

Wiener Urtext Edition

UT 50068

Johannes Brahms

Balladen Op. 10

für Klavier

Ballads Op. 10

for Piano

Nach Stichvorlage und Originalausgabe herausgegeben von Hans Kollhase /
Hinweise zur Interpretation und Fingersätze von Justus Frantz
Edited from engraver's copy and original edition by Hans Kollhase /
Notes on interpretation and fingering by Justus Frantz

1991-6/23,00

Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien
Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage B. Schott's Söhne, Mainz und Universal Edition Wien

© 1990 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

Erste Auflage / First Edition

INDEX

Vorwort	IV
Hinweise zur Interpretation	V
Preface	VI
Notes on Interpretation	VII

1. Ballade	2
----------------------	---



3. Ballade: Intermezzo	10
----------------------------------	----



2. Ballade	5
----------------------	---



4. Ballade	14
----------------------	----



Kritische Anmerkungen	VIII
Critical Notes	XI

VORWORT

Als Entstehungszeit der Brahms'schen *Balladen* Op. 10 wird im allgemeinen der Sommer 1854 angenommen. Eine genaue Datierung ist derzeit jedoch nicht möglich. Es kann aber als sicher gelten, daß das Werk vor dem 14. 10. 1854 im wesentlichen fertiggestellt war. An diesem Tag reiste Brahms von Düsseldorf nach Hamburg und schrieb von dort am 21. 10. an Clara Schumann, er habe seinen Lehrer Marxen durch die *Balladen* *recht* erfreut. Die Formulierung ist so gehalten, daß Clara von den Stücken Kenntnis gehabt haben mußte. Ohnehin ist durch zwei Briefstellen belegt, daß die Entstehung der *Balladen* mit ihrer Person eng verbunden ist: Am 26. 1. 1855 vertraut Brahms seinem Freund, dem Geiger und Komponisten Joseph Joachim an, die *Balladen* erinnerten ihn *so sehr der Dämmerungsstunden* bei Clara, und im Februar 1855 fragt der Komponist Julius Otto Grimm, dem Brahms die *Balladen* widmen wollte, bei ihm nach, ob Frau Schumann die Widmung auch genehmigt habe. Es heißt dann weiter: *Denn eigentlich gehören die Balladen Ihr — der wahren Entstehung nach —; doch wirst Du es ja wohl nicht ohne ihre Billigung getan haben — und mir gewinnt die Widmung dadurch eine doppelte Weihe [...]*

Einen Hinweis auf den Inhalt der ersten *Ballade* hat Brahms selbst gegeben. Er stellt ihr ausdrücklich die Bemerkung voran, sie sei nach der schottischen Ballade *Edward* aus Herders *Stimmen der Völker* komponiert. Diese Volkslied-Sammlung hatte Brahms 1854 in Düsseldorf kennen- und schätzen gelernt. Daß Brahms sich in jener Zeit gerne beim Komponieren an Volkslieder erinnerte, überliefert sein Freund, der Komponist Albert Dietrich. Ihm erzählte er, daß sich die Melodien dann ganz von selbst einstellten. In der Tat können die Anfangszeilen der Dichtung (*Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, / Edward, Edward? / Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, / Und gehst so traurig her?*) dem ersten Melodieabschnitt der Komposition sinnvoll unterlegt werden¹. Wie sehr Brahms die *Edward*-Ballade schätzte, zeigt sich auch darin, daß er sie 1878 als Duett für Alt und Tenor mit Klavierbegleitung vertonte (Op. 75 Nr. 1). An Otto Dessoff schrieb er damals: *Ich brauche nicht viel zu sagen, wie Einem das schöne Gedicht gar nie aus dem Sinn geht, wie man es einmal in gewissem Sinn los werden muß.*

Eine Abschrift der *Balladen* schickte Brahms zum Weihnachtsfest 1854 an Robert Schumann nach Eendenich.

Dieser äußerte sich begeistert: *Und die Balladen — die 1ste wie wunderbar, ganz neu; nur das doppio movimento wie bei der 2ten versteh' ich nicht, — wird es nicht zu schnell? Der Schluß schön=eigenthümlich! Die 2te wie anders, wie mannigfaltig, die Phantasie reich anzuregen; zauberhafte Gänge sind darin. Das Schluß=Baß=Fis scheint die 3te Ballade einzuleiten. Wie nennt man die? Dämonisch, — ganz herrlich und wie's immer heimlicher wird und nach dem pp. im Trio; dieses selbst ganz verklärt und der Rückgang und der Schluß. Hat diese Ballade auf Dich, meine Clara, wohl einen gleichen Eindruck hervorgebracht? In der 4ten Ballade wie schön, daß der seltsame erste Melodieton zum Schluß zwischen Moll und Dur schwankt und wehmütig in Dur bleibt. Nun weiter zu Ouvertüren und Symphonien.* Schumanns Angebot, sich beim Verlag Breitkopf & Härtel für den Druck einzusetzen, schlug Brahms jedoch aus. Er beabsichtigte, die *Balladen* nicht alleine herauszugeben und habe sie ohnehin dem Verleger Senff zugedacht. Härtels würde er *lieber einmal ein größeres Werk geben*. Brahms' reservierte Haltung Breitkopf & Härtel gegenüber geht vermutlich auf seine Verärgerung darüber zurück, daß Härtels unmittelbar vorher den Verlag der Brahms'schen Bearbeitung von Schumanns Klavierquintett Op. 44 für Klavier zu vier Händen abgelehnt hatten. Nachdem Brahms die *Balladen* (wohl aus Geldmangel jetzt doch allein) im Juni 1855 erfolglos Senff angeboten hatte, entschloß er sich im Oktober 1855, nach Vermittlung von Clara Schumann, die *Balladen* Härtels zu überlassen. Am 29. 2. 1856 wurden die fertiggestellten Druckexemplare an Brahms abgeschickt.

Der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien danke ich für die Überlassung von Mikrofilmen der in ihrem Besitz befindlichen Handexemplare von Brahms, dem Verlag Breitkopf & Härtel in Wiesbaden für eine freundlicherweise zur Verfügung gestellte Kopie der Stichvorlage.

Hans Kohlhasse

¹ Ein Abdruck und eine Interpretation der *Edward*-Ballade ist enthalten in *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988 (= *Reclam Universal-Bibliothek* Nr. 8457), S. 57–68 (Gerhard Kaiser, *Zu Johann Gottfried Herders „Edward“*).

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

1. Ballade

Wie der Herausgeber bereits im Vorwort erwähnt, ist die 1. *Ballade* durch die *Edward*-Ballade aus Herders *Stimmen der Völker* inspiriert. Sie ist übrigens eine der wenigen romantischen Balladen, die sich so genau an die literarische Vorlage halten. So hat Brahms auch nach den ersten 8 Takten eine vollkommen neue Klangfarbe eingeführt.

Ich würde die ersten 8 Takte mit wenig Oberstimme spielen, um so die leeren Quinten und Oktaven zu verdeutlichen, dafür ab Auftakt zum 9. Takt die Melodiestimme zart hervorheben.

Den Dur-Teil (ab Takt 22) so spät und langsam wie möglich crescendieren, um bis zum Wiedereintritt des Hauptthemas für das Umkippen ins Moll noch Reserven zu haben.

Ab *Tempo I* (Takt 59) rechte Hand *legato*, linke Hand lange Töne durchhalten, klingen lassen, die Mittelstimme gleichmäßig ohne Pedal *non-legato* oder *staccato*. In den letzten Takten gleichmäßiges *diminuendo*, kein Akzent auf dem letzten Akkord.

2. Ballade

Den Anfang dieses notturnhaften Stückes *legatissimo* spielen, weich die Arpeggien, Melodiestimme hervorheben.

Allegro non troppo: die Akzente markieren, anfangs nur auf den halben Noten Pedal.

Molto staccato e leggiero: ohne Pedal bis Takt 68, lange Noten klingen lassen.

Takt 122ff.: die Akkorde auf dem 3. Viertel müssen von kleinen Händen weich arpeggiert werden (E-Dur ist schwerer zu greifen als die Parallelstimme Takt 5 in G-Dur).

Ab Takt 139 Mittelstimme ohne Akzente hervorheben, ggf. ab Takt 146 Vibrato Pedal.

3. Ballade: Intermezzo

Linke Hand: die ersten beiden Quinten so kurz wie möglich, Pedalvorschriften beachten.

Ab Takt 9: auf alle nicht mit *staccato* bezeichneten Akkorde oder Octaven Pedal.

Mittelteil Takt 43: links so zart wie möglich spielen, sonst klingt auf den modernen Flügeln der Diskant nicht und der visionäre Charakter geht verloren.

Ab Takt 93: sprunghaft wie am Anfang, aber mit leichterem Arm aus den Fingern spielen.

4. Ballade

Die 4. *Ballade* ergreift mich wie kaum ein anderes Klavierstück von Brahms, in ihrer todessüchtigen Transparenz, in ihrer Abstraktheit und Transzendenz dem langsamen Satz des 2. Klavierkonzertes in B-Dur vergleichbar. Ein Schlüsselstück in Brahms' gesamtem Schaffen!

Diese 4. *Ballade* ist quasi eine Etude im *legato*-Spiel. Jeder falsche oder unbeabsichtigte Akzent kann hier alles zerstören. Auch bei langsamem Tempo dürfen die Bögen nicht unterbrochen werden (zum Beispiel gleich die ersten 4 Takte). Die Begleitstimmen sind so leise zu spielen, daß die Melodiestimme immer durchklingt.

Takt 27ff. sehr zart.

Takt 34 sehr leise, um später ab Takt 38 quasi aus dem Nichts crescendieren zu können.

Più lento ohne Schwere und Akzente die Mittelstimme, die Außenstimmen fast unhörbar.

Ab Takt 57ff. ist die Mittelstimme zwischen beiden Händen verteilt, beide Hände müssen sie also ganz gleichmäßig schwebend spielen.

Das ganze Stück hindurch sollte möglichst „mit langen Fingern“ gespielt werden, immer dicht an der Taste bleibend, um so den Klang möglichst immateriell zu gestalten.

Ab Takt 73 Begleitstimmen *leggierissimo*, hingetupft, evtl. Vibrato Pedal. Wichtig ist die 16tel-Pause Takt 93, analog dazu Takt 98, 103.

Ab Takt 115 Melodiestimme hervortreten lassen, ab Takt 140ff. ganz allmählich ritardieren, progressiv bis zum *Adagio*.

Justus Frantz

PREFACE

Brahms' *Balladen* opus 10 are generally thought to have been composed in the summer of 1854. Although an exact dating is not possible, the work must certainly have existed in more or less complete form before October 14th 1854 when Brahms travelled from Düsseldorf to Hamburg, from where he wrote to Clara Schumann one week later that his teacher Marxen had been very pleased with the *Balladen*. The wording of the letter implies that Clara Schumann must already have been aware of the work's existence. Two other passages in Brahms' correspondence indicate that the composition of the *Balladen* was closely bound up with Clara Schumann. On January 1st 1855 Brahms confided in his friend, the violinist and composer Joseph Joachim, that the pieces reminded him *so strongly of the hours of dusk* with Clara; and in February 1855 the composer Julius Otto Grimm, to whom Brahms intended to dedicate the *Balladen*, inquired whether Clara Schumann had given her consent to the dedication. Grimm continues: *For the Balladen actually belong to her — in terms of the true circumstances of their composition. But you will not have acted without her consent — and this lends the dedication to me a double sanctity [...]*.

Brahms himself provided a hint as to the substance of the first *Ballade*, by stating explicitly in the heading that it is based on the Scottish ballad *Edward* from Herder's *Stimmen der Völker*. Brahms came across and was enthralled by this folksong anthology in Düsseldorf in 1854. We know from his friend, the composer Albert Dietrich, that at the time Brahms frequently had folksongs in mind while he was composing. Dietrich recalls Brahms saying to him that on such occasions the melodies occurred to him spontaneously. In the case of the first *Ballade* the opening four lines of the ballad *Edward* (*Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, Edward, Edward?/Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, Und gehst so traurig her?*) match the first section of the melody¹. Brahms' great affection for this *Edward-Ballade* is also evident from the fact that he set it to music in 1878 as a duet for contralto and tenor with piano accompaniment (opus 75/1). At the time he wrote to Otto Dessoff: *I need barely mention how this fine poem persists in the mind, how one in a sense has to get rid of it*.

For Christmas 1854 Brahms sent a copy of the *Balladen* to Robert Schumann at Endenich. Schumann was

enthusiastic: *And the Balladen — how marvellous the first, how original; only I do not understand the doppio movimento, as in the second — does it not become too fast? The ending is beautiful = curious! How different the second, how diverse in the ways in which it appeals so richly to the imagination; it contains magical passages. The closing F sharp in the bass seems to introduce the third ballad. What is the word for it? Demonic, — absolutely magnificent; and the way it becomes more and more enigmatic and after the pp. in the Trio; the Trio itself transfigured, and the return and the ending. Did this ballad make the same impression on you, dear Clara? In the fourth ballad how beautiful that the first, curious note of the melody hovers between major and minor at the end and wistfully stays in the major. Now on to overtures and symphonies.* However, Brahms declined Schumann's offer to urge Breitkopf & Härtel to publish the work. He was not intending the *Balladen* for publication by themselves, Brahms replied, and had anyway promised them to the publisher Senff. He added that he *would prefer to give* [Härtel] *a larger-scale work at some stage*. Brahms' reluctance with regard to Breitkopf & Härtel probably reflected his pique at the fact that the same publishing house had only a short time previously turned down his arrangement for piano four hand of Schumann's piano quintet opus 44. In June 1855 Brahms, presumably for financial reasons, did after all offer Senff the *Balladen* on their own, but Senff turned them down. In October of the same year he decided to offer the work to Breitkopf & Härtel after all. Clara Schumann had acted as intermediary between the composer and the publisher. On February 29th 1856 the final printed copies were sent to Brahms.

I should like to express my gratitude to the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna for providing microfilms of Brahms' copies of the edition in their collection. I am also indebted to Breitkopf & Härtel in Wiesbaden for supplying me with a copy of the engraver's copy.

Hans Kohlhasse

¹ For the text and an interpretation of the *Edward* ballad see *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*, edited by Gunter E. Grimm, Stuttgart 1988 (Reclam Universal-Bibliothek No. 1857), pp. 57–68 (Gerhard Kaiser, *Zu Johann Gottfried Herders "Edward"*).

NOTES ON INTERPRETATION

1st Ballad

As the editor has pointed out in his Preface, the first Ballad was inspired by the *Edward* ballad in Herder's anthology *Stimmen der Völker*. It is, incidentally, one of the few romantic ballads which so closely follows its literary source. Thus, the completely new tonal colour which Brahms introduces here continues even after the first eight bars.

I suggest playing the first eight bars with less emphasis on the upper part in order to lend clarity to the empty fifths and octaves; but from the *Auftakt* to bar 9 the melody should be brought out subtly.

Play the *crescendo* in the major section (from bar 22) as late and slowly as possible, holding back something in reserve for the slip into the minor at the return of the principal theme.

From *Tempo I* (bar 59) right hand *legato*, left hand long notes sustained and allowed to sound fully, the middle part regular, without pedal, *non-legato* or *staccato*. In the closing bars regular *diminuendo*, no accent on the final chord.

2nd Ballad

Play the opening of this *notturmo*-like piece *legatissimo*, the *arpeggios* soft, the melody brought out clearly.

Allegro non troppo: pick out the accents; at first pedal only on the minims.

Molto staccato e leggiero: no pedal as far as bar 68; allow the long notes to sound fully.

Bars 122ff.: a player with small hands will have to play the chords on the third crotchet as soft *arpeggios* (E major is harder to reach than the parallel part in G major in bar 5).

From bar 139 emphasize the middle part without accents, possibly vibrato pedal from bar 146.

3rd Ballad: Intermezzo

Left hand: the first two fifths as short as possible, follow the pedal markings.

From bar 9: pedal on all the chords or octaves not designated *staccato*.

Central section, bar 43: left hand as delicate as possible, otherwise the descant will not sound through on a modern instrument and the visionary character of the music will be lost.

From bar 93: as mercurial as the beginning, but play from the fingers with a lighter arm.

4th Ballad

I find the fourth *Ballad* more moving than almost any other of Brahms' piano compositions: comparable in its transparent longing for death, its abstractness and its transcendental mood with the slow movement of the second piano concerto. It is a key work in Brahms' oeuvre.

This fourth *Ballad* resembles an étude in *legato* playing. A single wrong or unintentional accent can destroy the entire effect. Even at a slow tempo the slurs must not become disjointed (in the first four bars already, for example). The accompanying parts must be played quietly enough to allow the melody always to sound through.

Bars 27ff. very delicate.

Bar 34 very quiet, so that the *crescendo* from bar 38 grows, as it were, out of nothing.

Piu lento: the middle parts without heaviness or accents, the outer parts all but inaudible.

From bars 57ff. the middle part is divided amongst both hands, so that both hands must play with an equally regular weightlessness.

Throughout the piece try to play as far as possible with "long fingers", always leaving them close to the keys to achieve the required "ethereal" sound quality.

From bar 73 the accompanying parts *leggierissimo*, dabbed, possibly vibrato pedal. Note the semiquaver rest in bar 93, and by analogy bars 98 und 103.

From bar 115 bring out the melody; a very gradual *ritardando* from bar 104 progressively until the *Adagio* is reached.

Justus Frantz

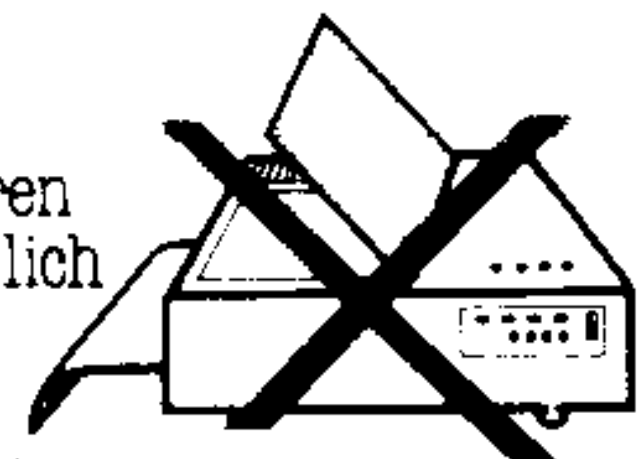
Julius O. Grimm gewidmet

BALLADEN

für das Pianoforte

Opus 10

1854

Fotokopieren
grundsätzlich
gesetzlich
verbotenNach der schottischen Ballade *Edward*
(in Herders *Stimmen der Völker*)

1 *Andante*

p *pp* *p* *dim.*

5 *Poco più moto*

p

11 *gedragen*
sostenuto *Tempo I*

p

16 *Poco*

pp *p* *p*

22 *più moto* *sostenuto*

4 1 *5 2* *3 1* *3 2* *5 3*

Allegro (ma non troppo)

27 *p* *col Ped.* *3* *cresc.* *3* *P ben tenuto* *3*

30 *m.d.* *m.d.* *f*

34 *sempre cresc.* *cresc.* *sf*

37 *ff* *8* *ff* *8*

41 *8* *8* *8* *ff*

Detailed description: This is a piano score for measures 27 through 44. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is written for a grand piano with treble and bass staves. Measures 27-30 feature a piano (*p*) introduction with triplets and a pedal point. Measures 31-33 show a crescendo leading to a mezzo-forte (*f*) section with melodic lines in both hands. Measures 34-36 continue the crescendo, reaching a fortissimo (*ff*) section. Measures 37-40 are marked fortissimo and include octaves in the right hand. Measures 41-44 conclude the section with a final fortissimo chord and a decrescendo.

44 *pesante* *sempre ff* *marc.*

49 *poco a poco rit. e dim.* *sempre col Ped.* **Tempo I**

54 *rit.* *p sotto* *pp*

60 *voce* *pp* *p* *stacc. e p*

64 *pp*

67 *p* *dim. ma sempre in tempo*

Andante
espressivo e dolce

2

p

legato

5

10

14

18

m. s.

p

Allegro non troppo (doppio movimento)

3 2 24

mf ben marcato

f

29

34

39

cresc.

sf ff

44

ff

Molto staccato e leggero

49

p sf

53

56

59

62

65

68

pp legato

72 *pp* *p*

81 *f*

88

94 *cresc.* *sf* *ff* *sf*

100 *ff*

106 *p* *pp* *dim.*

Tempo I
Andante
espress. e dolce

poco rit.

115

p

legato

122

pp

127

p

133

139

sempre rit. e dim.

> p espressivo

dolce

dim.

m. d.

col. Ped.

145

rit.

pp

Intermezzo

Allegro

3

f

5

8

12

16

dim.

p

p

[A]

[*] *sempre Ped.*

20

Measures 20-23. Treble staff: measures 20-22 have accents and slurs; measure 23 has a descending scale with fingering 2 3 1 5. Bass staff: measures 20-22 have slurs; measure 23 has an ascending scale with fingering 1 5 1 3 2.

24

Measures 24-27. Treble staff: measure 24 has a descending scale with fingering 3 2 1 2 1 4; measures 25-27 have slurs and accents. Bass staff: measure 24 has an ascending scale with fingering 2 4 1 2 1 3 2 4 3; measures 25-27 have slurs. Dynamics: *p* at measure 25.

28

Measures 28-31. Treble staff: measures 28-30 have slurs and accents; measure 31 has a slur and accent. Bass staff: measures 28-30 have slurs; measure 31 has a slur. Dynamics: *dim.* at measure 29, *dolce* at measure 31. Markings: *p* and *** at measure 31.

32

Measures 32-34. Treble staff: measures 32-34 have slurs and accents. Bass staff: measures 32-34 have slurs. Markings: *** and *p* at measures 32, 33, and 34.

35

Measures 35-37. Treble staff: measure 35 has a descending scale with fingering 4 2 3; measure 36 has a descending scale with fingering 1 5 3 4 2 3; measure 37 has a descending scale with fingering 4 2 3. Bass staff: measure 35 has an ascending scale with fingering 2 4 1; measure 36 has an ascending scale with fingering 3 2 5 1 3 2; measure 37 has an ascending scale with fingering 2 4 1. Dynamics: *pp* at measure 37.

38

Measures 38-41. Treble staff: measures 38-40 are first and second endings; measure 41 has a final chord. Bass staff: measures 38-40 have slurs; measure 41 has a final chord. Dynamics: *p* at measure 38, *f* at measure 40, *ppp* at measure 41. Markings: *** and *p* at measure 41.

43 *pp* *sempre legato* *m. s.*

51 *pp*

59

67 *pp* *sempre in tempo*

75 *dim.* *ppp*

84 *pp*

*p

The musical score is for a piano piece, measures 43 to 84. It is written for two staves (treble and bass clef) in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#). The tempo is marked 'sempre in tempo'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianissimissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. There are also some markings like 'm. s.' and 'pp'.

sempre pp e molto leggiero

93

97

102

107

112

117

pp

dim.

dolce

dim.

ppp

poco rit.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system (measures 93-96) shows a delicate texture with light piano (pp) dynamics. The second system (measures 97-101) includes a large slur over the first two measures and a 'pp' marking. The third system (measures 102-106) features a 'dim.' marking and a 'dolce' marking. The fourth system (measures 107-111) continues the delicate texture. The fifth system (measures 112-116) includes a 'dim.' marking and a 'poco rit.' marking. The sixth system (measures 117-121) features a 'ppp' marking and a 'poco rit.' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Andante con moto

espressivo

4

p

5 4 4 5

5

5 4 4 5

10

p *dim.*

5 4 3 5

15

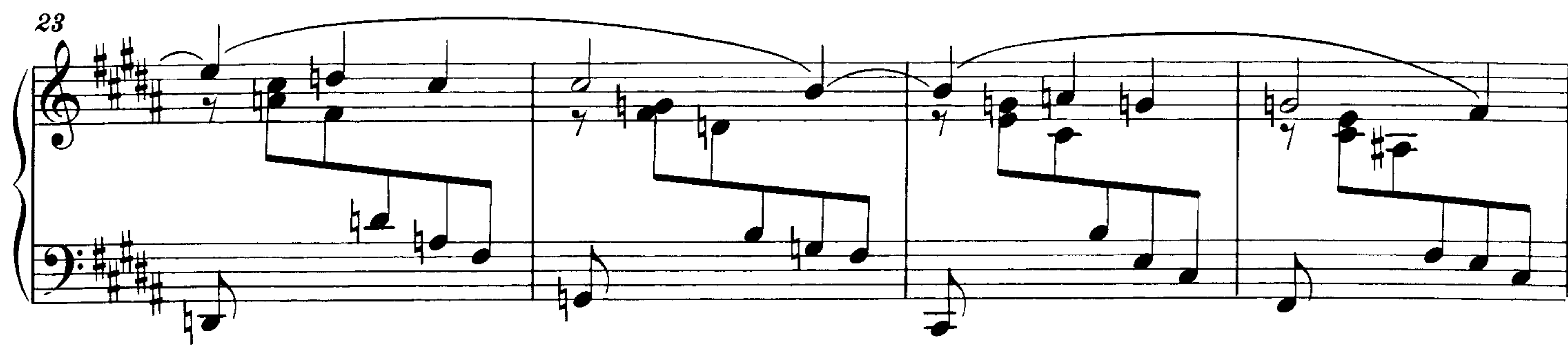
p *espressivo*

19

p *espressivo*

4 5 4 5 4

23



27



32



37



42



Più lento*Col intimissimo sentimento, ma senza troppo marcare la melodia*

47

6/4

pp

49

52

54

1.

2.

pp

55

dolce

57

diminuendo

60

60

62

62

64

64

cresc. *p*

66

66

68

68

dim.

70

70

Tempo I

dolce legato

73

5

4

leggero

76

4

5

4

80

83

dim.

86

89 *pp*

95

100 *sf* *p* *pp*

105 *espr.* *cresc.*

110 *sf* *dim.* *p*

115

121

127

132

Più lento

pp

mezza voce

col Ped.

136

138

p *dim.*

poco a poco riten. e dim.

140

espress.

142

pp

144

rit.

Adagio

146

dim.

KRITISCHE ANMERKUNGEN

Für die vorliegende Ausgabe wurden folgende Quellen herangezogen:

1. Eine Abschrift der *Balladen* von fremder Hand mit autographen Verbesserungen von Brahms, die Vermerken des Stechers zufolge als Stichvorlage diente. Der autographische Titel lautete ursprünglich *Balladen/und ein Intermezzo/für/Pianoforte/Julius O. Grimm gewidmet/von/Johannes Brahms./Opus 10.* (und ein Intermezzo wurde nachträglich gestrichen.)
2. Brahms' Handexemplar der Originalausgabe (OA), die 1856 im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, unter dem Titel *Balladen/für das/Pianoforte/Julius O. Grimm/gewidmet/von/Johannes Brahms./Opus 10* erschienen ist (Verlagsnummer 9226).
3. Brahms' Handexemplar der Ausgabe *Pianoforte-Werke/zu zwei Händen/von/Johannes Brahms*, erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1875 (Verlagsnummer 13598).
4. Brahms' Handexemplar der Ausgabe in Einzelheften bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1883 (innerhalb der Reihe *Charakterstücke für Klavier*, Verlagsnummer 9226).
5. Der 1888 bei Simrock erschienene Neudruck der Balladen in einem späteren Abzug (Verlagsnummer 8998).

Die Stichvorlage ist keineswegs so schlecht geschrieben und auch nicht so stark korrigiert, wie briefliche Äußerungen Brahms' an die Verleger Senff (24. 6. 1855) und Härtel (22. 10. 1855) vermuten lassen. Es wäre demnach durchaus denkbar, daß die den Verlagen ursprünglich zugesandte Abschrift für die Drucklegung durch eine neue Kopie ersetzt wurde, die dann als Stichvorlage diente.

In seinen Handexemplaren hat Brahms nur wenige Eintragungen gemacht. In dem der Originalausgabe ist lediglich ein Notenhals ergänzt¹, in dem der Ausgabe in Einzelheften befindet sich überhaupt kein Vermerk. In dem des Sammelbandes *Pianoforte-Werke zu zwei Händen* ist nur eine einzige Note verbessert, und am Anfang des *Intermezzo* stehen am Rand ein Notabene und dann zwei Fragezeichen². Diese Vermerke stammen offensichtlich aus der Zeit, als der Verleger Fritz Simrock mit Breitkopf & Härtel wegen des Ankaufs der bei ihnen verlegten frühen Werke von Brahms verhandelte. Brahms verstand diese *Liebhaberei* Simrocks nicht und hielt es sogar für *über die Maßen unvernünftig*, wenn Simrock von *Härtels Sachen* kaufte. Er sagte Simrock jedoch zunächst eine Durchsicht der Werke zu (Brief vom 9. 3. 1888): *Revidieren werde ich jedenfalls so, daß Sie es mit Anstand auf den Titel setzen können*, bemerkte aber gleichzeitig: *Es ist aber eine sehr bedenkliche Sache mit Revidieren und Ändern, wie alle zweiten Ausgaben bei Dichtern und Musikern beweisen. Bei so zweifel-*

haften Produkten, wie gar meine ersten, soll man sich erst recht hüten usw. usw. Früher habe er Härtels mehrfach erfolglos gebeten, vor einer Neuauflage Bescheid zu geben, da er zu *ändern und korrigieren (hätte) dächte*. Einige Tage später nahm Brahms aber von der geplanten Revision Abstand und begründete Simrock gegenüber diesen Entschluß folgendermaßen (Brief vom 14. 3. 1888): *Ich dachte, meine Sachen müssen ja leicht besser zu machen sein — weil ich höchstens beim Spaziergehen sie pfeife und mich ärgere oder freue. Nach meinem Brief legte ich den Härtelschen Klavierband aufs Pult und spielte. Es wäre ein Unsinn, wenn ich anfangen wollte zu kritzeln! Ein paar Druckfehler sind drin, die können heraus, aber alles Schlimmere müssen wir schon drin lassen.*

Es war also Renommage, und Sie müssen verzeihen. Im Fall aber was aus der Sache wird, lassen sie mich auf einem kleinen Briefbogen die nötigen Korrekturen verzeichnen. Einen derartigen Korrekturbogen hat Brahms offenbar nicht mehr angefertigt, denn Simrocks Neuauflage folgt der Originalausgabe. Selbst die geringfügigen Verbesserungen, die Brahms in seinen Handexemplaren vornahm, blieben unberücksichtigt. Die drei unbedeutenden Abweichungen der Neuauflage zur Originalausgabe dürften dementsprechend kaum auf Brahms zurückgehen, sondern Fehler bzw. eigenmächtige Verbesserungen des Stechers sein.

Das Autograph der *Balladen* ist derzeit nicht nachweisbar und muß mit größter Wahrscheinlichkeit als verloren gelten. Maßgeblich für die vorliegende Edition ist die Originalausgabe, der alle weiteren Ausgaben folgen. Die Originalausgabe enthält bedeutsame Abweichungen von der Stichvorlage, die kaum auf Eigenmächtigkeiten des Stechers, sondern auf Brahms selbst zurückgehen dürften, der ganz offensichtlich den Probeabzug noch einer Revision unterzog und damit die Drucklegung überwachte. Dennoch kommt der Stichvorlage für die vorliegende Ausgabe in erheblichem Maße eine korrigierende Funktion zu. Denn die Originalausgabe enthält auch zahlreiche kleinere Abweichungen von der Stichvorlage (fehlende Punkte, Akzente etc.), die offenkundig keine Verbesserungen sind, sondern lediglich Stichfehler, die Brahms bei der Korrektur übersah. So ist beispielsweise die in der Stichvorlage (häufig autograph) vermerkte Anweisung *rit.* in der Originalausgabe druchgängig durch *riten.* ersetzt. Doch ist hiermit offensichtlich keine Bedeutungsänderung intendiert. Entweder übersah Brahms die Abänderung bei der Korrektur oder die Bezeichnungen waren für ihn, wie für die meisten heutigen Musiker, bereits gleichbedeutend. Die Akzent-, Punkt- und Bogensetzung ist in Stichvorlage und Originalausgabe oftmals ungenau und inkonsequent. Mit Analogieergänzungen wurde jedoch äußerst sparsam umgegangen. Da mit dem korrigierten Probeabzug das wichtige Zwischenstück der Drucklegung fehlt, ergeben sich bisweilen unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten. Um dem Interpreten die Möglichkeit der eigenen Entscheidung zu lassen, geben die kritischen Anmerkungen auch die Abweichungen zwischen Stichvorlage und Originalausgabe wieder. Zusätze des Herausgebers wurden durch eckige Klammern im Notentext kenntlich gemacht und in den Anmerkungen festgehalten. Die spärlichen Korrekturen, die Brahms in seinen Handexemplaren vornahm, wurden als „Fassung letzter Hand“ berücksichtigt.

¹ Demgegenüber schreibt Mandyczewski im Kritischen Bericht der *Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms*, Brahms habe in seinem Handexemplar der Originalausgabe kleine Stichfehler korrigiert.

² Für diese letztgenannte Ausgabe wurde der Schluß der 4. *Ballade* (T. 73ff.) neu gestochen. Die einzige wesentliche, allerdings kaum auf Brahms zurückgehende Abweichung von der Originalausgabe, das Zusammenfassen von zwei Crescendogabeln zu einer einzigen durchgehenden Gabel, wurde in die vorliegende Ausgabe mit Vermerk in den Kritischen Anmerkungen übernommen.

EINZELANMERKUNGEN

Nr. 1

Takt

- 3 *pp* und *p* fehlen in der Stichvorlage.
 12/13 l.H.: Bogen fehlt in Stichvorlage und OA.
 17/18 Bögen und Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
 26/27 Die ursprüngliche Tempobezeichnung *Doppio movimento* wurde von Brahms noch in der Stichvorlage analog zur Ausgabe verbessert. Brahms beherzigte damit einen Ratschlag Schumanns (s. Vorwort).
 27 r.H.: Crescendo-Zeichen fehlt in der Stichvorlage.
 28 r.H.: Triolenachtel auf der 4. Zählzeit in der Stichvorlage mit Punkten.
 29 r.H.: Akzent fehlt in der OA, nach Stichvorlage ergänzt;
 l.H.: Verlängerungspunkt fehlt in der OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 30 r.H.: Triolenachtel auf der 4. Zählzeit in der Stichvorlage mit Punkten.
 31–33 l.H.: Akzente auf der 1. Zählzeit fehlen in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 34 l.H.: Akzent auf der 3. Zählzeit fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 35 l.H.: Akzent auf der 1. Zählzeit fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt;
 l.H.: Punkte und Akzent auf der 2. und 3. Zählzeit fehlen in Stichvorlage und OA.
 38 r.H.: Keile fehlen in der OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 40/41 l.H.: Akzente fehlen in Stichvorlage und OA.
 40–43 l.H.: auf der 3. Zählzeit in der Stichvorlage jeweils Akzente.
 42 r.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 43 r.H.: Akzent auf der 4. Zählzeit fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt;
 l.H.: Akzent auf der 1. Zählzeit fehlt in der OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 44 In der Stichvorlage zusätzlich die Anweisung *Sostenuto*;
 l.H.: in der Stichvorlage auf dem letzten Achtel der 4. Zählzeit ein Akzent.
 47 l.H.: in der Stichvorlage Triolenachtel mit Punkten.
 48 l.H.: erster Bogen fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 53 In OA *poco a poco riten. e dimin.* statt *poco a poco rit. e dim.*, nach Stichvorlage verbessert.
 58 In OA *riten.* statt *rit.*, nach Stichvorlage verbessert; Decrescendogabel fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 59 l.H.: Punkt fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 60 r.H.: Punkte fehlen in der OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 62 *pp* und *p* fehlen in der Stichvorlage.
 63 l.H.: Punkte erstes Viertel fehlen in Stichvorlage und OA.
 67 *dim.* in der Stichvorlage erst ab der 4. Zählzeit.

Nr. 2

Takt

- 3 Arpeggiozeichen fehlen in Stichvorlage und OA.
 4 r.H.: die beiden letzten 16tel in Stichvorlage und OA nicht mit unter dem Bogen.
 10–13 r.H.: Bögen fehlen in Stichvorlage und OA, ergänzt analog zu den Takten 127–130.
 14 l.H.: in der Stichvorlage zusätzlich Bogen über den ganzen Takt.
 23 *ben marcato* in Stichvorlage und OA erst ab Takt 24.
 28 *f* fehlt in der Stichvorlage.
 29 l.H.: Akzent fehlt in Stichvorlage und OA.
 30 r.H.: Akzent fehlt in Stichvorlage und OA;
 r.H.: Punkte fehlen in der Stichvorlage;
 l.H.: Akzent und Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
 31 Akzente fehlen in Stichvorlage und OA.
 36/37 r.H.: Ligatur fehlt in der OA, nach Stichvorlage ergänzt und analog zu Takt 93/94.
 39 Akzente fehlen in OA, ergänzt analog zu Takt 96; in der Stichvorlage Akzent nur r.H.
 39/40 r.H.: Staccatopunkte fehlen in der Stichvorlage.
 40 l.H.: Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
 43 l.H.: Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
 45 r.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 46 l.H.: Arpeggiozeichen fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 62 l.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 64 l.H.: in der Stichvorlage lediglich normales Akzentzeichen.
 65 l.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 67 Decrescendo in der Stichvorlage bereits ab Takt 66, 4. Zählzeit.
 68 l.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 78 l.H.: Punkt fehlt in der Stichvorlage.
 83 3. und 4. Zählzeit in der Stichvorlage Crescendozeichen.
 84 l.H.: Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
 86 r.H.: Akzent auf der ersten Note fehlt in der Stichvorlage;
 l.H.: Punkte fehlen in Stichvorlage und OA;
 l.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 97 l.H.: Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
 98 l.H.: 3. Zählzeit fehlt in OA das *sf*, nach Stichvorlage ergänzt.
 101 l.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
 116 in OA *poco riten.* statt *poco rit.*, verbessert nach Stichvorlage.
 118 *Tempo I Andante* fehlt in der Stichvorlage.
 122/123 r.H.: Schwellzeichen in OA zwischen den Systemen, nach Stichvorlage und analog zu den Takten 5/6 über das obere System gesetzt.
 133 l.H.: Bogen in der Stichvorlage erst ab der zweiten Note.
 140 l.H.: Auftaktachtel a zu Takt 141 in Stichvorlage und OA nicht unter dem Bogen.
 142 l.H.: Bogen fehlt in Stichvorlage und OA.
 143 in OA *sempre riten. e dimin.* statt *sempre rit. e dim.*, nach Stichvorlage verbessert.
 146 in OA *riten.* statt *rit.*, nach Stichvorlage verbessert.

Nr. 3

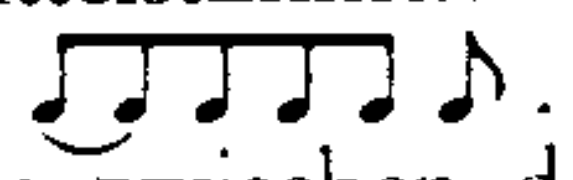
Die ursprüngliche Satzüberschrift *Scherzino* wurde von Brahms noch in der Stichvorlage in *Intermezzo* abgeändert.

Takt

- 3 l.H.: Keil auf der vierten Note fehlt in der Stichvorlage.
- 6 l.H.: Keil auf dem sechsten Achtel fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 9 l.H.: Keil auf dem ersten Achtel fehlt in Stichvorlage und OA.
- 13 r.H.: Punkte fehlen in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 15/16 r.H.: Punkte auf dem letzten Achtel fehlen in Stichvorlage und OA.
- 18 Pedalauflösezeichen fehlt in Stichvorlage und OA.
- 25 r.H.: Punkt auf dem ersten Achtel fehlt in Stichvorlage und OA.
- 26 r.H.: Punkt auf dem ersten Achtel fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 28 r.H.: Punkt auf dem ersten Achtel fehlt in Stichvorlage und OA.
- 30 r.H.: Akzent fehlt in Stichvorlage und OA;
l.H.: Punkte auf den ersten beiden Achteln fehlen in Stichvorlage und OA.
- 37/38a Decrescendogabel beginnt in der Stichvorlage direkt nach dem *pp*.
- 38a l.H.: Punkt auf dem letzten Achtel fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 38a–c Dynamik in der Stichvorlage anders: keine Crescendogabel, Takt 38b ausdrücklich noch einmal mit *p* bezeichnet.
- 57/58 l.H.: in der Stichvorlage keine Bögen.
- 59 l.H.: in Stichvorlage und OA kein Bogen, analog zu Takt 61 ergänzt.
- 75 in der Stichvorlage *dim. poco a poco*.
- 76 r.H.: innerhalb des zweiten Akkordes in OA und Stichvorlage *cis* statt *dis*“, Brahms korrigierte das *cis*“ im Handexemplar seiner *Pianoforte-Werke zu zwei Händen*.
- 101 r.H.: Punkt auf dem ersten Achtel fehlt in Stichvorlage und OA.
- 102 r.H.: Punkte auf dem ersten, fünften und sechsten Achtel fehlen in Stichvorlage und OA.
- 104 l.H.: Punkte fehlen in Stichvorlage und OA.
- 105 l.H.: in der Stichvorlage Punkt auf dem vierten Achtel.
- 105–107 Pedalzeichen fehlen in OA und Stichvorlage.
- 105–109 l.H.: Punkte auf der 6. Zählzeit fehlen in Stichvorlage und OA.
- 108 in der Stichvorlage *pp* auf dem sechsten Achtel.
- 110/111 Pedalzeichen fehlen in Stichvorlage und OA.
- 111 l.H.: Punkt auf dem sechsten Achtel fehlt in der Stichvorlage.
- 112 r.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt;
r.H.: Punkt auf dem sechsten Achtel fehlt in Stichvorlage und OA.
- 114 l.H.: sechstes Achtel in der Stichvorlage, analog zu Takt 36, *Cisis Dis* ohne Ligatur.
- 118 In der Stichvorlage auf der Pause Pedalaufhebung.
- 120 In OA *poco riten.* statt *poco rit.*, nach Stichvorlage verbessert.

Nr. 4

Takt

- 1 Phrasierung der Mittelstimmen in der Stichvorlage durchgängig 7 .
- 26/27 In der Stichvorlage zwischen den Takten ein Doppelstrich.
- 39/40 Crescendogabel nicht in der Stichvorlage.
- 44/45 Decrescendogabel nicht in der Stichvorlage.
- 47 *pp* steht in Stichvorlage und OA irrtümlich erst unter dem letzten Triolenachtel vor der 4. Zählzeit;
Stichvorlage *col Ped.*
- 50 Decrescendogabel beginnt in Stichvorlage und OA – vermutlich aus Platzgründen – erst auf der 2. Zählzeit.
- 53 r.H.: oberer Hals letztes Viertel fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt. Brahms ergänzte den Hals auch im Handexemplar der OA.
- 54a r.H.: Punkt hinter der halben Note fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt
- 54b r.H.: Punkt hinter der halben Note fehlt in OA, ergänzt analog zu Takt 54a (die punktierte halbe Note fehlt in der Stichvorlage).
- 57 r.H.: unterer Hals des letzten Viertels fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 60 r.H.: *fis*‘ auf der 6. Zählzeit in der Stichvorlage mit Keil.
- 64 in der Stichvorlage am Taktende Pedalaufhebungszeichen;
in der Stichvorlage statt *cresc.* Crescendogabel von der 1. bis zur 5. Zählzeit;
r.H.: Punkt hinter der halben Note fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt;
r.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 67 l.H.: Akzent fehlt in Stichvorlage und OA.
- 69 r.H.: Akzent fehlt in OA, nach Stichvorlage ergänzt.
- 81/82 in der Stichvorlage eine Crescendogabel über zwei Takte.
- 100 r.H.: Bogen fehlt in Stichvorlage und OA.
- 118 l.H.: Bogen fehlt in Stichvorlage und OA.
- 135 *mezza voce* in Stichvorlage und OA irrtümlich – wohl aus Platzgründen – erst auf der 3. Zählzeit.
- 137/138 Crescendogabel nach der Ausgabe *Pianoforte-Werke zu zwei Händen*, in Stichvorlage und OA geht eine Crescendogabel über den ganzen Takt 137 und eine zweite in Takt 138 von der 1. bis zur 5. Zählzeit, die beiden Takte stehen jeweils in verschiedenen Akkoladen. Vgl. Takt 63/64, hier notiert die Stichvorlage analog zu Takt 137/138, die OA, die keinen Akkoladenwechsel hat, verzeichnet aber ein quasi durchgehendes Crescendo.
- 138 r.H.: *p* in Stichvorlage und OA irrtümlich erst ab dem letzten Triolenachtel;
r.H.: *e*''' in der Stichvorlage durch $\wedge$ herausgehoben.
- 140 In der Stichvorlage *poco a poco rit.*, statt *poco a poco riten. e dim.*
- 146 in der OA *riten.* statt *rit.*, nach Stichvorlage verbessert.
- 148 r.H.: $\sharp$ fehlt in der Stichvorlage.

CRITICAL NOTES

For the purpose of the present edition the following sources were consulted:

1. A copy of the *Balladen* in a foreign hand, with autograph emendations by Brahms; on the evidence of notes made by the engraver, this copy served as the engraver's copy. The autograph title originally reads: *Balladen/und ein Intermezzo/für/Pianoforte/Julius O Grimm gewidmet/von/Johannes Brahms./Opus 10*. The words *und ein Intermezzo* were subsequently deleted.
2. Brahms' personal copy of the first edition which was published by Breitkopf & Härtel, Leipzig, in 1856 under the title *Balladen/für das/Pianoforte/Julius O. Grimm/ gewidmet/von/Johannes Brahms./Opus 10* (publisher's number: 9226).
3. Brahms' personal copy of the edition *Pianoforte-Werke/ zu zwei Händen/von/Johannes Brahms*, published by Breitkopf & Härtel, Leipzig 1875 (publisher's number: 13598).
4. Brahms' personal copy of the single-volume edition by Breitkopf & Härtel, Leipzig 1883 (as part of the series *Charakterstücke für Klavier*, publisher's number: 9226).
5. Simrock's reprinting of the *Balladen* from 1888, in a later printing (publisher's number: 8998).

The engraver's copy is by no means as poorly written nor as heavily emended as Brahms' letters to the publishers Senff (June 24th 1855) and Härtel (October 22nd 1855) would suggest. It is thus perfectly conceivable that the copy originally submitted to the publishers for printing purposes was subsequently replaced by a new copy which then served as the engraver's copy.

Brahms made few changes to the personal copies. The only emendation in the personal copy of the first edition is the addition of a note stem¹, while his personal copy of the single-volume edition contains not a single correction, and that of the *Pianoforte-Werke zu zwei Händen* has only one note emended and the margin note at the beginning of the *Intermezzo* "Notabene" and two question marks². These entries clearly date from the period during which the publisher Fritz Simrock was negotiating with Breitkopf & Härtel on the purchase of the rights to the early Brahms compositions which the latter had published. Brahms had little understanding for Simrock's *hobbyhorse* and felt it to be *excessively silly* that Simrock was purchasing *Härtel's things*. Nevertheless, Brahms originally promised to look through the compositions (letter dated March 9th 1888): *I shall at all events revise them to such an extent that you may fairly allude to this in the title*, he remarked on the same occasion, adding *But this business of revising and altering is a highly dubious undertaking, as all the second editions*

by poets and composers show. In the case of such suspect products as my early efforts it would be all the more prudent to avoid it etc. etc. Brahms recalled that he had on several occasions asked Härtel in vain to notify him in advance of a reprinting, because he was *considering making alterations and corrections*. A few days later, however, Brahms changed his mind about revising the scores, explaining to Simrock (letter dated March 14th 1888): *I thought that it would be an easy matter to make improvements to my compositions — because at most I whistle them while I am out walking and either disapprove of them or like them. After I had written my letter I got out Härtel's piano volume and played. It would be ridiculous to begin scribbling in them now! They contain a few printer's errors which can be removed, but all the more serious defects will have to stay.*

So it was pure vanity, and you must forgive me. Should something come of it, though, allow me to note down the necessary corrections on a sheet of paper. Clearly, Brahms never drew up this list of corrections, because Simrock's edition follows the first edition. It does not even contain the minor emendations which Brahms noted in his complimentary copy. Thus, the three insignificant divergences between the reprinting and the first edition are unlikely to have originated with Brahms but will have been the result of engraving errors or changes made by the engraver himself.

There is no trace of the existence of an autograph score of the *Balladen*. In all probability it must be classified as lost. The principal source of the present edition was the first edition, on which all later editions were based. The first edition contains significant divergences from the engraver's copy. These can hardly be traced to unauthorized changes made by the engraver and must therefore derive from Brahms himself, who clearly revised the first proofs once more and thus supervised the printing of the edition. Nevertheless, the engraver's copy served an important function as a reference in the compilation of the present edition, because the first edition also contains numerous minor divergences from the engraver's copy (omitted dots, accents etc.) which are obviously not emendations but merely engraving errors which Brahms overlooked when he was reading the proofs. For example, the marking *rit.* in the engraver's copy (frequently in Brahms' hand) appears as *riten.* throughout the first edition. Clearly, the alteration is not an intentional change of meaning; either Brahms failed to notice the change in the proofs, or — like most composers today — he understood the same thing by the two markings. In both the engraver's copy and the first edition the notation of the accents, the dots and the slurs is frequently inaccurate and inconsistent. The present editor has, however, only very infrequently made additions on the basis of analogous passages. In the absence of the corrected proofs, the central link in the printing procedure, some passages could be interpreted in different ways. To allow the performer to make his or her own decisions in such matters, the Critical Notes also provide details of the divergences between the engraver's copy and the first edition. Additions by the editor are shown in square brackets in the score and are elucidated in the Notes. The few corrections which Brahms wrote into his personal copies have been incorporated as "the composer's last wishes".

¹ Mandyczewski, on the other hand, writes in his Critical Notes to the *Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms* that the composer had emended minor engraving errors in his complimentary copy of the first edition.

² For the purposes of this latter edition the end of the 4th Ballad (bars 73ff.) was newly engraved. The only significant divergence from the first edition is the contraction of two *crescendo* hairpins to one continuous hairpin — a change which is barely likely to have been made at the composer's instigation. This divergence is referred to in the Critical Notes of the present edition.

DETAILED NOTES

No. 1

Bar

- 3 *pp* and *p* are missing in the engraver's copy.
12/13 l.h.: slur missing in the engraver's copy and the first edition.
17/18 Slurs and dots missing in the engraver's copy and the first edition.
26/27 In the engraver's copy Brahms altered the original tempo marking *Doppio movimento* to that given in the edition, thus complying with a suggestion by Robert Schumann (cf. Preface).
27 r.h.: *crescendo* marking missing in the engraver's copy.
28 r.h.: triplet quaver on the 4th beat dotted in the engraver's copy.
29 r.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
l.h.: dot missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
30 r.h.: triplet quaver on the 4th beat dotted in the engraver's copy.
31–33 l.h.: accents missing on the 1st beat in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
34 l.h.: accent missing on the 3rd beat in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
35 l.h.: accent missing on the 1st beat in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
l.h.: dots and accents missing on the 2nd and 3rd beats in the engraver's copy and first edition.
38 r.h.: wedges missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
40/41 l.h.: accents missing in the engraver's copy and the first edition.
40–43 l.h.: the engraver's copy has accents on the 3rd beat in each bar.
42 r.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
43 r.h.: accent missing on the 4th beat of the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
l.h.: accent on the 1st beat missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
44 The engraver's copy also has the marking *Sostenuto*.
l.h.: the engraver's copy has an accent on the last quaver of the 4th beat.
47 l.h.: in the engraver's copy triplet quavers dotted.
48 l.h.: first slur missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
53 The first edition has *poco a poco riten. e dimin.* instead of *poco a poco rit. e dim.*; emended on the evidence of the engraver's copy.
58 The first editions has *riten.* instead of *rit.*; emended on the evidence of the engraver's copy.
Decrescendo hairpin missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
59 l.h.: dot missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
60 r.h.: dots missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
62 *pp* and *p* missing in the engraver's copy.

63

l.h.: dots on first crotchet missing in the engraver's copy and the first edition.

67

dim. not until the 4th beat in the engraver's copy.

No. 2

Bar

- 3 *Arpeggio* markings missing in the engraver's copy and the first edition.
4 r.h.: in the engraver's copy and the first edition the last two semiquavers not included under the slur.
10–13 r.h.: slurs missing in the engraver's copy and the first edition; added by analogy with bars 127–130.
14 l.h.: the engraver's copy has an additional slur over the whole bar.
23 *ben marcato* not until bar 24 in the engraver's copy and the first edition.
28 *f* missing in the engraver's copy.
29 l.h.: accent missing in the engraver's copy and the first edition.
30 r.h.: accent missing in the engraver's copy and the first edition.
r.h.: dots missing in the engraver's copy.
l.h.: accents and dots missing in the engraver's copy and the first edition.
31 Accents missing in the engraver's copy and the first edition.
36/37 r.h.: tie missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy and by analogy with bars 93/94.
39 Accents missing in the first edition; added by analogy with bar 96. In the engraver's copy accent only in r.h.
39/40 r.h.: staccato dots missing in the engraver's copy.
40 l.h.: dots missing in the engraver's copy and the first edition.
43 l.h.: dots missing in the engraver's copy and the first edition.
45 r.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
46 l.h.: *arpeggio* marking missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
62 l.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
64 l.h.: the engraver's copy has only a normal accent.
65 l.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
67 *Decrescendo* begins as early as bar 66 4th beat in the engraver's copy.
68 l.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
78 l.h.: dot missing in the engraver's copy.
83 In the engraver's copy *crescendo* on the 3rd and 4th beats.
84 l.h.: dots missing in the engraver's copy and the first edition.
86 r.h.: accent on the first note missing in the engraver's copy.
l.h.: dots missing in the engraver's copy and the first edition.
l.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
97 l.h.: dots omitted in the engraver's copy and the first edition.
98 l.h.: in the first edition the *sf* is missing on the 3rd beat; added on the evidence of the engraver's copy.

- 101 l.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 116 In the first edition *poco riten.* instead of *poco rit.*; emended according to the engraver's copy.
- 118 *Tempo I Andante* missing in the engraver's copy.
- 122/123 r.h.: in the first edition the swell marking is placed between the staves; here located above the top staff on the evidence of the engraver's copy and by analogy with bars 5/6.
- 133 l.h.: in the engraver's copy the slur only starts on the second note.
- 140 l.h.: *Auftakt* quaver a for bar 141 not under the slur in the engraver's copy and the first edition.
- 142 l.h.: slur missing in the engraver's copy and the first edition.
- 143 In the first edition *sempre riten. e dimin.* instead of *sempre rit. e dim.*; emended on the evidence of the engraver's copy.
- 146 In the first edition *riten.* instead of *rit.*; emended on the evidence of the engraver's copy.

No. 3

Brahms changed the original heading *Scherzino* to *Intermezzo* in the engraver's copy.

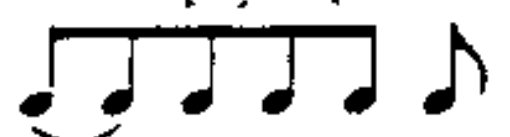
Bar

- 3 l.h.: wedge on the fourth note missing in the engraver's copy.
- 6 l.h.: wedge on the sixth quaver missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 9 l.h.: wedge on the first quaver missing in the engraver's copy and the first edition.
- 13 r.h.: dots missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 15/16 r.h.: dots on the last quaver missing in the engraver's copy and the first edition.
- 18 Pedal lift mark missing in engraver's copy and first edition.
- 25 r.h.: dot on the first quaver missing in the engraver's copy and the first edition.
- 26 r.h.: dot on the first quaver omitted in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 28 r.h.: dot on the first quaver missing in the engraver's copy and the first edition.
- 30 r.h.: accent missing in the engraver's copy and the first edition.
l.h.: dots on the first two quavers missing in the engraver's copy and the first edition.
- 37/38a In the engraver's copy the *decrescendo* hairpin begins directly after the *pp*.
- 38a l.h.: dot on the last quaver missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 38a—c The engraver's copy gives different dynamics: no *crescendo* hairpin, and bar 38b explicitly marked *p* again.
- 57/58 l.h.: no slurs in the engraver's copy.
- 59 l.h.: no slur in the engraver's copy and the first edition; added by analogy with bar 61.
- 75 In the engraver's copy *dim. poco a poco*.
- 76 r.h.: the engraver's copy and the first edition have c sharp" instead of d sharp" in the second chord; Brahms corrected the c sharp" in his personal copy of the *Pianoforte-Werke zu zwei Händen*.
- 101 r.h.: dot on the first quaver missing in the engraver's copy and the first edition.

- 102 r.h.: dots on the first, fifth and sixth quaver missing in the engraver's copy and the first edition.
- 104 l.h.: dots missing in the engraver's copy and the first edition.
- 105 l.h.: in the engraver's copy dot on the fourth quaver.
- 105—107 Pedal marks missing in the engraver's copy and the first edition.
- 105—109 l.h.: dots on the sixth beat missing in the engraver's copy and the first edition.
- 108 In the engraver's copy *pp* on the sixth quaver.
- 110/111 Pedal marks missing in the engraver's copy and the first edition.
- 111 l.h.: dot on the sixth quaver missing in the engraver's copy.
- 112 r.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
l.h.: dot on the sixth quaver missing in the engraver's copy and the first edition.
- 114 l.h.: sixth quaver in the engraver's copy C double sharp D sharp without a tie by analogy with bar 36.
- 118 In the engraver's copy pedal lifted on the rest.
- 120 In the first edition *poco riten.* instead of *poco rit.*; emended on the evidence of the engraver's copy.

No. 4

Bar

- 1 The engraver's copy phrases the middle parts throughout .
- 26/27 In the engraver's copy a double barline between the bars.
- 39/40 *Crescendo* hairpin missing in the engraver's copy.
- 44/45 *Decrescendo* hairpin missing in the engraver's copy.
- 47 The engraver's copy and the first edition erroneously place the *pp* beneath the last triplet quaver before the fourth beat.
The engraver's copy has *col Ped.*
- 50 In the engraver's copy and the first edition the *decrescendo* hairpin does not begin until the 2nd beat — presumably for lack of space.
- 53 r.h.: the upper stem of the last crotchet missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy. Brahms also added the stem in his personal copy of the first edition.
- 54a r.h.: dot after the minim missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 54b r.h.: dot after the minim missing in the first edition; added by analogy with bar 54a (the dotted minim is missing in the engraver's copy).
- 57 r.h.: the lower stem of the last crotchet is missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 60 r.h.: f sharp' on the sixth beat has a wedge in the engraver's copy.
- 64 The engraver's copy has a pedal lift mark at the end of the bar.
In the engraver's copy instead of *cresc.* a *crescendo* hairpin from the first to the fifth beat.
- r.h.: dot after the minim missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- r.h.: accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy.
- 67 l.h.: accent missing in the engraver's copy and the first edition.

- | | | | |
|---------|--|-----|---|
| 69 | r.h. accent missing in the first edition; added on the evidence of the engraver's copy. | | |
| 81/82 | The engraver's copy has a <i>crescendo</i> hairpin over two bars. | | |
| 100 | r.h.: slur missing in the engraver's copy and the first edition. | | |
| 118 | l.h.: slur missing in the engraver's copy and the first edition. | 138 | r.h.: <i>p</i> in the engraver's copy and the first edition erroneously only from the last triplet quaver. |
| 135 | In the engraver's copy and the first edition the <i>mezza voce</i> is erroneously placed on the third beat — presumably for lack of space. | 140 | r.h.: <i>e'''</i> in the engraver's copy emphasized by $\wedge$. In the engraver's copy <i>poco a poco rit.</i> instead of <i>poco riten. e dim.</i> |
| 137/138 | The crescendo hairpin here on the evidence of the <i>Pianoforte-Werke zu zwei Händen</i> , in the engraver's copy and the first edition one <i>crescendo</i> hairpin extends over the whole of bar 137 | 146 | In the first edition <i>riten.</i> instead of <i>rit.</i> ; emended on the evidence of the engraver's copy. |
| | | 148 | r.h.: $\sharp$ missing in the engraver's copy. |

and another from the first to the fifth beat of bar 138, while the two bars are in different braces. Cf. bars 63/64 where the notation in the engraver's copy is analogous to bars 137/138 while the first edition — with no change of brace — has a virtually continuous *crescendo*.