4), Titelblatt.

¹³ Vgl. Roswitha Schlötterer-Traimer: *Liebeslieder: Achtzehn Walzer für Klavier zu vier Händen* Op. 52 a, in: Claus Bockmaier und Siegfried Mauser (Hrsg.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 368; vgl. Roswitha Schlötterer-Traimer.: *Neue Liebeslieder: Fünfzehn Walzer für Klavier zu vier Händen* Op. 65 a, in: Claus Bockmaier und Siegfried Mauser (Hrsg.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 447.

¹⁴ Anonymus / H. [...] D. [...]: *Anzeigen und Beurtheilungen. Liebeslieder. [...]*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5 (1870), Nr. 21 (Mai), S. 163.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ [Anonymus] / [...] Chr. [...]: *Anzeigen und Beurtheilungen. Liebeslieder. [...]. Bemerkung*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5 (1870), Nr. 21 (Mai), S. 164.

¹⁷ [Anonymus] / A. [...] H. [...]: *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen und Gesang ad libitum componirt von Johannes Brahms. [...]*, in: *Signale für die Musikalische Welt* 28 (1870), Nr. 16 (März), S. 243.

¹⁸ Dies bezieht sich auf die im 19. Jahrhundert besonders beliebte vierhändige Klavierliteratur; vgl. dazu auch Anm. 13.

¹⁹ Brief Johannes Brahms' an Karl Reinthaler vom 26.02.1870; Wilhelm Altmann (Hrsg.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr.[ich] Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz* (= Johannes Brahms: Briefwechsel, Bd. 3), Berlin 1908, S. 27.

²⁰ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Goethe's Schriften*, Bd. 8, Leipzig 1789, S. 194 f.

²¹ Brief Johannes Brahms' an Fritz Simrock vom 29.08.1869; Max Kalbeck (Hrsg.): *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock. Erster Band* (= Johannes Brahms: Briefwechsel, Bd. 9), Berlin 1917, S. 78.

²² Vgl. Geck: *Johannes Brahms* (wie Anm. 3), S. 72.

²³ [Anonymus] / d. R. [die Redaktion?]: *Berlin. Revue*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 24 (1870), Nr. 12 (März), S. 90.

²⁴ Ebd., S. 91.

Aufführungsmaterial ist von *Edition Peters*, Leipzig, zu beziehen.

Johannes Brahms

(b. Hamburg, May 7, 1833 – d. Vienna, April 3, 1897)

Love songs

Nine waltzes from Op. 52 and 65

selected and orchestrated by the composer
for voice and orchestra

Rede, Mädchen, allzu liebes op. 52 No. 1, p. 1

Speak, maiden, my love

Am Gesteine rauscht die Flut op. 52 No. 2, p. 8

On the rocks the tide roars

Wie des Abends schöne Röte op. 52 No. 4, p. 12

How beautiful the evening's glow

Ein kleiner, hübscher Vogel op. 52 No. 6, p. 15

A little, pretty bird

Die grüne Hopfenranke op. 52 No. 5, p. 28

The green hop vine

Nagen am Herzen op. 65 No. 9, p. 30

Gnawing at the heart

Nein, es ist nicht auszukommen op. 52 No. 11, p. 32

No, it's impossible to get along

Wenn so lind dein Auge mir op. 52 No. 8, p. 37

If so gently your eye looks at me

Am Donaustrande op. 52 No. 9, p. 41

At the Danube's shore

Preface

The first publication of the *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)* op. 52 dates from 1869.¹ In the same year, the first ten *Ungarische Tänze für das Pianoforte zu vier Händen* WoO and the following year the *Rhapsodie für eine Alt-Stimme, Männerchor und Orchester* op. 53 were published, all three works being released by Brahms's publishing house Simrock in Berlin.² Brahms also experienced a breakthrough as a widely recognized composer at this time with the premiere or first performances of the *Deutsches Requiem* op. 45.³

The present edition of the *Liebeslieder. Neun Walzer* aus Op. 52 und 65 for voice and orchestra represents a selection of nine songs from the original version for voice and four-hand piano of the first cycle of the *Liebeslieder-Walzer* op. 52 and the further cycle under the title *Neue Liebeslieder. [...] Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen* op. 65.⁴ The arrangement as an orchestral score comes from the composer himself.⁵ This version was first performed on March 19, 1870, in Berlin, among others with the singer Amalie Joachim, wife of the century's violinist Joseph Joachim, under the direction of Ernst Rudorff.⁶ The *Liebeslieder* for voice and orchestra were not published by Peters until 1938.⁷

The 18 songs of the first cycle op. 52 and songs 1 to 14 of the second cycle op. 65 are based on poems from Georg Friedrich Daumer's (1800–1875) collection *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*.⁸ An exception is song No. 15 of the second cycle, which instead of Daumer's work is taken from the last verses of the elegy *Alexis und Dora* by Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832).⁹ Daumer's texts have a folk-like and popular entertaining character. They deal with briefly described situations of love, including the following themes: coquettish courtship (I.), consuming longing (III.), birds as an amorous symbol (IV.) and the feeling of anxiety due to fear of ridicule by others (VII.).

The instrumentation of both *Liebeslieder* cycles ranges from four-part mixed choir to two-part setting and solo singing. The songs, as regards the present edition, despite the uniform waltz tempo, have quite different characters: from a typically Viennese tone (IV. and IX.)¹⁰, Brahms's melancholy (V.), but also with a captivating

gesture (VII.). The orchestral version, in addition to the adopted four-part mixed choir, consists of a string and woodwind section, as well as two horns. No further brass instruments and no percussion are used. A crucial distinguishing feature between the first edition of the *Liebeslieder* op. 52 and the present orchestral edition is the fact that the latter version no longer carries the addition optional singing.¹¹ Already the second part of the *Liebeslieder* has no more ad libitum indication, as the title *Neue Liebeslieder. [...] Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen* op. 65 conveys.¹² Nevertheless, Brahms created a separate version for four-hand piano for both cycles opp. 52 and 65.¹³

The following should consider the relationship between word and music against the background of the development of the *Liebeslieder* from the ad libitum indication, its non-adoption in the *Neuen Liebeslieder* and the change from the piano to the orchestral version. This should include some reviews with reference to the ad libitum indication of the first edition. Thus, the reviewer H. [...] D. [...] of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of May 25, 1870, commented on the aforementioned edition as follows: “With a fine feeling, Brahms adapts the words to the musical style, elevates them by it, allowing their content to be, as it were, clarified; while it usually seems to be composed precisely for the specific text, the instrumental part is nevertheless completely self-contained and requires no further addition; [...]”¹⁴

H. [...] D. [...] considers the possibility of omitting the singing as sensible, which can be understood from the assessment of the instrumental part, which is completely self-contained and requires no further addition¹⁵. That the song text is equally justified for him is explained by the increase in the expression of the words through their musical setting that he describes. For H. [...] D. [...] singing and instrumental versions are equally valid. Interestingly, the editorial note following the review contains an additional remark by the author [...] Chr. [...] – at least with reservations – recognizing the ad libitum version as fully equivalent to the vocal version: “In what sense and to what extent contemporary vocal composition can be called instrumentally marked would first have to be determined”.¹⁶ The author A. [...] H. [...] of the journal *Signale für die Musikalische Welt* also prefers the vocal version, while also praising the originality of the composition regarding the piano version: “The original idea of writing a cycle of songs with a four-hand piano accompaniment Robert Schumann first had in his ‘Spanisches Liederspiel’, without having been imitated earlier, to our knowledge. Nevertheless, this musical specialty is quite capable of further cultivation, as Johannes Brahms has successfully demonstrated here. 18 Love songs [...] form a pleasant wreath of [...] folk songs in a folk style, which are distinguished by the freshness of melodic invention, popular form and fine harmonic details. [...] Only that the singing should be ‘optional’ is a cause for concern. Without the singing, the waltzes, considered as piano pieces in themselves, would be less effective, although they are also quite playable on their own”.¹⁷

From an aesthetical point of view, the possibility of performing without singing can also be interpreted in the sense of the Romantic inexpressibility topos in the context of the biographical perspective – excluding the economic and technical aspects¹⁸ for the moment: Brahms called the *Rhapsodie für Alt* op. 53, which directly follows in the opus numbering, an epilogue to the *Liebeslieder*.¹⁹ The *Rhapsodie*, as a choral symphonic work with Goethe’s *Harzreise im Winter* as a textual basis, represents a lament of the individual against detested humanity. In the end, in the three stanzas set by Brahms,²⁰ there is – as is so often the case with the composer – the composed reconciliation in the moment of suffering. Brahms expressed his personal background regarding the *Rhapsodie* as follows: “Here I have written a wedding song for the Schumann Countess – but I write such things with bitterness – with anger! How will it be then!”²¹ The Schumann Countess refers to Clara Schumann’s daughter Julie, who became engaged to the Italian Count Vittorio Amadeo Radicati di Marmorito in July 1869 and whom Brahms presumably admired.²² In retrospect, it can now be assumed that if the rhapsody were an expression of Brahms’s disappointed feelings, the *Liebeslieder*, designed in a lively manner, could be composed as a corresponding prologue – in unbiased anticipation of a response, but never publicly revealed love for Clara’s daughter. As an expression of Brahms’s silence, the first edition of the *Liebeslieder* with the option of purely instrumental performance can be seen in a metaphorical sense: to express in music what cannot be expressed with words.

While the instrumentation of the original version was still praised, the transfer to the present orchestral version is a criticized point in a review of the *Neue Berliner Musikzeitung*: “Since the composer’s name has been listed in the newspaper program in larger, bolder type, we tried, but in vain, to discover the reason for this preference [...] . We were unable to see anything new, except one would have to place special emphasis on the composer’s

idea of compiling a vocal quartet with a four-hand piano accompaniment. But even this peculiarity was lost through the transfer of the accompaniment to the orchestra”.²³

Only one of the nine pieces in this version is given artistic value by the reviewer: “Very pretty and distinguished above all other numbers by originality is the sixth waltz: ‚Nein, es nicht auszukommen mit den Leuten‘, which was repeated at the audience’s request”.²⁴ With this argument, however, the reviewer avoids a closer look at the details of the transfer, which, within this framework, due to the required brevity, should not be further elaborated, but at least sketched in conclusion: While the lively, popular character of Daumer’s texts is more apparent in the piano accompaniment, in the gentler orchestral version, individual vocal lines are partly clearer. Leaving aside the peculiarity of the original version of the piano accompaniment of the vocal ensemble, the *Liebeslieder* in the present version provide an expanded perspective on the work in terms of aesthetic and interpretative aspects.

Christina Schnauf, August 2024

¹ Cf. Johannes Brahms: *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum)* op. 52, Berlin [1869], title page; see also Stefan Weymar: *Werkverzeichnis*, in: Wolfgang Sandberger (ed.): *Brahms Handbuch*, Stuttgart 2009, p. 594.

² Cf. Weymar *Werkverzeichnis* (see note 1), pp. 592 and 600.

³ Cf. Martin Geck: *Johannes Brahms*, Reinbek 2013, pp. 67 and 73.

⁴ Cf. Johannes Brahms: *Neue Liebeslieder. [...] Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen* p. 65, Berlin 1875, title page.

⁵ Cf. Johannes Brahms: *Liebeslieder. Neun Walzer aus Op. 52 und 65. Ausgewählt und instrumentiert vom Komponisten*, Leipzig 1938, p. 1. This edition is the basis of the present reprint edition.

⁶ Cf. Roswitha Schlötterer-Traimer: *Liebeslieder: Achtzehn Walzer für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Klavier zu vier Händen* Op. 52, in: Claus Bockmaier and Siegfried Mauser (eds.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, Laaber 2013, p. 362.

⁷ Cf. *ibid.*

⁸ Cf. Georg Friedrich Daumer: *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, vol. 2, Frankfurt a. M. 1855, pp. 41 (I.), 49 (V.), 60 (VIII.), 61 (VII.), 63 (VI.), 66 (II.), 71 (III.), 127 f. (IV.), 128 (IX.). The Roman numerals in brackets refer to the numbering of the songs in this reprint edition.

⁹ Cf. Johann Wolfgang von Goethe: *Alexis und Dora. Idylle*, in: *Musen-Almanach für das Jahr 1797 2* (1797), p. 16 f.

¹⁰ Cf. Schlötterer-Traimer: *Liebeslieder* (see note 6), p. 364.

¹¹ Cf. Brahms: *Liebeslieder. Nine waltzes* (see note 5), title page.

¹² Cf. Brahms: *Neue Liebeslieder* (as note 4), title page.

¹³ Cf. Roswitha Schlötterer-Traimer: *Liebeslieder: Achtzehn Walzer für Klavier zu vier Händen* Op. 52 a, in: Claus Bockmaier and Siegfried Mauser (eds.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, Laaber 2013, p. 368; see Roswitha Schlötterer-Traimer: *Neue Liebeslieder: Fünfzehn Walzer für Klavier zu vier Händen* Op. 65 a, in: Claus Bockmaier and Siegfried Mauser (eds.): *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, vol. 1, Laaber 2013, p. 447.

¹⁴ Anonymus / H. [...] D. [...]: *Anzeigen und Beurtheilungen. Love songs. [...]*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5 (1870), no. 21 (May), p. 163.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ [Anonymus] / [...] Chr. [...]: *Anzeigen und Beurtheilungen. Liebeslieder. [...]. Bemerkung*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 5 (1870), no. 21 (May), p. 164.

¹⁷ [Anonymous] / A. [...] H. [...]: *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen und Gesang ad libitum componirt von Johannes Brahms. [...]*, in: *Signale für die Musikalische Welt* 28 (1870), No. 16 (March), p. 243.

¹⁸ This refers to the four-hand piano literature that was particularly popular in the 19th century; cf. also note 13.

¹⁹ Letter from Johannes Brahms to Karl Reinthaler dated 26 February 1870; Wilhelm Altmann (ed.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr[ich] Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz* (= Johannes Brahms: *Briefwechsel*, vol. 3), Berlin 1908, p. 27.

²⁰ Cf. Johann Wolfgang von Goethe: *Goethe’s Schriften*, vol. 8, Leipzig 1789, p. 194 f.

²¹ Letter from Johannes Brahms to Fritz Simrock dated 29 August 1869; Max Kalbeck (ed.): *Johannes Brahms. Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock. Erster Band* (= Johannes Brahms: *Briefwechsel*, vol. 9), Berlin 1917, p. 78.

²² Cf. Geck: *Johannes Brahms* (see note 3), p. 72.

²³ [Anonymus] / d. R. [the editor?]: *Berlin. Revue*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 24 (1870), no. 12 (March), p. 90.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

Performance material is available from *Edition Peters*, Leipzig.