

BRAHMS

Sonate in e
für Violoncello und Klavier

Sonata in E minor
for Violoncello and Piano

op. 38

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Clive Brown
Neal Peres Da Costa
Kate Bennett Wadsworth



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9429

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Performing Practice Commentary	VI
Vorwort	XVII
Hinweise zur Aufführungspraxis	XX
Sonate in e / Sonata in E minor	1
Critical Report	30

Fingering in the piano part / Fingersätze im Klaviersatz:
Neal Peres Da Costa

PREFACE

Brahms composed several early violin sonatas, which he withheld from publication and destroyed, but it seems particularly fitting that his first published duet sonata was for piano and cello, both instruments on which he had been tutored as a child. His piano playing, of course, was that of a master, but he had also reached a significant level of attainment on the cello. Among his earliest known compositions was a now lost *Lied-Duett für Piano und Violoncello* written under the pseudonym Karl Würth and publicly performed by him in Hamburg with the cellist Gustav d'Arien on 5 July 1851.¹ According to his biographer Max Kalbeck, Brahms told the cellist Julius Klengel in 1895: "You ought to know that we are close colleagues. As a boy I also played the cello and even got as far as a Rossini concerto."² And Richard Heuberger records a similar remark made to him in 1894.³

The first three movements of the originally four-movement Sonata were composed in 1862, in June 1865; this is evident from the autograph catalogue, where an entry for 1865 published the origin and compositions, except for the first movement, the Brahms' surviving manuscript contains no reference to the material has survived. The relevance for a critical edition of the printed edition, is a photograph of the first page of the autograph score, including bars 1 to 33 of the first movement.⁶ The present location, or fate, of the autograph itself is unknown; but it is evident that it served as the Stichvorlage for the first edition, for the photograph contains pencil addi-

tions by Fritz Simrock amending the title and adding the name of the dedicatee, Josef Gänsbacher. Comparison of this photograph with the first edition, however, shows that amendments were evidently made during the proof stage of publication.

The first three movements were probably composed in the neighbourhood of Hamburg, where Brahms spent much of the summer of 1862, and the fourth movement in Lichtenthal near Baden-Baden, where he was resident most of the time from early May to late October 1865. In fact it seems that the last movement was completed by the middle of his stay, for in a letter of 22 July to the publisher Jakob Melchior Rieter-Biedermann he mentioned that he proposed to rehearse a new sextet (op. 36) and cello sonata in Mannheim.⁷ In a letter of 8 August, Brahms informed his father that a new cello sonata would be published "during the winter."⁸ Brahms offered his Sextet in G major and the cello sonata (op. 41, 42, and 44) to Peter Joseph Simrock, mentioning that if he were willing he could add to the list "for example, a cello sonata, which is not at all difficult for either instrument to play."⁹ Although Simrock's reply is not extant, it is clear that he must have declined to publish these compositions, for on 11 September Brahms offered them to Breitkopf & Härtel, who immediately accepted them.¹⁰ The sextet was despatched on 22 September with a letter in which the composer explained that he had not included the sonata, because he still wanted to give it a "final revision."¹¹ Breitkopf & Härtel, however, wrote to Brahms on 29 September, perhaps after a trial performance of the sextet in Leipzig, that they no longer wanted to publish it. Although Brahms drafted a reply to Breitkopf & Härtel, in which he insisted that they should stand by the contract,¹² he at the same time wrote again to Simrock complaining about his rejection of the sextet and once more offering the cello sonata and the 'Frauenchöre' op. 44. By 5 October

1 Max Kalbeck: *Johannes Brahms* (Berlin, 1921), vol. I/1, p. 70.

2 *Ibid.*, vol. IV/2, p. 383.

3 Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, ed. Kurt Hofmann (Tutzing, 1976), p. 73.

4 Alfred Orel: "Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung", in: *Die Musik* 29/2 (1937), p. 536.

5 According to Kalbeck (vol. II/1, p. 190) and a letter from Clara Schumann to Hermann Levi (autograph in Zwickau, Robert Schumann Haus, shelf mark: 6505-A2).

6 Reproduced in *Johannes Brahms Werke*, series II, vol. 9 (Munich: Henle, 2010), frontispiece.

7 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf und Härtel*, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau, ed. Wilhelm Altmann (Berlin, 1920) [*Briefwechsel XIV*], p. 115.

8 *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel*, ed. Kurt Stephenson (Hamburg, 1973), p. 113.

9 *Johannes Brahms Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, ed. Max Kalbeck (Berlin, 1917) [*Briefwechsel IX*], p. 45.

10 *Briefwechsel XIV*, pp. 116–18.

11 *Ibid.*, p. 119.

12 See Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt* (Leipzig, 1933), pp. 186–9.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

David Popper, in a house of Rudolf von Beckerath in Wiesbaden on 5 September 1883, for his extant copy is signed by Brahms with that date and the dedication “with kindest thanks.” Hausmann quickly became a notable champion of the piece, performing it in Vienna in 1885 with Marie Kauffmann, and in London the following year with Fanny Davies. His advocacy of it seems directly to have inspired Brahms to compose his *major Cello Sonata*.

ACKNOWLEDGEMENTS

The editors thankfully acknowledge information, consultation, and assistance for this publication from many colleagues and friends. They are particularly grateful to the University of Leeds for an award for International Research Collaboration, which facilitated our communications and progress, and enabled a lively, thought-provoking Symposium, “Performing Brahms in the 21st Century,” at the University of Leeds in

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

...nervour that I did
...slick, writing in the
...t Poppel and 200
...ss" and described
...dding "without
...might still have
...r a further ten
...review focused
...s; he considered
...he regretted th
...nt allow the violon-
...cantabile melody."²⁵
...e fugal finale were
...ver in 1886 observed
...ate exercise of "double
...e introduced, the posi-
...sure, and always cor-

PERFORMING PRACTICE COMMENTARY

Brahms' music has been part of our standard repertoire since his death in 1897; but continuity of performance does not equate with continuity of tradition. Within twenty years of Brahms' death, Richard Barth, whose playing the composer particularly appreciated, lamented the widening gulf between Brahms' expectations and the rapidly changing realities of early 20th-century practice. Barth maintained that people were already forgetting how to read Brahms' notation in the way he intended. The present edition seeks to recover some of the messages and performing practices that Brahms expected his notation to convey to a performer. The following commentary draws partly on the general aspects of late 19th-century practice taken for granted by Brahms and his contemporaries, and partly on documentary source material related to practice within Brahms' circle.

In the case of the cello sonata, we are fortunate to have three early performing editions, including two

who had a direct musical connection with Brahms: van Vliet and Edwin Hughes (New York: G. Schirmer) and Carl Fiedberg (Berlin:

Leipzig: Peters)

who had the closest connection with the composer in the quartet colleague, Hugo Heermann, in his memoirs that Brahms admired his playing: "As a soloist he enjoyed success and wide recognition that Brahms always advised me to play his double concerto everywhere with Becker, [a piece which] he was especially suited to through his large sound, his sovereign technique, as well as his true Brahmsian conception [of the music]." ¹ Julius Klengel performed the Piano Trio op. 101 with Brahms and Adolf Brodsky in 1888, and while Brahms' opinion of Klengel's musicianship is not recorded, Max Kalbeck's biography of Brahms includes a vignette about Klengel dazzling the composer with his technique in 1895. ² Both of these editors tend to choose fingerings that keep to a single string for a motive

or melody, although Klengel is stricter in this regard, with the result that his fingerings involve more implied portamento than Becker's. In the bowing, Klengel is somewhat more likely to hook in smaller notes so that he can arrive down bow on strong beats. Although Becker uses this technique as well, he also seems comfortable bowing out longer passages, so that small motives in the middle of a passage come out "backwards". In this respect, Becker probably preserves an earlier bowing practice. The outline of most of the cellists is the much younger van Vliet, who had no known connection to the Brahms circle, although he was briefly active in Leipzig in 1895 before moving to the United States. Judging from the three cellists' recordings, van Vliet's left-hand technique sounds similar enough to Klengel's and Becker's that we have considered his fingerings as a tie-breaker where necessary in putting together the present edition. As his bow technique represents a recognisably later style, we have chosen to favour the numerous articulation and dynamic markings he added to the cello part. Like Becker, the pianist Carl Fiedberg (1871–1951) had close connections with Brahms. He had studied for two years in Frankfurt with Clara Schumann in 189–190 and in 1893 gave a recital of Brahms' music, which the composer attended. Brahms was pleased with his playing and subsequently coached him in the performance of many of his piano works. Edwin Hughes (1884–1965), on the other hand, had no connection with the composer; his early studies were in the United States, although he later studied for three years in Vienna (1907–1910) with Leschetizky, whose method Brahms knew (but disliked).

While the input of these editors can be helpful in imagining a generally Brahmsian style of playing, none of them were yet active as performers in the 1860s, when the op. 38 sonata was written. Cello technique was somewhat different in the mid 19th century – bowing in particular – and since Brahms himself had studied the instrument as a child, he may have been writing with an even earlier playing style in his ear. Some of the more irregular slurring patterns in this work are consistent both with the patterns in Brahms' other early writing for the cello and with the patterns found in cello methods and performing editions from the mid 19th century (see BA 9600). In places where a literal reading of Brahms' slurs seems historically plausible, the present edition leaves them as the primary

1 Hugo Heermann: *Lebenserinnerungen* (Leipzig, 1935; repr. Heilbronn, 1994), p. 38.

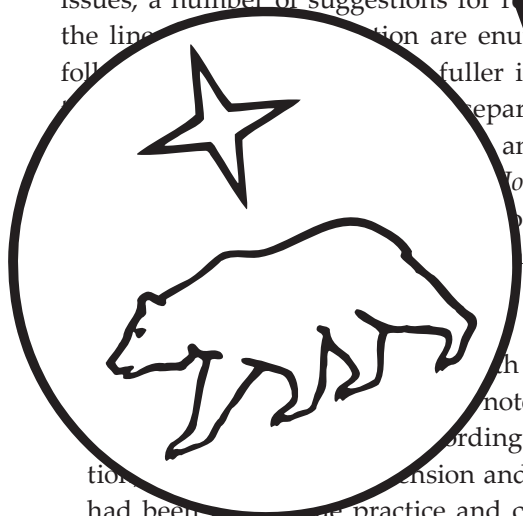
2 See Kate Bennett Wadsworth: "Brahms and the cello", in: *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music* (BA 9600) p. 28.

bowing (above the staff) and places the later editors' modification below the staff as an alternate bowing.

Only one of the three early editions includes metronome markings. This indicates a surprisingly fast tempo for the first movement, which is consistent with Beatrice Harrison's 1927 recording of the sonata.³ As Harrison had studied with Hugo Becker, her tempo choices may well represent an early performing tradition deriving from the composer and his contemporaries.

	Van Vliet/Hughes
Allegro non troppo	♩ = 58
Allegretto quasi Minuetto	♩ = 144
Allegro	♩ = 132

The bar-by-bar commentary below deals with textual problems and particular matters of tempo, dynamics, phrasing, articulation, and instrument-specific techniques. To avoid the constant repetition of general issues, a number of suggestions for reading between the lines of the edition are enumerated in the following section. A fuller investigation of these issues is available in a separate publication by the author and Kate Bennett titled *Johannes Brahms' Musical Language*.⁴ Information is also available in the *Brahms Companion*.



Notes were also lengthened or shortened according to metre, duration, and tension and so on, as they had been in the practice and continued to be in 20th-century jazz and other popular music.

-  : Brahms specified a distinctly nuanced performance for slurred pairs of notes, with a short articulation after the second note, and also told Joseph Joachim that a similar style might be applied to the final note of longer groups as "a liberty or refinement in performance that is indeed usually appropriate."⁴ He and his German contemporaries almost certainly expected some inequality in rhythm: the first lengthened at the expense of the second.

³ Harrison's recording has been digitised and re-released as *Beatrice Harrison: 1891 Centenary Recital* (Symposium, 1994) and is currently viewable online.

⁴ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, 2nd edition (Berlin, 1912), p. 153.

-  : Long-short pairs were played with great variety, according to the musical context, from almost equal length to extremely over-dotted. In a succession of such figures the relationship was not expected to be consistent (as demonstrated by Brahms' own performance of his first Hungarian Dance on his 1889 cylinder, and Joachim's 1903 recording of it).
- Terms such as *espressivo*, *dolce*, *ritardando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *animato*, *con anima*, *calando*, *sotto voce* carried particular implications for dynamic and agogic shadings, tempo, and sound colour.

2) Dynamics and accentuation

- Hairpins affect tempo and agogics as well as dynamics.  suggested increased momentum,  relaxation. For many years recalled that when  was marked, Brahms "could linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a *macabrominab*."⁵
- *sf*: an emphatic accent, often accompanied by sudden intense vibrato on strings, or emphatic (*espressivo*) *arpeggiato* on piano.
- *ffz*: Brahms' strongest accent. He occasionally wrote *fz* (used by some contemporaries instead of *ff*), which he may have regarded as equivalent to *ffz* or perhaps a shade weaker.
- *sfz*: used by Brahms to mean something very similar to *>* on a single note, but stronger.

3) Dots and strokes

- Brahms' usual staccato mark, normally (but not always) involving a degree of shortening. Staccato notes were usually played more strictly rhythmically than slurred ones.
-  (used very occasionally) signified a more accented staccato.
-  always indicates portato (more or less equivalent to ) except in the separate string parts of a few late works. In the piano parts, it also implies a degree of arpeggiation or dislocation between the hands (i.e. playing the right hand after the left).

4) Slurring and non legato

- When Brahms wrote slurs within longer slurs the longer slur indicates bowing or breathing while the internal (nuanced) slur is articulated either by chang-

⁵ In: *Cobbett's Cyclopedic Survey*, vol. I, p. 182.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

1–8, 162–177 P: The *portato* articulation suggests swift arpeggiation, as indicated by Moscheles in his instructions for the performance of his op. 70 where he explains: “when dots are used with slurs over double notes and chords [*portato*], these should be struck very slightly in the Arpeggio manner, giving them the same length of time as a dot under a slur requires.”⁸ This style is demonstrated aurally in the first bars of Reinecke’s recordings of his arrangement of the Larghetto from Mozart’s Piano Concerto K. 537 (in which he marks the opening melody with portato articulation). In the present case, the arpeggiation should probably occur in both hands simultaneously and might vary in speed according to harmonic importance. Hughes marks *portato* from 3–8 in both right and left hands, from 10–16, and 164–177 in the left hand only.

Friedberg marks *con Pedale*.

Interestingly, Friedberg marks *p* in 7, which suggests that he did not regard the < in 5–6 and the > in 7–8 as primarily affecting the dynamics.

3 Vc: The shorter of the two slurs is present in the autograph, but the longer one with the *portato* articulation comes from the first edition (see Criger).

longer slur, which van Vliet shows how technique that uses the entire melody. Krüger and tenuto marks in the figure of the dotted figure of the bowing shown

the autograph) are three editors re-

special sound world of rhythmic inequality amplified in the playing of Here, the chords marked

perhaps be arpeggiated more slowly in keeping with Philip Corri’s advice in 1810: “When the words ‘con espressione, con Anima, or Dolce etc.’ are mark’d at a passage, it signifies that the appoggiando [arpeggio] must be particularly and often used, and made as long as possible.”⁹ In string playing *dolce* may well have been associated by Robert Hausmann with the use of vibrato, as described by Marion Ranken. August Wilhelmj, however, associated it with the use of a *flautando* bow stroke, which in the Joachim tradition was more commonly used for *pianissimo*.¹⁰

8 Ignaz Moscheles: *Studies for the Piano Forte* op. 70, Bk. 1. (London, 1827), p. 6.

9 Phillip Corri: *L’anima di musica* (London, 1810), p. 76–77.

10 See Clive Brown, Neal Peres Da Costa, and Kate Bennett Wadsworth: *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music* (BA 9600), pp. 10.

William Primrose, reporting a conversation with Sir Charles Stanford, wrote: “Stanford was a friend of Brahms, and it was he who brought to my attention the fact that when Brahms writes the word *dolce* he means not only all that it connotes but indicates a slightly slower pace as well. If you examine the Brahms works where this word occurs, you will note that the music lends itself very well to this admonition.”¹¹

11–12 P: Friedberg marks < > with apex on the first note of 12 paralleling the cello part.

17 P: The chord should probably be arpeggiated swiftly in both hands simultaneously. Carl Czerny explained: “In arpeggioing, the single notes may not only be played so extremely fast that the arpeggiated chord shall most resemble a chord struck plain but they may also be played slower and slower in every possible gradation, down to that degree in which each single note will be equal in duration to a crotchet in slow time; we must measure and apply these different degrees, exactly according as the chord is to be held down long or quickly detached, and struck either piano and smooth or forte and hard.”¹²

18 Do downward shift to a higher finger, such as the shift from the third to the fourth finger at the end of this measure (a^1 – $f^{\sharp 1}$), even if required in early string editions. Their expressive impact depends on a combination of left-hand articulation and intense legato in the bow.

21–23, 182–183 P: The *espressione* suggests frequent dislocation and arpeggiation, as heard in the recordings of Brahms-circle pianists (see also the note to b. 9). In any case, Moritz Rosenthal recalled that “Brahms arpeggiated all chords.” And in 1865 a reviewer of Brahms’ performance of his D minor Piano Concerto commented on the “incessant spreading of chords in the slower tempos.”¹³ In 21–22 Hughes marks a slur in the right hand and in 23 a slur from beginning to end in both hands (he removes Brahms’ slur).

In 23 Friedberg marks a slur with tenuto lines on the 4th and 5th notes.

21–41, 182–200 Vc, P: This passage contains a considerable number of “hairpin” markings of various kinds, which in Brahms’ notational practice undoubt-

11 William Primrose: *Walk on the North Side: Memoirs of a Violist* (Utah, 1978), p. 169.

12 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (Wien, [1839]), vol. III, p. 42; trans. as *Theoretical and Practical Piano-forte School* Op. 500, (London, [1839]), p. 55–56.

13 Richard Hudson: *Stolen Time: The History of Tempo Rubato* (Oxford, 1994), p. 333; [H. Kroenlein]: “Konzertbericht”, in: *Karlsruher Zeitung* (9 Nov. 1865), cited in Anselm Gerhard: “Willkürliches Arpeggieren: Ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert”, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 27 (2003), p. 123.

edly carry implications for rhythmic, agogic, and dynamic nuance; they also invite other forms of expressive gesture such as portamento (26, 28/187, 189), vibrato and arpeggiation (33/194), as well as ebb and flow in pulse, perhaps combined with arpeggiation and vibrato (24, 34–5/195–6, 36–7/197–8). Similar possibilities are, of course, inherent in these markings throughout the sonata. Divergent markings in parallel passages, such as between 24 and 185 or 32–3 and 193–4 may indicate slight differences in emphasis or perhaps merely notational inconsistency.

24, 185 Vc, P: The $\leftarrow \rightarrow$ in 24 will probably have elicited both agogic accent and prominent arpeggiation. At the parallel passage in 185, Brahms gives $\leftarrow$ in the piano part and marks *cresc.* in the cello part, suggesting a different treatment.

25–28, 186–188 Vc, P: With the $\leftarrow$ a certain impetuous accelerando through the 8th-notes would enhance the fiery character. All chords could be arpeggiated swiftly, as Charles de Bériot observed: “On the piano [...] several notes played together nowhere near to producing such brilliant effect as when a small interval, however minimal, is put between them.”

marks a slur in the right hand from the 25 to the end of 26 (186–7) and since 188–9).

$\rightarrow$ in the right hand and on the 3rd beat of 26, 28 and in the left hand 27, 29; he adds tenuto lines on 25, and 27 in both hands in 25, and 27 in 27.

$\rightarrow$ in 26 and 28.

Intervals might have been played portamento over the change of bow:

... up to the high notes at the end ... or an old-finger shift down from ...

... notes of 27 and 29 (Beatrice Harrison’s ... doing does both). In his treatise, Becker recom-

mends new-finger shifts for heroic gestures and old-finger shifts for lyrical ones.¹⁵ For portamento over long distances, he gives the option of making only the last section of the shift audible:

“Over long distances we can also make the portamento begin in the second or final third of the remaining distance, if we feel the full portamento would be too prominent.”¹⁶

29, 30 P: Friedberg marks $\leftarrow$.

32–33, 193–194 Vc, P: The $\leftarrow \rightarrow$ suggests that chords in the piano at 32ii and 193ii could be arpeggiated quite slowly. Interestingly Hughes marks tenuto

lines on 32ii in right and left hands, and realigns the $\leftarrow \rightarrow$ so the apex is on 32ii.

34–41, 195–202 P: Friedberg marks in a footnote “I.H. ein wenig hervortreten” (bring out the left hand a little) presumably in dynamic and perhaps implying arpeggiation (which is consistent with Brahms’ *dolce*). Hughes marks tenuto lines under the slur on the first of each triplet in the right hand from beat 4 in 37 to the end of 40 and from beat 4 in 197 to the end of 202.

In 36–37 Klengel adds $\leftarrow \rightarrow$, aligning with Brahms’ marking in the cello part.

In 198 Hughes, Friedberg and Klengel mark $\rightarrow$ from beat 1–3.

36 Vc: Another editor applies their bowings from bar 3 to bars 36, 197, and 199. The only time this gesture is given a different bowing in any of the editions is when it is slurred in bar 105.

37–39 Vc: None of the editors hook this bowing, so they presumably varied their bow speed to arrive at the heel for the beginning of each bar. Davydoff’s treatise recommends doing this by using the usual amount of bow for the longer note or slur and a very fast, light bow for the short note.¹⁷

42–53, 203–214 Vc: Dislocation of notes in the right hand from the bass note, for example in 43, 45, 46i, 50i and so on would be characteristic of 19th-century style.

In 50, 211 Hughes marks *cresc.*, with tenuto lines on the first of each triplet in the right hand until the beginning of 54/215.

In 42–45/203–206 Friedberg marks $\rightarrow$ on the downbeats in the right hand, and in 43 tenuto lines on 2nd–4th beats in the right hand. In 43–44 he marks $\leftarrow \rightarrow$ in the right hand. In 49, 53, and 210 $\leftarrow$ in the second half of the bar.

49–53 Becker’s edition adds a *dim.* hairpin pulling back to *mf* for 50, followed by a *crescendo* hairpin in 53.

54–65, 215–226 P: In 55 Friedberg marks $\rightarrow$ on the 3rd beat in the left hand with the instruction “bestimmt” (emphatic). In 56 he marks the first three right-hand notes with tenuto lines and in 57 he marks $\leftarrow$ in the left hand in the first half of the bar and then $\leftarrow \rightarrow$ from 57–58.

The swift arpeggiation of chords (including octaves to give brilliance), particularly but not exclusively those of longer-value, such as in 57, 60iii and v, 61iii and v and so on, would reflect 19th-century practice (see note to bb. 25–28).

Vc, P: In 56 van Vliet/Hughes mark *più f*; in the cello part in 215 and in the piano part in 216 they add *cresc.*, and in the cello part in 217 *più f*. In 62, 63, 223 and 224 they mark $\leftarrow \rightarrow$ with apex on beat 3. They also mark $\rightarrow$ from 64–65 and 225–226.

14 Charles de Bériot: *Méthode de violon op. 102* (Paris, 1858), vol. II, p. 88.

15 Hugo Becker and Dago Rynar: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellospiels* (Wien/Leipzig, 1929), p. 193.

16 *Ibid.*, p. 195.

17 Carl Davidoff, *Violoncell-Schule* (Leipzig, 1888), p. 7–8.

Vc: All three editors stay on the 2nd string for the c[#]¹ rather than crossing back to the 1st string. Becker writes: "The four strings depict four different registers, which the well-informed player understands how to use in favor of an intelligent, varied performance, in that he strives to play the units of a phrase as much as possible on one and the same string [...] Cases in which a string crossing would be ugly, and therefore impossible, are those in which the string crossing takes place only for the sake of one or two notes."¹⁸ Here, Becker and the other editors evidently found it less ugly to cross from the 1st to the 2nd to the 3rd string, which creates a gradual darkening of the sound. Beatrice Harrison seems to be using this fingering in her recording.

66–73, 227–234 P: The chord in 66 could be arpeggiated. In 70 the < > strongly suggests arpeggiation of the right-hand chord, as do the < > markings in 230–231, and 233–234. From 70–73 all the main beats can be arpeggiated. In 72 and 73 Hughes and Friedberg supply the piano part with < > to match the cello part.

76–77 Vc: Becker adds a tenuto mark to the double stop. P: Distinction of the first note in the double stop.

In 77 seem to be suggested in 77 might be elongated perhaps more so or

pressiveness of this 79–82, 240–243

240. and chords in 85–86 arpeggiated more no; no dolce is marked though it is present in (marks it).

Friedberg comments "Ober- (upper part very tender).

Hughes marks > in 88–89/251–252.

91–94 P: In the context of *dolce*, a noticeably lingering arpeggiation may be suggested by the < > in 92–93. Hughes and Friedberg also add < > in 93–94.

94–100 Vc: All three editors recommend some combination of staying on one string and playing across two strings here. Klengel and Becker alternate for every slurred pair, as shown here, possibly in order to avoid the stylistic awkwardness of frequent string crossings (see the comment for bar 65). Van Vliet seems to play across two strings except for the last beats of 96 and 98.

95–113 P: The *espr. legato* suggests fairly broad arpeggiation in both hands while bringing out the theme

in the tenor. In a footnote at 95 Friedberg comments "l.H. hervortreten" (bring out the left hand). Hughes and Friedberg mark < > in 101–102, 109–110.

97–98, 105–106 Vc, P: The difference in articulation between the melody in the left hand of the piano part in 97–98 and the cello part in 105–106 is already present in the first edition, and may be another instance of a pre-publication amendment by a cellist. All three of the later editors preserve this, as well as other slurring discrepancies in the sonata. Becker's discussion of the difference between bowings and phrasings also makes a distinction between the technical significance of a slur in piano writing (*legato*) and in string writing (bow changes), suggesting that slurring discrepancies between the parts could not have troubled him.

110–111 Vc: Van Vliet marks the second string for the up-bow to bar 111. Klengel and Becker don't specify and may have envisioned the up-bow in the 1st string, with a heroic-style *portamento* (see the comment for bar 26–27).

111 Vc, P: With the *resc. molto* a noticeable acceleration is certainly in play.

117–117 Vc: Below the staff is Klengel's suggestion, which marks the first string for the whole passage and removes all the slurs. Becker and van Vliet stay in position instead and keep the slurs.

117–125 Vc: This time it is Becker who removes the slurs, and the other two editors who keep them.

114–113 Vc, P: The tempo may be more urgent for this section. All longer-value chords could be arpeggiated very swiftly, somewhat more pronounced than the normal 19th-century way of chord playing (Thalberg's "*presque plaqué*" – almost together), which will enhance the *ff* and give brilliance. Klauwell advises that: "With chords to be struck *ff* or *sfz* a slight arpeggio is frequently desirable to soften the hardness of touch apt to arise."²⁰

In 124 and 125 Hughes adds slurs and marks all chords with > and in 126 he marks them on the downbeat in both hands.

In 126 Friedberg adds "*agitato*" and "*sehr markiert*" (very marked), and in 126–129 he marks several additional < > and < >. In 130 and 131 Hughes and Friedberg mark < > in the piano part.

133 Vc: Becker marks an up bow while Klengel marks a down bow for the chord figure. It is also worth

¹⁹ *Ibid.*, pp. 182–83.

²⁰ Otto Klauwell: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels* (Berlin/Leipzig, 1883), p. 102; trans. as *On Musical Execution: an Attempt at a Systematic Exposition of the same Primarily with Reference to Piano-Playing* (New York, 1890), p. 112.

¹⁸ Becker and Rynar: *Mechanik und Ästhetik*, p. 184.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

in any part of the bow, although his specific instructions do not seem to allow for a *détaché* at the extreme ends of the bow.²⁵ In the first half of the century, the violinist Louis Spohr instructed “that in changing the bow no gap will be perceptible” between the notes when performing a *détaché*, even when marked with staccato strokes.²⁶ This definition could be useful for matching the slurred figure in the piano.

Friedberg provides another option by removing Brahms’ slurs on the ascending 8th-notes and marking them with tenuto lines, together with the instruction “bestimmt” (emphatic) in 215; this would give the cello room for a particularly vigorous, but still quite broad, *détaché*.

219–221 Vc: Klengel and Becker both begin this melody with an emphatic portamento on the first string, leading to the downbeat of 220. Klengel repeats this gesture into the third beat of 220 (shown below the staff in the present edition) and then stays in position in 221.

221–222 Vc: Below the staff is Becker’s fingering, which comes out of a long tradition of using the fourth finger in thumb position.²⁷ Van Vliet’s fingering, shown below the staff, would probably have

235–236 Vc: The *espressivo* marking to the score (Fanny Davies does not bow down) but she and her colleagues declined to do so.²⁸ The piano, which is to add an editorial. Adding it would with the rocking of the left hand to the piano’s right hand in 252.

279–280 Vc: *in Ped.*

Allegretto quasi Menuetto

1–14 Vc: A cellist in the 1860s might have chosen to bow the entire phrase out, which gives a crisp quality to the occasional backwards bowings at the tip. In this earlier bowing style, the separate notes would have been played with only the wrist and fingers, and more or less on the string in spite of the *staccato* marks (see the comment for bb. 215–217 in the first movement). All of the later editors arrange to be down bow for all down-

beats by hooking in the 8th-notes at the end of each bar, and most likely stayed in the middle section of the bow. Klengel and van Vliet keep the written slur from beat 1–2 and hook the last two 8th-notes; Becker hooks the last three 8th-notes, though his edition also retains Brahms’ slur as a phrasing guide.

2–15, 30–37 Vc, P: A staccato mark on the final note under slurs of two- or three-note slurs indicates merely that the last note is to be shortened somewhat (perhaps only a little).²⁹

P: the *dolce* suggests arpeggiating all chords on downbeats not marked with staccato.

From 12–14 Hughes and Friedberg mark > possibly implying *roaring*.

16–29 P: Friedberg comments on a footnote “*ma et* was marked (perhaps somewhat marked). In 26–28 Hughes marks > perhaps reflecting a tendency to hold back the tempo.

23–25 Vc: The repeated up bows come from Becker but are also consistent with mid 19th century bowing patterns.

30–35 Vc: All three editors add slurs to bars 30, 32, and 34, matching Brahms’ pattern at the opening. Their absence from the present edition, however, suggests that an earlier cellist might have used a *trill* stroke here, perhaps to bring out the ascending chromatic line of the downbeats.

38–49 Vc, P: *Grazioso* may have had relative tempo implications to Brahms, suggesting more or less *bravura* depending on the basic tempo in which it occurred: thus generally more animated in slower contexts and more relaxed in faster ones. That *grazioso* might well have suggested a somewhat more animated tempo to Brahms in slow movements is suggested in his correspondence with Otto Dessoff about the Adagio of the Second Symphony. He observed that at the passage marked *l’istesso tempo, ma grazioso*, the instruction *più moto* might actually be appropriate, but added that such instructions were “superfluous markings,” quoting Goethe’s *Faust*: “If you don’t feel it [your hunt will be in vain].”³⁰

The *grazioso* here may imply a broader tempo (as at the *grazioso* in the first movement of Brahms’ Violin Sonata op. 78, where Artur Schnabel gives a slower metronome mark than at the opening) as well as some form of rhythmic flexibility.

The short trill signs should be interpreted as rapid three-note ornaments with the written note followed by the upper auxiliary and finishing with the written note (similar to the inverted trill (sch-

25 See Becker and Rynar: *Mechanik und Ästhetik*, pp. 60–73.

26 Louis Spohr: *Violinschule* (Vienna, [1833]), p. 130.

27 See Brown, Peres Da Costa, Bennett Wadsworth: *Performing Practices* (BA 9600), p. 31.

28 Johannes Brahms: *Cello Sonata in E Minor Op. 38*, first edition, with Fanny Davies’ annotations (Royal College of Music, London).

29 See the introduction to the Critical Report for discussion of the differing implications of staccato dots within and outside a slur.

30 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff, ed. Carl Krebs (Berlin, 1922) (*Briefwechsel* XVI), p. 207.

neller) described by C.P.E. Bach in his *Versuch*.³¹) These were undoubtedly expected to start on the beat, not before it. Friedberg gives this realisation of the ornament: ♬ = 

The 8th-notes in the left hand might be played with a degree of inequality, but subtly varied according to harmonic intensity and taste.

- 50–55 Vc, P: The *cresc. poco a poco* may well have encouraged a slight accelerando.
- 56–57 P: Friedberg marks > in the upper part of the right hand on each beat.
- 60–66 P: The octaves in the right hand could be arpeggiated, as could the thirds in the left hand.

Trio

Donald Francis Tovey observes that the Trio requires “a rather slower tempo for its proper expression (though Brahms gives no indication).”³²

- 76–78, 87–88, 98–101 P: The < > signs in this figure seem typical of the type described by Johnny Davies, which primarily invite fingerings.

- 78, 101 P: The *espress. legato* implies flexibility of rhythm, with slight lengthening of harmonically important notes at the expense of less prominent ones.

These might be used occasionally to emphasise significant structural moments.

One of several places in the sonata where the cello’s slurring does not consistently follow the piano’s (see the comment for bars 100–110 in the first movement). Here, again the first edition slurring changes and Klengel changes the piano part, but so does the piano part, but so does the cello part, which does not always align with the cello part.

The alternate bowing, below the stave in the first edition, culminates in a 2-note slur in bar 84, a small portamento; this portamento could imply dwelling slightly on the upper note, either by dotting the rhythm or by slowing down.

- 100–110 Vc: All sources seem to bow out this entire phrase, so that 105–8 has the reverse bowing of 101–4 (Klengel begins up bow and the other two begin down bow). They all recover at the end of 110, so that 111 is down bow.

- 108 P: With the *dimin.* a natural broadening is musically appropriate.

- 114–115 P: Dislocation, as well as the usual nuancing of slurred pairs, may be suggested by the repeated > signs.

Allegro

Tovey remarked that “trouble is caused by the fact that the look of the page is exciting enough to tempt the pianist to far too quick a tempo.”³³

At various points in this movement staccato strokes appear in the 1st edition. Brahms certainly acknowledged a difference between staccato dots and strokes, referring to the effect of staccato strokes in his correspondence with Joachim about the Violin Concerto, where he associated them with a particularly emphatic and sharply detached staccato.³⁴ The loss of his autograph of the Cello Sonata op. 38, however, makes it impossible to be sure to what extent the 1st edition’s somewhat haphazard strokes and dots accurately represent his intentions for the notation.

- 1–4 P: The triplets in the fugue subject are consistently notated without either staccato marks or slurs.

Although the 19th-century default in piano writing was legato unless marked otherwise, Brahms certainly expected the pianist’s articulation to reflect the cellist’s separate bow strokes (perhaps a well-connected *détaché*; see note to bb. 5–8). Hughes marks *non legato e molto marcato* in 1. In a footnote Friedberg comments “Die Triolen kräftig gespielen” (The triplets played with power, staccato). In 4 Friedberg marks < > in the left-hand i–iii and vi–viii.

5 Vc: A cellist in the 1890s might have chosen to play the triplet figure with the *non legato détaché* stroke (discussed in bars 215–217 of the first movement). Beatrice Harrison uses a brisk *martelé* stroke for the triplets when they occur on the bottom two strings, switching to a *détaché* when the triplets move to the top two strings; this choice is consistent with van Vliet’s added staccato markings. Neither Klengel nor Becker gives any indication of a basic bow stroke for this movement, although Becker’s treatise recommends a *martelé* stroke for similar triplet passages in the cello’s lower register in both the Brahms Double Concerto and Strauss’ *Don Quixote*; he does not make it clear, however, where in the bow, or with what length of bow he expected them to be played.³⁵

- 7–8 Vc: The additional hooked bowings below the stave are from Klengel; Becker seems to have envisaged bowing the passage out.

- 9 Vc, P: In his advice for this movement, Tovey recommends using phrasing and articulation, rather than dynamics, to distinguish between the fugue subject and the counter subject.³⁶

- 9–11 P: The trill on left-hand vi should start on the written note and have a Nachschlag. Here and

31 C.P.E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. I (Berlin, 1753; rev. 2nd edn. 1787); vol. II (Berlin, 1762; rev. 2nd ed. 1797); repr. of 1st ed., incl. revs. of 1787 as a separate section (Leipzig, 1787); trans. and ed. William J. Mitchell as *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (New York, 1949), pp. 142–143.
32 In: *Cobbett’s Cyclopedic Survey*, vol. I, p. 171.

33 *Ibid.*, p. 172.

34 See Clive Brown: “Joachim’s violin playing and the performance of Brahms’s string music”, in: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style* (Cambridge, 2003), p. 52.

35 See Becker and Rynar: *Mechanik und Ästhetik*, p. 75.

36 In: *Cobbett’s Cyclopedic Survey*, vol. I, p. 172.

throughout this movement attention should be paid to the interpretation of slurred duplets according to Brahms' expectations. In 8 Friedberg marks $\llcorner$ from left-hand iii–vi. In 9 he marks $\llcorner$ in left-hand ii–v.

16–17 Vc: The Nachschläge are in Klengel and Becker, but not van Vliet.

24–28 P: Friedberg marks interesting dynamics.

25, 152 Vc, P: The chord marked *fz* (a particularly powerful accent in Brahms; see guidelines above) could be very tightly arpeggiated as recommended by both Brée and Klauwell.³⁷

27–29 Vc: It is interesting to note that the 1st edition has dots here rather than wedges (cf. bars 46–48) (though whether this is deliberate or results from carelessness, either by composer or engraver, is uncertain). If the dots do in fact represent Brahms' intention, a plausible bow stroke would be a *grand détaché*, which applies the character of the *détaché* over the full length of the bow.³⁸

31–34 Vc: The hooked bowings in this passage come from Klengel and van Vliet. Becker seems to follow the passage out.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

31–42 P: The tempo could be slightly faster. All chords on octaves could be swiftly arpeggiated to Hughes marks *non legato*.

53–55 Vc: Both Klengel and van Vliet extend the slurs to the bottom Gs to create a regular bowing pattern. Becker seems to follow the 1st edition's bowing, presumably at the tip throughout, and to recover by hooking in the slur on the first beat of 55.

37 Malwine Brée: *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, trans. Theodor H. Baker as *The Groundwork of the Leschetizky Method* (New York, 1902), p. 72–73; Klauwell: *On Musical Execution*, pp. 110–115.

38 See Becker and Rynar: *Mechanik und Aesthetik*, p. 60.

39 *Ibid.*, p. 159.

57–61, 65–67, 127–129 Vc, P: The $\llcorner$ $\lrcorner$ probably indicates lingering at the apex with perhaps a swell of vibrato in the cello and dislocation in the piano. The 8th-notes could be played somewhat unequally, lingering on some more than others. Where the themes intersect between the right and left hands, dislocation would be appropriate for delineating them.

61–62 Vc: All editors mark a 'backwards' bowing here, which Becker says is for a special tone colour or shading (*Klangschattierung*).⁴⁰

63–64 P: Hughes marks the 8th-notes in the left hand staccato, aligning with Brahms' marking in 61 and 62.

65–67 P: Hughes marks the downbeats in the left hand staccato.

70–71 P: Hughes marks $\llcorner$ from right hand 70viii–71iii, possibly envisaging a slight broadening of tempo.

75–76 Vc: Leaving the slur intact in 75 would mean bowing 76 backwards at the tip, which may reflect mid 19th-century cello technique. The later editors arrange to be down bow in the middle instead.

76–79 P: Hughes marks the downbeats in the left hand staccato, aligning with Brahms' markings in the cello part in 80–83.

76–80 P: From 82iv in the right hand, and from 83 in both right and left hands Hughes slurs each triplet group.

87–91 Vc: Brahms probably expected the staccato marks in bar 87 to apply to rest of the passage, although none of the editors add them. Becker adds accents to the last three notes of this passage, possibly indicating that he had a different bow stroke in mind for this climactic moment; Beatrice Harrison's recording, meanwhile, keeps the same bow stroke throughout and makes a dramatic *ritardando* over the last three notes.

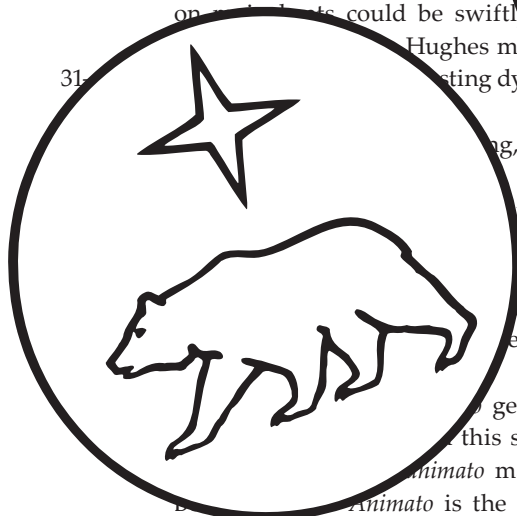
95–96, 105–108 Vc, P: In 106–107 Hughes marks $\llcorner$ $\lrcorner$ with apex on 107i. In 105 Friedberg marks "etwas ruhiger" (somewhat calmer).

96–98 Vc: Becker keeps the slurring pattern from the first edition and presumably bows backwards for 97–98; Klengel's bowing (below the stave) changes the slur in 96 to match the one in 95, then hooks in the last 8th-note of 98 in order to end down bow.

111–114 P: All the chords in the right hand might be energetically arpeggiated to give a feeling of increasing momentum. In 111, with the crescendo, Friedberg comments in a footnote "etwas im Tempo steigen" (some increase in pace).

115–118 P: All chords including octaves could be swiftly arpeggiated to produce greater sonority on downbeats.

40 *Ibid.*, pp. 160–61.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

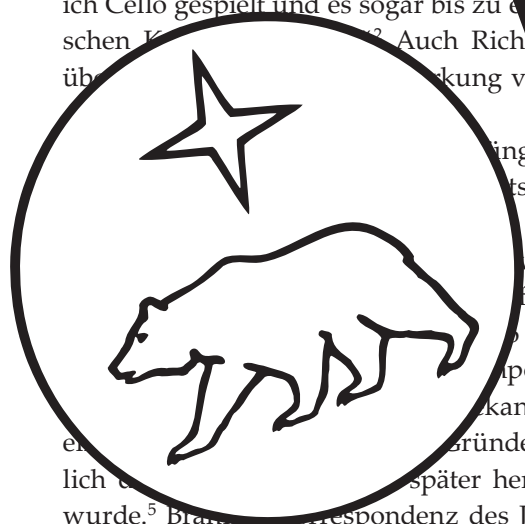


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VORWORT

Obgleich Brahms einige frühe Sonaten für Violine komponiert hatte, die er allerdings nicht veröffentlichen ließ und vernichtete, ist es nachvollziehbar, dass es sich bei seiner ersten publizierte Duo-Sonate um ein Werk für Klavier und Violoncello handelte, für jene Instrumente also, die er als Kind erlernt hatte. Brahms spielte bekanntlich ausgezeichnet Klavier, aber auch auf dem Cello erreichte er ein beträchtliches Niveau. Unter den frühesten Kompositionen, von denen man weiß, befand sich ein heute verlorenes „Lied-Duett für Piano und Violoncello“, das er unter dem Pseudonym Karl Würth geschrieben und mit dem Cellisten Gustav d'Arien am 5. Juli 1851 in Hamburg öffentlich aufgeführt hatte.¹ Seinem Biographen Max Kalbeck zufolge äußerte Brahms gegenüber dem Cellisten Julius Klengel 1895 folgendes: „Sie müssen nämlich wissen, daß wir engere Kollegen sind. Als Klavier- und auch Cello gespielt und es sogar bis zu einem Romberg-schen Klavier.“² Auch Richard Heuberger übte eine Wirkung von Brahms aus.



Die ersten drei Sätze wurden wahrscheinlich in der Nähe von Hamburg komponiert, wo Brahms einen großen Teil der Sonaten 1862 verbrachte. Der vierte Satz hingegen entstand in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo der Komponist von Anfang Mai bis Ende Oktober 1865 überwiegend wohnte. Tatsächlich scheint der letzte Satz bereits nach der Hälfte eines dortigen Aufenthalts fertig gewesen zu sein: Brahms erwähnt in einem Brief vom 22. Juli an den Verleger Jakob Neumann, Rieter-Biedermann, dass er vorgeschrieben habe ein Klaviersextett (op. 36) und eine Cellosonate in Mainz heim zu proben.⁷ Am 8. August informiert Brahms seinen Vater, dass er eine neue Cellosonate zum Winter veröffentlichen werde.⁸ Zuerst bot er das Sextett in G-Dur und die Violoncellowerke op. 41, 42 und 44 Peter Joseph Simrock an und teilte mit, dass er bei einer Zusage die Liste noch ergänzen könne durch „eine Violoncell-Sonate z. B. die durchaus unschwer für beide Instrumente zu spielen ist.“⁹ Obwohl sich Simrock's Antwortschreiben nicht erhalten hat, muss er die Veröffentlichung der Kompositionen abgelehnt haben, da Brahms sie am 16. September Breitkopf & Härtel anbot, die sofort zusagten.¹⁰ Das Sextett wurde am 22. September mit einem Begleitbrief versandt, in dem der Komponist erklärte, dass er die Sonate nicht hinzugefügt habe, da er noch eine „letzte Revue“ vorhabe.¹¹ Breitkopf & Härtel schrieben Brahms jedoch am

den Takten 1 bis 33 des ersten Satzes.⁶ Über den derzeitigen Verbleib oder das Schicksal der Handschrift insgesamt ist nichts bekannt; es ist aber erwiesen, dass sie als Stichvorlage für die Erstausgabe diente, da sie, wie das Foto belegt, Berichtigungen zum Titel und die Ergänzung des Widmungsträgers Josef Gänsbacher von der Hand Fritz Simrock's aufweist. Ein Vergleich zwischen Photographie und Erstausgabe macht deutlich, dass auch im Fahnentradum noch Änderungen vorgenommen wurden.

Die ersten drei Sätze wurden wahrscheinlich in der Nähe von Hamburg komponiert, wo Brahms einen großen Teil der Sonaten 1862 verbrachte. Der vierte Satz hingegen entstand in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo der Komponist von Anfang Mai bis Ende Oktober 1865 überwiegend wohnte. Tatsächlich scheint der letzte Satz bereits nach der Hälfte eines dortigen Aufenthalts fertig gewesen zu sein: Brahms erwähnt in einem Brief vom 22. Juli an den Verleger Jakob Neumann, Rieter-Biedermann, dass er vorgeschrieben habe ein Klaviersextett (op. 36) und eine Cellosonate in Mainz heim zu proben.⁷ Am 8. August informiert Brahms seinen Vater, dass er eine neue Cellosonate zum Winter veröffentlichen werde.⁸ Zuerst bot er das Sextett in G-Dur und die Violoncellowerke op. 41, 42 und 44 Peter Joseph Simrock an und teilte mit, dass er bei einer Zusage die Liste noch ergänzen könne durch „eine Violoncell-Sonate z. B. die durchaus unschwer für beide Instrumente zu spielen ist.“⁹ Obwohl sich Simrock's Antwortschreiben nicht erhalten hat, muss er die Veröffentlichung der Kompositionen abgelehnt haben, da Brahms sie am 16. September Breitkopf & Härtel anbot, die sofort zusagten.¹⁰ Das Sextett wurde am 22. September mit einem Begleitbrief versandt, in dem der Komponist erklärte, dass er die Sonate nicht hinzugefügt habe, da er noch eine „letzte Revue“ vorhabe.¹¹ Breitkopf & Härtel schrieben Brahms jedoch am

1 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1921, Bd. I/1, S. 70.

2 Ebd., Bd. IV/2, S. 383.

3 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofman, Tutzing 1976, S. 73.

4 Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik* 29/2 (1937), S. 536.

5 Nach Kalbeck (Bd. II/1, S. 190) sowie einem Brief von Clara Schumann an Hermann Levi (Autograph in Zwickau, Robert Schumann Haus, Signatur: 6505-A2).

6 Abgebildet in *Johannes Brahms Werke*, Serie II, Bd. 9, München: Henle, 2010, Titelseite.

7 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf und Härtel*, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920 (Briefwechsel XIV), S. 115.

8 *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973, S. 113.

9 *Johannes Brahms Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, Berlin 1917 (Briefwechsel IX), S. 45.

10 Briefwechsel XIV, S. 116–118.

11 Ebd., S. 119.

29. September, möglicherweise nach einer Probeaufführung des Sextetts in Leipzig, dass sie es nun doch nicht veröffentlichen wollten. Zwar entwarf Brahms einen Antwortbrief für Breitkopf & Härtel, in dem er auf die Erfüllung des Vertrags bestand,¹² beschwerte sich aber gleichzeitig bei Simrock über die Zurückweisung des Sextetts und bot einmal mehr die Cellosonate sowie die Frauenchöre op. 44 an. Bis zum 5. Oktober hatte Simrock sowohl das Sextett als auch die Sonate offenbar angenommen, da Brahms zu diesem Zeitpunkt seinen Brief an Breitkopf & Härtel in die Post gab; in einem Nachtrag deutete er an, dass er die Werke nun woanders veröffentlichen könne. Der Leipziger Verlag gab unmittelbar darauf das Manuskript zurück, und am 7. Oktober sandte Brahms das Material beider Werke zu Simrock mit der Bitte, das Sextett mit Priorität zu behandeln, da es bereits für eine Aufführung in der Wintersaison vorgesehen war.¹³ Wann und mit wem Brahms die Cellosonate durchgespielt haben könnte, was er sicherlich tat, bevor er sie zur Veröffentlichung schickte, ist unklar.

Noch bevor sich Brahms mit einem Verlag einig wurde, hatte er die Cellosonate der Widmung bereits Josef Gänsbacher, einem Komponisten Johann Baptist Cramer, ausgeliehen. Gänsbacher, ein österreichischer Komponist, arbeitete ab 1868 in Leipzig. Brahms hatte ihn während seines Aufenthalts in Wien 1862/63 kennen gelernt. In den folgenden Jahren nahm er an mehreren Aufführungen teil. Im Jahr 1863 übertrug er Brahms das Manuskript von „Der Wanderer“ (op. 409). Dieses Geschäft scheint der unmittelbare Anlass für die Widmung der Cellosonate in e-Moll gewesen zu sein: Für den Erhalt des Schubert-Lieds dankend, schrieb Brahms im September 1866 an Gänsbacher: „Erschrick auch nicht u. nimm nicht übel wenn ich deinen Namen auf die Violoncell-Sonate setze die ich nächstens verschicke.“¹⁴

VERÖFFENTLICHUNG UND AUFFÜHRUNG

Brahms erhielt die Druckfahnen des Sextetts und der Sonate wohl im Dezember 1865 und konnte sie Anfang Januar korrigiert von Oldenburg zurückschicken.¹⁵ Die erste bekannte Aufführung der Sonate fand im Mai 1866 im Rahmen einer privaten Abendmusik in Zürich statt; der mit Brahms befreundete Theodor Billroth am Klavier und der Cellist Ferdinand Thieriot musizierten wahrscheinlich aus Korrekturabzügen. Billroth informierte Brahms, dass die Sonate „ein kleines Juwel ist, sowohl was die Erfindung als was den sicheren und doch zielreichen Bau in allen Einzelheiten betrifft.“¹⁶ Trotz der schnellen Rückgabe der Korrekturfahnen wurde die Sonate jedoch nicht innerhalb der vorgesehenen sechs Monate veröffentlicht. Als sich der Komponist am 26. Mai 1866 diesbezüglich erkundigte, antwortete Simrock, dass die Verzögerung „durch eine Störung in meiner Druckerei“¹⁷ entstanden sei. Es sprach wohl die Veröffentlichung in acht bis zehn Tagen. Offenbar erschien die Ausgabe schließlich im Juni, auch wenn die Auslieferung durch den „Deutschen Krieg“ im Juni und Juli 1866 behindert wurde. Die *Signale für die musikalische Welt* kündigten das Sextett im April und die Cellosonate in e-Moll ebenfalls in ihrer Ausgabe vom 9. August unter „Ankündigten der letzten Woche“ an.¹⁸ Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 3. Oktober enthält eine kurze Notiz, in der auf die „einfache und ausdrucksvolle Melodie“ des ersten Satzes und den im Vergleich zu zeitgenössischen Werken von Adolph Schlösser und Joachim Raff „gedrängteren, kompakteren Inhalt“ der Sonate verwiesen wird. Der Rezensent bemerkte außerdem, dass der Klavierstil – das Trio aus dem Menuett ausgenommen – mehr an Beethoven und Schubert erinnere als an Mendelssohn und Schumann, und stellte eine ausführlichere Besprechung des Werks in Aussicht, die allerdings nicht vor Januar 1867 erschien.¹⁹

Die angekündigte, tatsächlich sehr ausführliche und wohlwollende sowie mit zahlreichen Musikbeispielen versehene Rezension stammt von Selmar Bagge, der mit den folgenden Worten schloss:

15 Briefwechsel IX, S. 50.

16 Billroth und Brahms im Briefwechsel, hrsg. von Otto Gottlieb Billroth, Berlin/Wien 1935, S. 180f.

17 Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961, S. 42.

18 *Signale für die musikalische Welt* 24 (1866), S. 638.

19 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Neue Folge 1 (1866), S. 323.

12 Vgl. Alfred von Ehrmann, *Johannes Brahms. Weg, Werke und Welt*, Leipzig 1933, S. 186ff.

13 Briefwechsel XIV, S. 47f.

14 Als Faksimile abgedruckt in Friedrich W. Ulrichs, *Johannes Brahms und das verschwundene Adagio: Entstehen, Aufnahme, Beschreibung der Sonaten für Pianoforte und Violoncello opus 38, e-moll und opus 99, F-Dur*, Göttingen 1996.

Dass übrigens das ganze Stück nicht wie eine Schularbeit erscheint, sondern die freieste künstlerische und phantastische Gestaltung annimmt, wollen wir hier, obgleich es beinahe unnötig scheint, noch besonders bemerken. Lebhaft, schwungvoll, originell und in einem Guss strömt [sic] es dahin, und muss Jeden mit fortreißen, der nicht in süßlicher Melodik allein seinen Genuss sucht und findet.²⁰

Mit seiner Begeisterung blieb Bagge jedoch weitgehend allein. Die erste öffentliche Aufführung durch Hans von Bülow und Moritz Kahnt in einem Kammerkonzert in Basel am 12. Februar 1867 scheint nicht rezensiert worden zu sein; als Carl Reinecke das Werk mit Emil Hegar in einem Konzert des Leipziger Konservatoriums am 8. März 1867 spielte, wurde die Aufführung ohne Stellungnahme lediglich angezeigt.²¹ Anlässlich einer weiteren Aufführung durch Reinecke und Hegar vier Jahre später, am 14. Januar 1871 in einem Konzert im Gewandhaus, fiel die Kritik ohne Begeisterung aus: Das Werk sei zwar „willkürlich und executirt“ worden, „aber für uns nicht vorzuziehen und in der Wirkung an und durch sich selbst, indem ihre (der Sonate) einzelnen Gelungenheiten“



„aber für uns nicht vorzuziehen und in der Wirkung an und durch sich selbst, indem ihre (der Sonate) einzelnen Gelungenheiten“ – und in jeder Hinsicht – enthalten.“²² In den Jahren von vierzig bis fünfzig wurde, war in Wien wurde es – und zwar durch – und selbst betreut worden. Bekannt in Wien und überraschend seinen edlen Gehalt, durch den stimmungsvollen ersten Satz, durch das reizende Menuett, das wiederholt wurde, und durch das wogende Finale, das jedoch gegen die vorderen Sätze etwas abfällt. Die Herren Popper und Door trugen die Ehre wiederholten Hervorrufs auf den anwesenden Componisten über.²³

Door erinnert sich, dass Brahms jeder Probe beiwohnte und „dabei einen solchen Feuereifer [entwickelte], dass ich ihn gar nicht wiedererkannte.“²⁴ Eduard Hanslick als Rezensent der *Neuen Freien Presse* kommentierte, dass Popper und Door die Sonate „mit außerordentlichem Erfolg“ spielten, nannte das Stück selbst ein

Meisterwerk und fügte hinzu: „Ohne Door's ‚Trio-Soiréen‘ wären diese Compositionen vielleicht noch weitere zehn Jahre in Wien unaufgeführt geblieben.“ Seine ausführliche und wohlmeinende Besprechung konzentriert sich besonders auf die beiden ersten Sätze. Das Finale war für ihn von geringerer Wirkung und er bedauerte das Fehlen „eines Andante, welches die volle Schönheit des Violoncells in getragenen Gesang zum Ausdruck brächte.“²⁵ Hanslicks Vorbehalte gegenüber dem Fugen-Finale wurden von vielen geteilt. Ein Londoner Kritiker beobachtete 1886, dass

das Finale als eine elaborierte Übung im ‚doppelten Kontrapunkt‘ bezeichnet werden kann, da die Themen eingeführt werden, deren Positionen sich beständig verschieben und immer korrekt behandelt ist. Das alles ist jedoch ziemlich trockene Arbeit und zeigt Brahms' Neigung zu einer gewissen planmäßigen Schürmerei.²⁶

Weiter liest man noch sonst ein zeitgenössischer Rezensent scheint die Beziehung des Fugenthemas aus dem letzten Satz mit dem *Contrapunctus* 12, doch die des ersten Themas aus dem Kopfsatz mit dem aus *Contrapunctus* 14.²⁷ In S. Bach's *Kunst der Fuge* bemerkt zu haben.

Am Ende von Brahms' Lebenszeit wurde seine letzte Sonate häufig aufgeführt; in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich zu einer tragenden Säule innerhalb des Repertoires vieler angesehenen Cellisten. Robert Hausmann spielte die Cellosonate in Wien vermutlich mit Brahms während einer Hausmusik bei Rudolf von Beckerath in Wiesbaden am 5. September 1885 – sein Exemplar der Sonate ist von Brahms mit dem Datum und der Zueignung „in herzlichster Dankbarkeit“ versehen. 1885 führte Hausmann mit Marie Baumeyer die Sonate in Wien auf und wurde in der Folgezeit zu einem ihrer wichtigsten Interpreten. Sein Eintreten für das Werk scheint Brahms geradewegs zur Komposition der Sonate in F-Dur op. 99 inspiriert zu haben.

DANK

Die Herausgeber danken sehr für die Informationen, Anregungen und Ratschläge, die sie zur Erarbeitung dieser Ausgabe von zahlreichen Kollegen und Freunden erhalten haben. Großer Dank geht an die Universität Leeds für die finanzielle Unterstützung aus Mitteln der International Research Collaboration, die un-

²⁰ Ebd. 2 (1867), S. 295.

²¹ *Signale* 25 (1867), S. 295.

²² Ebd. 29 (1871), S. 52.

²³ Ebd. 32 (1874), S. 243.

²⁴ Anton Door, *Persönliche Erinnerungen an Brahms*, in: *Die Musik II*, 3. Quartal (1903), S. 217.

²⁵ *Neue Freie Presse* (4. März 1874), S. 1.

²⁶ A. M. in: *The Musical Standard* 30 (1886), S. 67.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

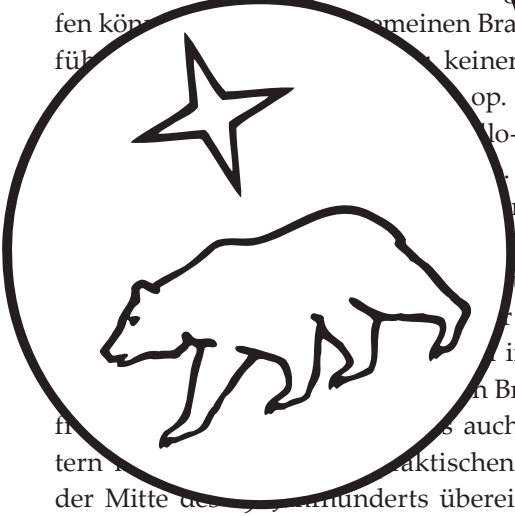


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

war, bevor er in die Vereinigten Staaten zog. Den drei Aufnahmen des Cellisten nach zu urteilen, klingt van Vliets Technik der linken Hand denen Klengels und Beckers ähnlich genug, um seine Fingersätze als Entscheidungsmittel für die vorliegende Edition, wenn nötig, heranzuziehen. Da seine Bogentechnik allerdings einen offensichtlich späteren Stil repräsentiert, wurden die zahlreichen Artikulations- und Dynamikzeichen, die er in die Cellostimme eintrug, ignoriert.

Wie Becker hatte auch der Pianist Carl Friedberg (1872–1955) eine enge Verbindung zu Brahms. Er studierte 1889/90 zwei Jahre lang in Frankfurt bei Clara Schumann und gab 1893 in Anwesenheit von Brahms ein Konzert mit dessen Werken. Der Komponist war über die Darbietung erfreut und bereitete ihn auf Aufführungen vieler seiner Klavierwerke vor. Edwin Hughes (1884–1965) hatte dagegen keine Verbindung mit dem Komponisten. Er begann sein Studium in den Vereinigten Staaten und studierte später drei Jahre lang (1907–1910) in Wien bei Leschetzky, dessen Methode Brahms kannte (allerdings abhän-

Obwohl die Beiträge dieser Herausgeber dabei helfen können, meinen Brahms'schen Aufführungsstil, keiner von ihnen in op. 38 beschrieben. Die Violoncello-Technik unter-

...Jahrhunderts –
...ung –, und da
...dem Instrument
...uell mit einem
... besonders da
... in diesem Werk
...n Brahms' anderen
... auch mit den Mus-
...tischen Ausgaben aus
der Mitte des 19. Jahrhunderts überein (siehe hierzu BA 9600). An den Stellen, an denen ein zeichenge-
treues Lesen von den verwendeten Bögen historisch
plausibel erscheint, werden diese in der vorliegenden
Ausgabe als Hauptbogen (über den Notenlinien) no-
tiert und die Änderungen der Herausgeber als Alter-
nativen unter dem System.

Nur eine der drei frühen Editionen enthält Metro-
nomangaben. Diese legen ein überraschend schnelles
Tempo im ersten Satz nahe, welches mit Beatrice Har-
rison's Aufnahme der Sonate aus dem Jahre 1927 über-
einstimmt.³ Da Harrison bei Hugo Becker studierte,

könnte ihre Tempowahl eine frühe Aufführungstradi-
tion darstellen, die sich direkt vom Komponisten und
seinen Zeitgenossen ableiten lässt.

	van Vliet / Hughes
Allegro non troppo	$\text{♩} = 58$
Allegretto quasi Minuetto	$\text{♩} = 144$
Allegro	$\text{♩} = 132$

Die folgenden Hinweise, die sich auf die angegebe-
nen Takte beziehen, behandeln inhaltliche Probleme
und besondere Sachverhalte in Bezug auf Tempo, Dy-
namik, Phrasierung, Artikulation und instrumenten-
spezifische Techniken. Im Falle stetiger Wiederholung
allgemeiner Feststellungen zu vermeiden, fassen die
folgenden Hinweise einige der wesentlichen Aspekte
zur Verständlichkeit der Brahms'schen Notation zusam-
men. Eine sehr viel ausführlichere Untersuchung die-
ser Punkte ist bei Clive Brown, Neal Peres Da Costa
und Kate Bennett, *Wiederholungen in Aufführungspraktische
Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600)
zu finden. Weitere Informationen sind darüber hinaus
auf der Internetseite <http://chase.leeds.ac.uk/brhms>
erhältlich.

1. Rhythmus und Tempo

- Passagen mit aufeinanderfolgenden Noten gleicher
Länge wurden so gut wie nie gleichmäßig gespielt;
einige Noten wurden länger ausgehalten, während
andere dem Metrum, der Dauer, Tessitur und der
harmonischen Spannung etc. gemäß gekürzt wur-
den; dies entspricht der Spielpraxis des Barock und
ist im Jazz des 20. Jahrhunderts und anderer Popu-
larmusik weiterhin gegenwärtig.
- $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$: Brahms machte genaue Angaben zur Legato-
Ausführung bei Zweiergruppen – hier ist die zwei-
te Note abzuziehen – und erwähnte darüber hinaus
gegenüber Joseph Joachim, dass bei der letzten Note
längerer Gruppen ähnlich verfahren werden könne:
Dies wäre „eine Freiheit und Feinheit im Vortrag,
die allerdings meistens am Platz ist.“⁴ Er und seine
deutschen Zeitgenossen erwarteten sicherlich eine
inegale Ausführung dieses Rhythmus, wobei die
erste Note auf Kosten der zweiten verlängert wird.
- $\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}$: Kombinationen aus langer und kurzer
Note wurden abhängig vom musikalischen Kontext
sehr unterschiedlich gespielt; die Varianten reich-

³ Harrison's Aufnahme wurde digitalisiert und neu veröffent-
licht als *Beatrice Harrison: 1891 Centenary Recital* (Symposium, 1994)
und ist online abrufbar.

⁴ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von An-
dreas Moser, 2. Auflage, Berlin 1912, S. 153.

- Begriffe wie *espressivo*, *dolce*, *ritardando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *animato*, *con anima*, *calando* und *sotto voce* waren von besonderer Tragweite im Hinblick auf dynamische und agogische Nuancen sowie Tempo und Klangfarbe.

- Crescendo- und decrescendo-Gabeln hatten auf Tempo und Agogik gleichermaßen Einfluss wie auf die Dynamik. < deutete zunehmenden Schwung, > Entspannung an. Benny Davis erinnerte daran, dass Brahms bei < „In“ bei einer einzelnen Note verwendet haben würde, „sondern bei einer ganzen Idee, also wäre nicht in der Lage, sich von ihrer Schönheit loszureißen. Lieber einen Takt oder eine Phrase aus, statt sich auf die Achtung des Zeitmaßes zu verlassen.“



- ' (selten verwendet) bedeutet ein akzentuierteres Staccato.
- $\frown$ zeigt immer Portato an (mehr oder weniger gleichbedeutend mit $\text{—}\frown$), außer in den Streichern einiger später Werke. Im Klavierpart impliziert es außerdem einen gewissen Grad des Arpeggierens oder manueller Asynchronie (z. B. Spielen der rechten Hand nach der linken).

- Wenn Brahms kurze Bögen unter längeren notierte, zeigten die längeren Bögen Bogen- oder Atemphrasierung an, während der innere (nuancierte) Bindebogen durch einen Finger- oder Seitenwechsel vor der nächsten Bindung, durch Nachlassen des Bogen- drucks kurz vor Ende des Bindebogens oder durch einen Zungen- oder Zwerchfellstoß, ohne dabei Ein- zuatmen, dargestellt wurde. Pianisten nahmen die- sen Effekt gedanklich auf.
- Brahms' Bindebögen in den Streicherstimmen kön- nen in sehr seltenen Fällen unau führbar oder un- angenehm lang sein. In solchen Fällen sollte der Bo- genwechsel möglichst unmerklich erfolgen. Bei Blä- serstimmen, woher fast nur längere Phrasen verlangt, als solche hätte auf einen Atem zu spielen waren.

Das Non-Idiom für den Pianisten, das wie Portato ein Mittelding zwischen Staccato und Legato dar- stellte, jedoch etwas energiegelicher war, entsprach un- gefähr dem *Détaché* der Streicher, einer Folge von einzelnen, mehr oder weniger weich verbundenen Notenstrichen.

- Brahms verwendete Anweisung *senza ped.* für das rechte Pedal nur sporadisch. Zweifelsfrei zog er die Verwendung in Betracht, um nach Belieben ein Legato zu verstärken. Harmonisch stabilen Bereichen Resonanz zu verleihen und um dramatische Effekte am oberen Ende der Skala (*f*, *ff*) zu erzielen.
- Wo Brahms *senza ped.* schrieb, erwartete er wahrscheinlich eine Verstärkung von Legato und Resonanz durch die alte Technik des Fingerpedals (Fingerlegato). In Verbindung mit Bindebögen könnten *legato*, *ben legato* und *col Ped.* die Verwendung sowohl von Tonüberlappungen als auch des rechten Pedals bedeuten.
- Gelegentlich notierte Brahms *una corda*, wird aber dessen Verwendung auch nach eigenem Ermessen erwartet haben, um die leisesten dynamischen Stufen auszuführen oder als Reaktion auf Spielanweisungen wie *molto p*, *dolce*, *espressivo* und *sotto voce*.

– Akkorde wurden, wie Sigismond Thalberg in den 1850er-Jahren erklärte, üblicherweise „fast zusammen“ (*presque plaqué*) gespielt.⁶ Die Noten eines Akkords genau gleichzeitig auszuführen galt fast im gesamten 19. Jahrhundert weithin als besonderer Effekt.

6 *L'Art du chant appliqué au piano*, Paris [1853], unpaginiert [S. 2].

- Brahms' Arpeggio-Zeichen bezeichnen lediglich die Stellen, an denen er ein deutliches Arpeggio für absolut notwendig hielt. Andernorts können Akkorde, je nach Kontext von Harmonik und Ausdruck, normal oder freier gespreizt werden.
- Eine vollständig synchrone Darstellung von Melodie und Begleitung wurde nicht als obligatorisch erachtet. Manuelle Asynchronie war ein starkes Ausdrucksmittel, das nach Belieben verwendet werden konnte.
- Verschwenderischer oder eintöniger Gebrauch von Arpeggien und manueller Asynchronie wurde als „geschmacklos“ angesehen.

7. Streicherfingersätze

- Bei den Streichern, wie auch im Gesang, war Portamento eines der wichtigsten Ausdrucksmittel. Alle Lagenwechsel unter Bindebögen (mit Ausnahme bei leeren Saiten) sollten zu einem gewissen Grad hörbar sein, sowohl aufwärts als auch abwärts.
- Die meisten Instrumentalisten wären heute einig, Fingersätze sehr sorgsam, um verschiedene ausdrucksvolle Gesten zu erzeugen, und Lagenwechsel dort zu vermeiden, wo eine Verbindung musikalisch



- weise entweder mit einer, die von der Hand ausgeführt (auf- oder abwärts) oder Absenken und Anheben der Zehnote, „französisches“ oder „italienisches“, jedoch von Cellisten und Kontrabassisten zu sein.

7.2. bei den Streichern

- Die Verwendung von Flageolets innerhalb einer Melodiephrase lässt auf das Fehlen eines durchgängigen Vibratos auf den benachbarten Noten schließen. Es liegen keine unmittelbaren Zeugnisse hinsichtlich Brahms' Einstellung zum Vibrato vor, aber die Streicher, die er am meisten bewunderte, verwendeten es mit beträchtlicher Zurückhaltung.
- Flageolets wechselten sich mit gegriffenen Noten in freier Folge ab, und dies sogar in *forte*-Abschnitten. Sie wurden nicht als zarter Effekt angesehen, sondern konnten wie normal gegriffene Noten wirken, sogar bei Noten mit Akzentzeichen.

Im Folgenden sind die Hinweise, die sich speziell auf die Violine oder das Klavier beziehen, durch VI bzw. Kl gekennzeichnet.

Die Position der Noten im Takt wird durch klein geschriebene römische Zahlen (i, ii, iii, iv usw.) angezeigt.

Den im Folgenden begegnende Verweisen auf die Violin- bzw. Klavierstimme früher Ausgaben kann auf der Website chase.leeds.ac.uk nachgegangen werden.

Allegro non troppo

1 Vc: Alle drei Herausgeber entschieden sich, den punktierten Rhythmus auf einen Bogenstrich zu nehmen, sodass der folgende Hauptschlag als Abstrich gespielt wird (hier als Alternative angezeigt). Ein Cellist in den 1860er Jahren war mit der angehängten Strich verfahren, aber auch gewohnt, ein kleines, sich wiederholendes Motiv zu streichen, wie kommt. Als Beispiel sei hier der Beginn von op. 38 Nr. 1 von Bernhard Romberg genannt, die laut Klenz möglicherweise als Vorlage gedient hat.⁷

2 8–162–177 Kl: Die Portato-Artikulation ist eine rasche Arpeggierung nach der Moscheles in der Aufführungsanweisung in seinen *Studien für das Pianoforte* op. 70 findet. Wenn [...] die Doppelnoten oder Akkorde zugleich mit Punkten und Bogen bezeichnen sind, so muss man sie zu einer arpeggierten Manier und mit derselben Geltung geben, welche das Staccato unter einem Bindungszeichen erhält.⁸ Diese Ausführungsweise ist in Carl Fuchs' Aufnahme seines Arrangements des Sargatto aus Mozarts Klavierkonzert KV 537 hören (wobei die Anfangsmelodie mit Portato-Artikulation betont). Im vorliegenden Fall sollte das Arpeggio in beiden Händen zugleich stattfinden und im Tempo je nach harmonischem Gewicht variieren.

Hughes notiert in T. 3–8 Portato in der rechten und linken Hand, in T. 10–16 sowie T. 164–177 ausschließlich in der linken Hand.

Friedberg verlangt *con Pedale*.

Interessanterweise schreibt Friedberg *p* in T. 7, was nahelegt, dass er < in T. 5–6 sowie > in T. 7–8 nicht in erster Linie als die Dynamik betreffend ansieht.

3 Vc: Der kürzere der beiden Bögen steht im Autograph, der längere mit Portato-Artikulation entstammt der Erstausgabe (siehe Critical Report). Dieser längere Bogen, den van Vliet beibehält, legt eine Verwendung längerer Bogenstriche für die gesamte Melodie nahe. Klengel übernimmt den Bogen nicht und fügt stattdessen Tenuto-Zeichen zu den beiden einzelnen Achtelnoten hinzu und bindet die punktierte Figur am Taktende.

⁷ William Klencz, *Brahms, op. 38: Piracy, Pillage, Plagiarism or Parody?*, in: *The Musical Review* 34 (1973), S. 39–50.

⁸ Ignaz Moscheles, *Studien für das Pianoforte*, Bd. 1, Leipzig 1827, S. 9.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

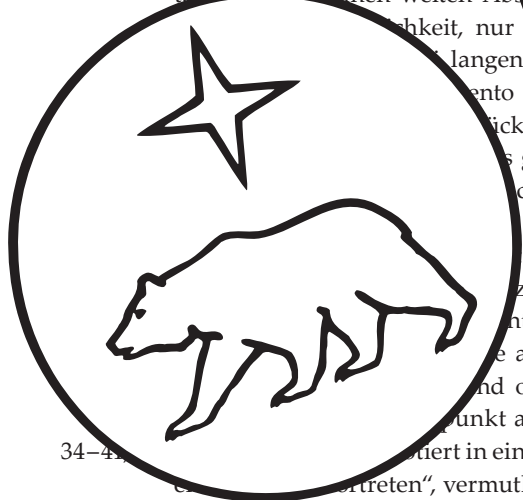
so klein es auch sein mag, dazwischen eingefügt wird.“¹⁴

Hughes notiert einen Bogen in der rechten Hand von der zweiten Note in T. 25 bis zum Ende von T. 26 (T. 186–187) und ebenso in T. 27–28 (T. 188–189).

Friedberg notiert > in der rechten Hand jeweils auf der dritten Zählzeit von T. 25, 27, der ersten von T. 26 und 28 sowie in der linken Hand auf der ersten Zählzeit von T. 27 und 29. Er fügt Tenuto-Striche in T. 25 auf der zweiten bis vierten Achtel in beiden Händen und in T. 27 ausschließlich in der rechten Hand ein.

Friedberg notiert > in T. 26 und 28.

26–29 Vc: Die großen Intervalle wurden möglicherweise mit einem schnellen Portamento beim Bogenwechsel gespielt – mit dem Endinger aufwärts zu den hohen Tönen am Ende von T. 26 und 28 oder mit dem Ausgangsfinger abwärts von den ersten Noten in T. 27 und 29 (Beatrice Harrisons Aufnahme demonstriert beides). In seiner Abhandlung empfiehlt Becker Lagenwechsel mit anderem Finger für dramatischen und Wechsels mit dem gleichen Finger für lyrischen Ausdruck.¹⁵ Für ein Portamento ist ein weites Absinken hinweg erforderlich, nur den letzten Teil der langen Distanzen könnten Portamento ersparen. Im zweiten Takte liegt der Weges des großen Portamento nicht wäre.¹⁶



an, dass die Ak-
ziemlich langsam
interessanterweise
auf T. 32ii in d
und ordnet <>
Punkt auf T. 32ii liegt.

34–41 notiert in einer Fußnote „L.H. treten“, vermutlich in Bezug auf die Dynamik und möglicherweise Arpeggierung implizierend (bei Brahms durch *dolce* angedeutet).

Hughes notiert unter dem Bogen Tenuto-Striche auf der jeweils ersten Triolennote in der rechten Hand von der vierten Zählzeit in T. 37 bis zum Ende von T. 40 und von der vierten Zählzeit in T. 197 bis zum Ende von T. 202.

In T. 36 und 37 fügt Klengel Brahms' Angaben in der Cellostimme entsprechend <> hinzu.

In T. 198 notieren Hughes, Friedberg und Klengel > von Zählzeit eins bis drei.

36

Vc: Alle drei Herausgeber übernehmen den Bogenstrich von T. 3 zu T. 36, 164 und 197. Einzig bei der übergebundenen Variante der Figur in T. 105 begegnet in den Ausgaben ein anderer Bogenstrich.

38–39

Vc: Keiner der Herausgeber fordert angehängten Bogen; vermutlich variierte ihre Bogengeschwindigkeit so, dass sie zu Beginn eines neuen Takts auf dem Bogenansatz ankamen. Die Cello-Schule von Davidoff empfiehlt hierfür die Ausnutzung des gewöhnlichen Bogenumfangs für die längere Note oder Überbindung und einen sehr schnellen und leichten Strich für die kurze Note.¹⁷

42–53, 203–214 Kl: Manuelle Asynchronie der rechten Hand zum Bass, etwa T. 3ii, 4i, 46i, 101e, ist charakteristisch für den Stil des 19. Jahrhunderts. In T. 50/211 notiert Hughes *esp.* mit Tenuto-Strichen auf der jeweils ersten Note der Triolen in der rechten Hand bis zum Beginn von T. 54/215. In T. 42/45/203–206 notiert Friedberg > auf den betonten Zählzeiten in der rechten Hand und in T. 43 Tenuto-Striche auf Zählzeit zwei bis vier in der rechten Hand. In T. 43–44 notiert er <> in der rechten Hand. In T. 49, 53 und 210 < in der ersten Hälfte des Takts.

49–53

Becker fügt in seiner Ausgabe eine Diminuendo hinzu, die zum *mf* in T. 50 zurückführt, gefolgt von einer Crescendo-Gabel in T. 53.

54–65, 215–226

Kl: In T. 54 notiert Friedberg > auf der dritten Zählzeit in der linken Hand mit der Anweisung „bestimmt“. In T. 56 versieht er die ersten drei Noten der rechten Hand mit Tenuto-Strichen und in T. 57 notiert er < in der linken Hand in der ersten Hälfte des Takts und anschließend <> in T. 57–58.

Die schnelle Arpeggierung von Akkorden (einschließlich Oktaven) zur Erzielung von Brillanz vor allem, aber nicht ausschließlich, bei längeren Notenwerten, wie etwa in T. 57, 60iii und v, 61iii und v etc., spiegelt die Praxis des 19. Jahrhunderts wider (siehe Hinweis zu T. 25–28).

Vc, Kl: In T. 56 notieren van Vliet/Hughes *più f*; in der Cellostimme in T. 215 und in der Klavierstimme in T. 216 ergänzen sie *cresc.* und in der Cellostimme in T. 217 *più f*. In T. 62, 63, 223 und 224 notieren sie <> mit Scheitelpunkt auf der dritten Zählzeit. Darüber hinaus notieren sie > in T. 64–65 und 225–226.

65

Vc: Alle drei Herausgeber verbleiben für *cis*¹ auf der zweiten Saite, anstatt auf die erste Saite zurückzukehren. Becker schreibt: „Die vier Saiten bilden vier verschiedene Register, die der kundige Spieler zugunsten eines intelligenten, abwechslungsreichen Vortrags ohne weiteres auszunützen versteht, indem er das Zusammengehörige

14 Charles de Bériot, *Méthode de violon op. 102*, Paris 1858, Bd. II, S. 88.

15 Hugo Becker und Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien 1929, S. 193.

16 Ebd., S. 195.

17 Carl Davidoff, *Violoncell-Schule*, Leipzig 1888, S. 7f.

einer Phrase möglichst auf ein und derselben Saite zu spielen bestrebt ist. [...] Fälle die ein Übergehen auf eine andere Saite als nicht tunlich, weil unschön, erscheinen lassen, sind solche, bei denen der Saitenwechsel nur wegen weniger (ein bis zwei) Noten erfolgt.“¹⁸ Becker und die anderen Herausgeber fanden es an dieser Stelle offensichtlich weniger unschön, von der ersten über die zweiten zur dritten Saite zu wechseln, was zu einer schrittweisen Verdunklung des Klangs führt. Beatrice Harrison scheint diesen Fingersatz bei ihrer Aufnahme zu verwenden.

66–73, 227–234 Kl: Der Akkord in T. 66 könnte arpeggiert werden, und in T. 70 macht $\leftarrow \rightarrow$ eine Arpeggierung des Akkordes der rechten Hand erforderlich, ebenso $\leftarrow \rightarrow$ in T. 230–231 und 233–234. In T. 70–73 kann auf allen Taktschwerpunkten arpeggiert werden. In T. 72 und 73 fügen Hughes und Friedberg in die Klavierstimme $\leftarrow \rightarrow$ analog zur Cellostimme ein.

76–77 Vc: Becker ergänzt den Doppelgriff durch einen Tenuto-Strich.

78–90, 240–252 Kl: Um die Ausdruckskraft der Passage zu stärken, können die Akkorde in der rechten Hand in T. 79–82, 240–243 arpeggiert werden.

notiert *espress.* in T. 79 und 240. *dolce* in T. 85 können die Akkorde in T. 85–87/246–248 vielmehr arpeggiert werden als in T. 79–82/240–243, da in der Cellostimme vorhanden, während in T. 246 kein *dolce* gefordert wird (schreibt es).

In T. 85/246 kommentiert Friedberg: „sehr zart“ – in T. 88–89/251–252 *dolce* liegt eine deutliche nachdrückliche Arpeggierung durch $\leftarrow \rightarrow$ in T. 88–89/251–252. Hughes und Friedberg fügen auch $\leftarrow \rightarrow$ hinzu.

Alle drei Herausgeber empfehlen hier eine Kombination aus dem Verbleib auf einer und dem Spielen auf zwei Saiten. Klengel und Becker wechseln wie hier dargestellt für jedes gebundene Paar, möglicherweise um ein stilistisch unbeholfenes häufiges Saitenkreuzen zu vermeiden (siehe Hinweis zu T. 65). Van Vliet scheint bis auf die letzten Zählzeiten von T. 96 und 98 über zwei Saiten zu spielen.

95–113 Kl: Das *espr. legato* legt eine recht breite Arpeggierung in beiden Händen nahe, während das Thema im Tenor hervorgehoben wird. In einer Fußnote zu T. 95 kommentiert Friedberg: „L.H. hervortreten“. Hughes und Friedberg notieren $\leftarrow \rightarrow$ in T. 101–102, 109–110.

97–98, 105–106 Vc, Kl: Die unterschiedliche Artikulation in der Melodie der linken Hand des Klaviers in T. 97–98 und des Cellos in T. 105–106 findet sich bereits in der Erstausgabe und kann ein weiteres Beispiel für Änderungen durch einen Cellisten vor der Veröffentlichung der Sonate sein. Alle drei späteren Herausgeber behalten dies, ebenso wie andere Unstimmigkeiten in Bezug auf Bögen in der Sonate, bei. In seiner Erörterung des Unterschieds zwischen Bogenstrich und Phrasierung differenziert Becker ebenso zwischen der technischen Bedeutung eines Bogens in der Klaviernotation (*legato*) und in der Streichernotation (Strichwechsel), woraus folgt, dass mangelnde Deckungsgleichheit in der Bogensetzung in den Stimmen kaum ein Problem darstellten.¹⁹

110–111 Vc: Van Vliet schreibt auf den Auftakt zu T. 111 die zweite Saite vor. Klengel und Becker führen das nicht genauer aus und könnten sich einen Auftakt auf der ersten Saite mit einem dramatischen Portamento vorgesellt haben (siehe den Hinweis zu T. 26–27).

111 Vc: Bei Becker das *resc. motto* ist ein deutliches *Accelerando* sehr wahrscheinlich.

112–113 Vc: Über dem Notensystem befindet sich Van Vliets Vorschlag, welcher die erste Saite für die gesamte Passage fordert und alle anderen Saiten still sein lassen soll. Becker und van Vliet behalten Klengel die Position bei und übernehmen die Bögen.

117–125 Vc: An dieser Stelle ist bei Becker, der die Bögen entfernt, während die beiden anderen Herausgeber sie belassen.

114–133 Vc, Kl: In diesem Abschnitt kann das Tempo etwas drängender sein. Alle Akkorde mit längerem Notenwert können sehr schnell arpeggiert werden, etwas nachdrücklicher als die übliche Art im 19. Jahrhundert, Akkorde zu spielen (Thalbergs „*presque plaqué*“ – fast gleichzeitig), was das *ff* verstärken und Brillanz erzeugen würde. Otto Klauwell riet: „Bei *ff* oder *sfz* anzuschlagenden Akkorden empfiehlt sich häufig ein geringes Arpeggieren, um die sonst leicht entstehende Härte des Anschlags dadurch zu mildern.“²⁰

In T. 124 und 125 fügt Hughes Bögen hinzu und versieht alle Akkorde mit $>$; außerdem setzt er sie in T. 126 auf die Taktschwerpunkte in beiden Händen.

In T. 126 fügt Friedberg *agitato* und *sehr markiert* hinzu und notiert in T. 126–129 mehrere zusätzliche $\leftarrow$ und $\leftarrow \rightarrow$. In T. 130 und 131 notieren Hughes und Friedberg $\leftarrow \rightarrow$ in der Klavierstimme.

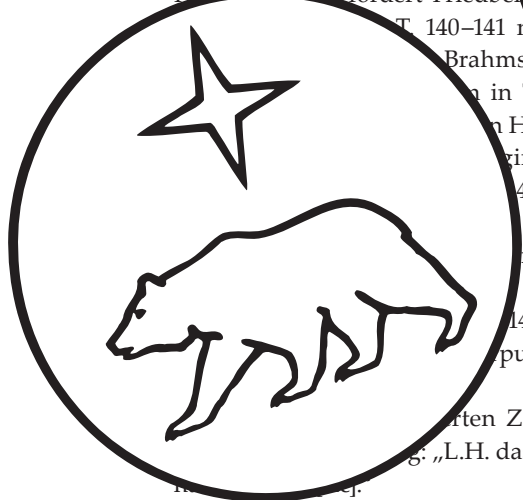
19 Ebd., S. 182f.

20 Otto Klauwell, *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*, Berlin/Leipzig 1883, S. 102.

18 Becker und Rynar, *Mechanik und Ästhetik*, S. 184.

Vc: Becker fordert Aufstrich, während Klengel für die Akkordfigur einen Abstrich vorsieht. Es ist erwähnenswert, dass Brahms' Notationsweise eine große Ähnlichkeit mit derjenigen besitzt, die Becker in seiner Abhandlung zur optimalen Hervorbringung eines kräftigen Akkords aus vier Tönen verwendet: Der Grundton erklingt zuerst; die oberen drei Noten folgen im Dreifachgriff. Becker lehnt gebrochene Akkorden (also das Aufteilen in Doppelgriffe) ab und gibt sehr präzise Anweisungen, wie ein Dreifachgriff „tönschön und klangvoll“ zu spielen ist; in einer Fußnote hierzu führt er aus: „Natürlich gibt es auch Fälle, in denen das Arpeggio musikalisch wohl begründet ist.“²¹

133–161 Vc, Kl: In T. 133 haben Friedberg und Becker in beiden Stimmen ein Atemzeichen ['] zwischen dem Cello-Akkord und dem Auftakt im Klavier, um dem Cello-Akkord vor dem plötzlich einsetzenden *piano* Zeit zum Nachklingen zu geben. Hier können alle Akkorde, vor allem jene mit längeren Notenwerten, sanfter und langsamer arpeggiert werden als in der vorherigen Passage. In einer Fußnote zum ersten Schlag in der rechten Hand in T. 127 fordert Friedberg: „Akkord sehr



T. 140–141 notiert Friedberg Brahms' Angabe in der rechten Hand in T. 141 *quasi pizz.* in der linken Hand im *Staccato*. Im Beginn des Takts mit T. 144 notiert Hughes

und in T. 141–143 einen weichen Ton. In T. 145 bis T. 152 sind die Akzente stilistisch

ersten Zählzeit in T. 145 „L.H. das pizz. des Cellos

In T. 153–155 können die Oktaven in der rechten Hand, Brahms' in T. 153 notiertem Arpeggio folgend, ebenfalls arpeggiert werden. In T. 153 notiert Friedberg *p ma espress.*, wahrscheinlich, um die Achtelnoten in T. 154–155 mit unterschiedlichem Ausdruck spielen zu lassen. Die Portato-Akkorde in T. 156–158 können rasch arpeggiert werden.

141–143 Vc: Es ist möglich, das Legato über die einzelnen Viertelnoten beizubehalten, indem der ganze Bogen mit einem sehr leichten Strich zum Einsatz kommt (siehe den Hinweis zu T. 38–39).

150–151 Vc: Klengels Fingersatz (in unserer Ausgabe unter dem System) legt ein kurzes abwärtsgerichtetes Portamento bis zum ersten Schlag von T. 151

nahe. Becker und van Vliet (ihr Fingersatz über dem System) sehen ein ähnliches Portamento vor, das allerdings nicht zum ersten, sondern zum dritten Schlag führt.

162 Kl: Friedberg schreibt *con Ped.* und kleine $\langle \rangle$ auf der dritten Zählzeit in der rechten Hand, sicherlich um eine agogische Hervorhebung nahe zu legen.

171–177 Vc, Kl: Das *cresc. poco a poco* fordert wohl zu einer Vorwärtsbewegung auf, die von $\langle \rangle$ in T. 177 verstärkt wird.

178–179 Vc: In der Cellostimme der Erstaussage wurde der lange Bogen (in der Partitur vorhanden) bereits aufgeteilt, um dem Muster in T. 178 zu folgen; alle drei Herausgeber übernehmen dies. In kompositionstechnischer Hinsicht passt der lange Bogen allerdings zu Beethoven, die in der Reprise verschieben, nicht aber in der Exposition: das *cresc. poco a poco* in T. 171–172 (vgl. die Gabel in T. 171–172) und der lange Bogen über der Melodie des Klaviers in T. 182–185. Es ist möglich, dass Brahms im Sinn hatte, die bereits bekannte Musik stärker voranzutreiben, anstatt bei kleineren Phrasen zu verweilen. Dies erwähnte Rannke als ein wichtiges Element des Unterrichts an der Berliner Hochschule in Joachims und Brahms' späten Jahren. Sie gab zu, „dass die Studentin verwirrt von zwei scheinbar gegensätzlichen Anweisungen gewesen zu sein, die nicht nur innerhalb einer Zeile aus von zwei Minuten, sondern sogar gleichzeitig auftraten, etwa nicht zu „schleppen“, aber eine Passage „breit“ zu spielen; nicht zu „setzen“, aber „vorwärts“ zu gehen.“²² „Vorwärts“ zu gehen hat damit zu tun, die Anzahl von Akzenten in Übergängen eines Satzes zu begrenzen, was wiederum die Aufmerksamkeit des Zuhörers für wichtige Themen aufrecht erhält. „Je weniger Akzente bei Übergängen verwendet werden, desto mehr hat man den Eindruck, auf etwas Wichtiges zuzusteuern, und je höher die Zahl der Takte ist, die ohne Emphase vorübergehen, desto mehr fiebert man dem Höhepunkt entgegen, welcher nicht vor dem Erscheinen des neuen Themas einsetzt.“²³ An anderer Stelle schreibt sie: „In Wiederholungen langer Abschnitte, wie sie oft in Kopfsätzen begegnen, kommt ein Faktor hinzu. Da bis zur Wiederholung des Beginns so viel passiert ist, hat man den Kontakt zum ersten Thema und zur originalen Tonart verloren. Die Wiederholung besitzt hier in erster Linie den Charakter einer Erinnerung

22 M[arion Bruce] R[anken]: *Some Points of Violin Playing and Musical Performance as learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin during the time I was a Student there, 1902–1909*, Edinburgh 1939, S. 96.

23 Ebd., S. 118.

21 Becker und Rynar, *Mechanik und Ästhetik*, S. 99.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

38–49 Vc, Kl: *Grazioso* hatte wohl für Brahms relativen Einfluss auf das Tempo und meint je nach Ausgangstempo eine stärkere oder weniger starke Lebhaftigkeit, in einem ruhigeren Kontext angeregt und in schnellerem beruhigend. Dass *grazioso* ein lebhafteres Tempo in Brahms' langsamen Sätzen nahe legt, geht auch aus der Korrespondenz mit Otto Dessoff über das Adagio der zweiten Symphonie hervor. Er schrieb, dass an einer mit *l'istesso tempo, ma grazioso* versehenen Stelle die Anweisung *più moto* zwar passend erscheine, fügte aber hinzu, dass dies „überflüssige Bezeichnungen“ seien, und zitiert darüber hinaus aus Goethes *Faust*: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“³⁰

Das *grazioso* mag an dieser Stelle ein etwas breiteres Tempo implizieren (wie das *grazioso* im ersten Satz von Brahms' Violinsonate op. 78, in der Artur Schnabel ein langsames Metrum als zu Beginn angibt) und vielleicht zusätzlich eine Art rhythmischer Flexibilität.

Die kleinen Trillerzeichen wirken als schnelle Verzierung über drei Noten ansetzen können (Hauptnote, obere Nebennoten, Hauptnote) – vergleiche z. B. von C.P.E. Bach in seinem *Versuch*

„Triller“³¹). Die Verzierungen setzen mit dem Schlag und nicht vor dem, es folgt die Ausführung.

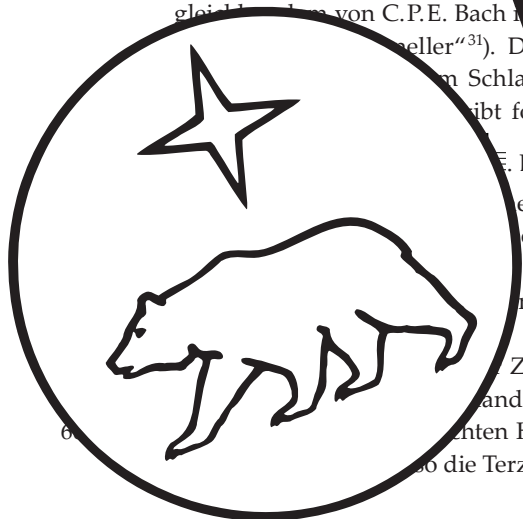
Die Achtelnoten sind legal, aber genau dem Stil entsprechend.

Ein leichtes Acc.

Zählzeit > zu der Hand.

Die rechten Hand können ar-

so die Terzen in der linken.



Trio

Donald Francis Tovey zufolge verlangt das Trio ein eher langsames Tempo für eine angemessene Gestaltung; Brahms gibt keinen diesbezüglichen Hinweis.³²

76–78, 87–88, 98–101 Kl: Die $\leftarrow \rightarrow$ bei dieser Figur entsprechen den von Fanny Davies beschriebenen Zeichen, die hauptsächlich zum Nachklingen einladen.

78, 101 Kl: Das *espress. legato* impliziert eine rhythmische Flexibilität mit einer leichten Dehnung von har-

monisch dominierenden Tönen auf Kosten von weniger wichtigen. Gelegentlich kann von manueller Asynchronie Gebrauch gemacht werden, um strukturelle Momente zu betonen.

78–89 Vc, Kl: Dies ist eine der vielen Stellen innerhalb des Sonatenkorpus, wo die Bogensetzung in Cellostimme und Klavierpart nicht durchgehend übereinstimmt (siehe den Hinweis zu T. 97–98 und 105–106 im ersten Satz). Becker und Friedberg übernehmen die Lesart der Erstaussgabe, während van Vliet/Hughes und Klengel die Bögen in der Klavierstimme ändern, aber nicht immer in Übereinstimmung mit der Cellostimme.

82–84 Vc: Klengels alternative Bogenführung, die in der vorliegenden Ausgabe unter den Sätzen angegeben ist, mündet in T. 84 in zwei gebundenen Noten mit kleinem Portamento; das Portamento kann mit einer leichten Dehnung der oberen Note, entweder durch Punktierung oder durch Verlangsamung einhergehen.

100–110 Vc: Alle Quellen scheinen darauf abzuweisen, dass die gesamte Phrase einfach so gesetzt wird, wie es auskommt, und in T. 100–108 die umgekehrte Führung (in T. 101–108 hat Klengel beginnt mit einem Strich und das anderen mit einem Abstrich). Am Ende von T. 110 finden alle zusammen, und in T. 111 mit einem Abstrich geschlossen wird. Kl: Das *dimin.* ist eine zwanglos verbundene musikalisch passend erscheinend.

114–115 Kl: Die sich wiederholenden $\rightarrow$ können manuell asynchron sein, auch die übliche Gestaltung gebunden ist nahe.

Allegro

Tovey zufolge entsteht dadurch ein Problem, dass allein der Blick auf die Seite aufregend genug ist, um den Pianisten zu einem viel zu schnellen Tempo zu verleiten.³³

An verschiedenen Stellen des Satzes erscheinen in der Erstaussgabe Staccato-Striche. Sicherlich war Brahms sich des Unterschieds von Staccato-Punkten und -Strichen bewusst; in seiner Korrespondenz mit Joachim über das Violinkonzert assoziierte er die Striche mit einem besonders betonten und scharf abgetrennten Staccato.³⁴ Der Verlust des Autographs der Cellosone op. 38 macht es allerdings unmöglich, sicher beurteilen zu können, inwiefern die willkürliche Setzung von Strichen und Punkten in der Erstaussgabe sich mit den Intentionen des Komponisten deckt.

1–4 Kl: Die Triolen im Fugenthema sind durchgehend ohne Staccatozeichen und Legatobögen notiert. Obwohl man im 19. Jahrhundert von den Pianisten ein Legato erwartete, wenn nichts anderes angegeben ist, hatte Brahms sicherlich im Sinn,

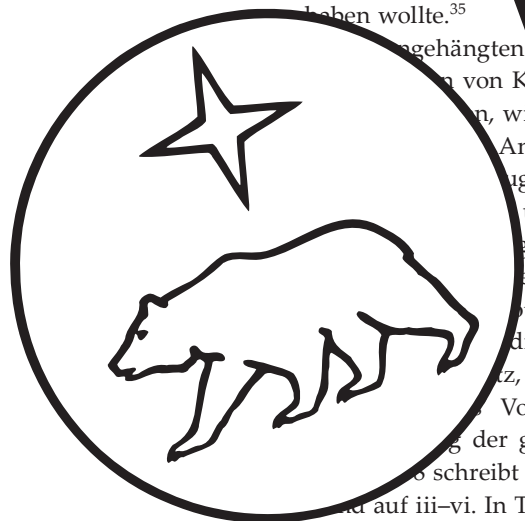
³⁰ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff, hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1922, S. 207.

³¹ C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Bd. I, Berlin 1753, S. 111–112.

³² Vgl. Cobbett's Cyclopedic Survey, Bd. I, S. 171.

³³ Vgl. ebd., S. 172.

³⁴ Vgl. Clive Brown, *Joachim's violin playing and the performance of Brahms' string music*, in: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, Cambridge 2003, S. 52.



- dass der Pianist sich an die separaten Bogenstriche (vielleicht ein legato-ähnliches Détaché; siehe Hinweis zu T. 5–8) des Cellisten anpasst. Hughes schreibt *non legato e molto marcato* in T. 1. In einer Fußnote kommentiert Friedberg: „Die Triolen kräftig gestoßen“. In T. 4 schreibt Friedberg $\ll$ in der linken Hand bei i–iii und vi–viii.
- 5–8 Vc: Ein Cellist in den 1860er-Jahren hätte wohl die Triolenfiguren mit dem legato-ähnlichen Détaché-Strich (vgl. die Hinweise zu T. 215–217 im ersten Satz) gespielt. Beatrice Harrison verwendet einen zügigen Martelé-Strich für die Triolen, wenn sie auf den beiden tiefsten Saiten gespielt werden, und wechselt zu Détaché, wenn die Triolen auf die höheren Saiten wechseln. Dieses Vorgehen entspricht den von van Vliet hinzugefügten Staccato-Zeichen. Weder Klengel noch Becker äußern sich grundlegend zur Strichart in diesem Satz, obwohl Beckers Anhandlung einen Martelé-Strich für ähnliche Triolen-Passagen im ersten Cello-Register von Brahms’ Doppelkonzert und Richard Strauss’ *Don Quixote* empfiehlt. Allerdings gibt er nicht an, mit welchem Teil des Bogens oder mit welcher Bogenlänge er sie gespielt haben wollte.³⁵
- 31–34 Vc: Die angehängten Bogenstriche in dieser Passage entstammen Klengel und van Vliet; Becker lässt streichen, wie es kommt.
- 31–42 Kl: Das Tempo darf etwas anziehen. Alle Akkorde auf den Taktschwerpunkten können rasch arpeggiert werden, um Brillanz zu erzeugen. Hughes notiert *non legato*.
- 31–36 Kl: Friedberg macht interessante dynamische Angaben (siehe Website).
- 36–37 Vc: Klengel hängt den Bogenstrich an, während die beiden anderen Herausgeber hin und her wackeln lassen.
- 44 Vc: Der Détaché-Strich kann zwischen der Bogenwurzel und der Spitze hin und her wandern, wobei die Punkte weicher und die Striche schärfer artikuliert werden können.
- 44–50 Vc, Kl: Van Vliet/Hughes notieren alle Triolen-Figuren mit Staccato. In T. 44 versieht Friedberg die Achteln der linken Hand mit Staccato.
- 53, 76 Vc, Kl: *Meno tranquillo* meint bei Brahms generell ein langsames Tempo, das in diesem Abschnitt bis zum *animato* in T. 76 reicht. Becker’s *meno* *animato* ist die Bezeichnung für die Beibehaltung der *meno* *animato* geben, die uns innerlich stark anziehen in rascherem Zeitmaß erzählen (S. 60, I. Satz). Das *Meno* oder *Più tranquillo* soll dagegen den Fluß der Erzählung aufhalten; es kann sowohl zur Beruhigung gebraucht werden, als auch um die Bedeutung einer Stelle zu unterstreichen, um etwas musikalisch Gewichtiges hervorzuheben.³⁹
- 53–55 Vc: Sowohl Klengel als auch van Vliet erweitern die Bögen zu den tiefen Gs, um zu einem gleichmäßigen Bogenstrich zu gelangen. Becker scheint der Strichführung der Erstaussgabe zu folgen, vermutlich durchgehend an der Spitze, bis die erste Zählzeit in T. 55 auf einen Abstrich mit kleiner Unterbrechung vor der Legatobindung gespielt wird.
- 57–61, 65–67, 127–129 Vc, Kl: $\ll$ $\gg$ zeigt vermutlich eine Dehnung auf dem Höhepunkt an, vielleicht gepaart mit Vibrato im Cello und manueller Asynchronie im Klavier. Die Achtel können etwas inegal gespielt werden, indem man bei einigen länger verweilt als bei anderen. Wo sich die Themen in linker und rechter Hand kreuzen, kann zu ihrer Abgrenzung manuelle Asynchronie eingesetzt werden.
- 16–17 Vc: Die Nachschläge finden sich bei Klengel und Becker, nicht jedoch bei van Vliet.
- 24–28 Kl: Friedberg macht interessante dynamische Angaben.
- 25, 152 Kl: Der mit *fz* (bei Brahms ein besonders starker Akzent; siehe allgemeine Hinweise oben) bezeichnete Akkord kann sehr eng arpeggiert werden, wie von Brée und Klauwell empfohlen.³⁷
- 27–29 Vc: Interessanterweise enthält die Erstaussgabe hier Punkte statt Keile (vgl. T. 46–48). Ob dies allerdings Absicht oder ein Resultat von Unge-

35 Vgl. Becker und Rynar, *Mechanik und Ästhetik*, S. 75.

36 Vgl. Cobbett’s *Cyclopedia Survey*, Bd. I, S. 172.

37 Vgl. Malwine Brée, *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, übersetzt von Theodor H. Baker, New York 1902, S. 72f.; Klauwell, *Der Vortrag in der Musik*, S. 101–106.

38 Vgl. Becker und Rynar, *Mechanik und Ästhetik*, S. 60.

39 Ebd., S. 159.

- 61–62 Vc: Alle Herausgeber verlangen hier eine „verkehrte“ Bogenführung, um, wie Becker sagt, eine bestimmte Klangscharfheit zu erhalten.⁴⁰
- 63–64 Kl: Analog zu Brahms' Anweisung in T. 62 und 63 versieht Hughes die Achtel in der linken Hand mit Staccato.
- 65–67 Kl: Hughes notiert zu den Noten der ersten Zählzeit in der linken Hand jeweils Staccato.
- 70–71 Kl: Hughes notiert $\rightrightarrows$ in der rechten Hand von 70viii bis 71iii, möglicherweise um das Tempo etwas zu verbreitern.
- 75–76 Vc: Den Bogen in T. 75 wörtlich zu nehmen würde bedeuten, in T. 76 den Bogen rückwärts zur Spitze zu führen, was einer Cellotechnik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts entspräche. Die späteren Herausgeber sahen stattdessen einen Abstrich in der Mitte vor.
- 76–79 Kl: Analog zu Brahms' Angaben in der Cellostimme in T. 80–83 versieht Hughes die erste Zählzeit in der linken Hand mit Staccato.
- 82–86 Kl: Ab T. 82iv in der rechten Hand sowie ab T. 84 bis 86 in beiden Händen bindet Hughes jede Triolengruppe.
- 87–91 Vc: Brahms hat wahrscheinlich die *sf*-Zeichen in T. 87 auch für den Rest der Passage als Anweisung gesehen, obwohl keiner der Herausgeber dies folgt hat. Becker versieht die Passage mit Akzenten, um zu zeigen, dass es eine solche Höhepunkt gibt, der sich in ihrer Ausführung bei und einem dynamischen Wechsel.
- 96–98 Vc: In T. 97 notiert Hughes $\rightrightarrows$ auf 107i. In T. 98 $\rightrightarrows$ „finger“ an.
- 98–100 Vc: Das Strich-Muster aus der ersten Hand in T. 97–98 den Bogen unter dem System. Klengels Strichführung (unter dem System) ändert den Phrasierungsbogen in T. 96 ab, um den in T. 95 zu treffen, und hängt anschließend die letzte Achtel von T. 98 an, um im Abstrich zu enden.
- 111–114 Kl: Alle Akkorde in der rechten Hand können energisch arpeggiert werden, um die Spannung steigen zu lassen. Das Crescendo in T. 111 kommentiert Friedberg in einer Fußnote: „etwas im Tempo steigen“.
- 115–118 Kl: Alle Akkorde einschließlich der Oktaven können rasch arpeggiert werden, um auf den ersten Zählzeiten einen volleren Klang zu produzieren.
- 115–122 Vc: Becker erläutert in seiner Abhandlung anhand dieser Passage einen besonders weichen Détaché-Strich in der Mitte des Bogens und stellt dabei

heraus, dass der Abschnitt „am besten mit breiten Oberarmstrichen, dicht über der Mitte des Bogens, energisch und rhythmisch beherrscht wiederzugeben“ ist.⁴¹

- 118 Kl: Friedberg notiert $\rightrightarrows$ auf r.H. i–vi, dann $\leftrightsquigarrow$ auf vii–xii.
- 125 Kl: Es sei darauf hingewiesen, dass Brahms hier *dolce* notiert und zugleich die Achtelnoten-Akkorde im Staccato in der linken Hand mit Arpeggio-Zeichen versieht, möglicherweise um die Arpeggierung besonders deutlich hervortreten zu lassen.
- 125 Vc: Wilhelmjs Gleichsetzung des *dolce* mit einem *flautando*-Strich (siehe T. 9 im ersten Satz) kann hier besonders nützlich sein, um die kurzen Noten in T. 127–130 ohne Akzente zu spielen.
- 128–131 Vc, Kl: Für die Diskussion von Unterschieden bei der Bogenführung in der Cello- und Klavierstimme siehe die Hinweise zu T. 97 im ersten Satz.
- 132 Kl: Hughes notiert *marcato* in der linken Hand auf Zählzeit drei.
- 159 Vc: Becker fügt auf Zählzeit drei zusätzlich zum *fz* einen Keil auf der Note ein.
- 166, 167, 168, 169 Hughes ändert das von Brahms geforderte *fz* zu *f* und notiert ein weiteres *sf* auf Zählzeit drei in T. 167.
- 175–178 Vc: Brahms verwendet *sf* häufig, um Verbindungen mit einer Gabel und daraus resultierende Tradition in der Joachim-Schule entwickelt zu haben, diese werden durch plötzliches Aufscheinen verschiedener Ausdrucksmittel im Verbund auszugestalten: *Morato*, Tempo, Dynamik und Artikulation. Der Akzent selbst konnte je nach Kontext schärfer oder weicher ausfallen.⁴² Der angehängte Bogenstrich am Ende von T. 178 macht wahrscheinlich, dass einer der Cellisten, die die Sonate vor ihrer Veröffentlichung spielten, T. 175–176 an der Spitze ausführte und das *sf* mit einem Aufstrich nahm. Alle drei Herausgeber geben einen angehängten Bogen bei der ersten Zählzeit von T. 177 an (hier unter dem System) und entfernen das Zeichen für den angehängten Bogen am Ende von T. 178, was das *sf* als Abstrich festlegt und die vorhergehenden Triolen in die Mitte des Bogens platziert.
- 180 Kl: In Fanny Davies' Exemplar steht hier „nicht zu viel cresc.“ – interessanterweise bemühte sie sich nicht, die dynamischen Unstimmigkeiten zu korrigieren, die sie an dieser Stelle das Cello überdecken ließ (bei dem Höhepunkt der Gabel hat das Klavier *f* und das Cello nur *sf*).⁴³

41 Ebd., S. 67–68.

42 Vgl. Ranken, *Some Points of Violin Playing*, S. 40f.

43 Johannes Brahms, *Cello Sonata in E Minor Op. 38*, Erstausgabe, mit Anmerkungen von Fanny Davies, (Royal College of Music, London).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Sonate

Opus 38

Johannes Brahms

Allegro non troppo

Violoncello



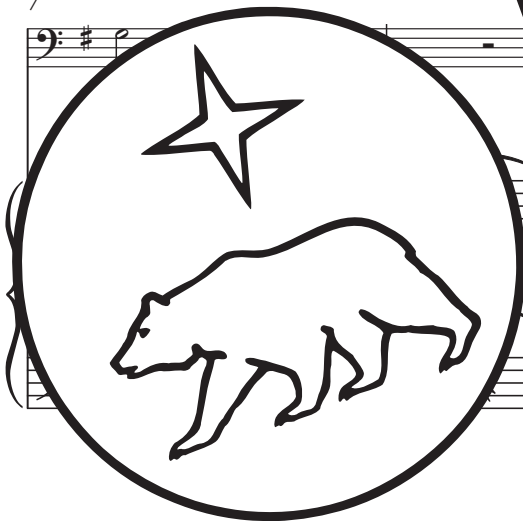
Allegro non troppo

Pianoforte



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7



p dolce

p dolce

13

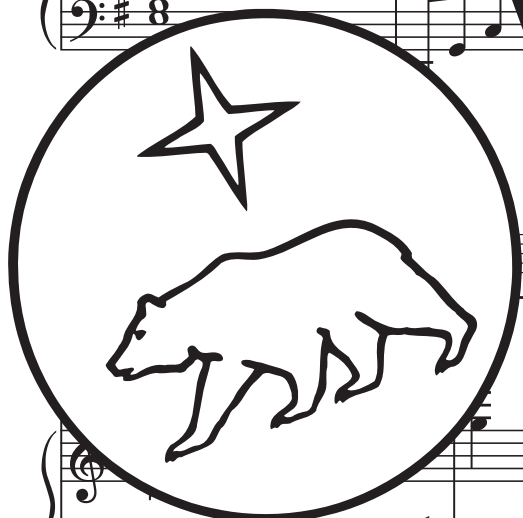


21

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It consists of three staves: a bass staff at the top and two treble staves at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The bass staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with triplets and slurs. The two treble staves are marked *p espress.* and contain arpeggiated figures with slurs and fingerings (1-5). The system concludes with a double bar line.

26

A musical score for the piece 'Bärenreiter' by Franz Schubert. The score is written for piano and features a large, stylized title 'Bärenreiter' in a bold, black, sans-serif font, which is tilted diagonally across the center of the page. The background is a light gray with a subtle pattern of musical notes and staves. The score itself is written on a white background with black musical notation, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'f' (forte). The score is partially obscured by the large title and a large, stylized musical note graphic at the bottom.



The image shows a musical score for the song "The Bear Went Over the Mountain." On the left, there is a large circular illustration of a bear walking to the left, with a five-pointed star above it. The musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The top staff contains a melody with various notes and rests, including fingerings (1, 2, 3, 4) and a dynamic marking of *p*. The bottom staff contains a bass line with chords and fingerings (1, 2, 3, 4). A large, diagonal watermark reading "LeseP Sample page" is overlaid on the right side of the image.

36

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a lower treble staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass staff contains a single melodic line. The middle treble staff contains a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, including triplets and fingerings (1, 2, 3). The lower treble staff contains a bass line with chords and single notes, including a double bar line with a repeat sign. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

40

Musical score for measures 40-43. The score is written for piano in G major (one sharp). It features a complex texture with multiple staves. The right hand has a melodic line with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 42 includes a triplet of eighth notes in the left hand.

44

Musical score for measures 44-50. The score continues in G major. Measures 44 and 45 are marked with *cresc.* (crescendo). Measures 46 and 47 are marked with *f* (forte). The musical texture remains dense with many beamed notes. A large circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear and a star.

51

Musical score for measures 51-54. The score continues in G major. Measures 51-53 feature a melodic line in the right hand with many beamed notes. Measure 54 includes a triplet of eighth notes in the left hand. The score concludes with a final chord in the right hand.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

72

72

pp

pp

76

76

pp

pp

espress.

dol.

dolce

86

86

dim.

dim.

p espress.

p

2.

p dol.

espr. legato

5 2 4 5

espr.

legato

p

p

cresc. molto

ff

cresc. molto

ff

116

ff

122

ff

127

p

137

arco

pizz. #2

p

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

157

dim.

dim.

Ped.

1 4

*

162

p espress. legato

p

4

5

167

dot.

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

4

172

1 3 2

f

177

f

f

Ped.

*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

182

p

cresc.

p espress.

4

187

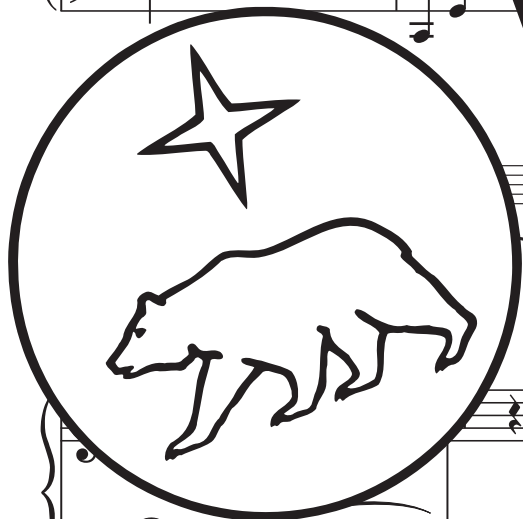
f

f

f

p dol.

4 3 5 2 3



197

4 3 4 4

3

4 2 3

200

Musical score for measures 200-203. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 200 features a long bass line with a slur and a treble staff with a series of eighth notes. Measures 201-203 continue the treble staff melody with various slurs and ties. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

204

Musical score for measures 204-211. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 204 includes a *cresc.* marking. The treble staff features a complex melody with many slurs and ties. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measures 205-211 continue the musical development with various melodic and harmonic elements.

212

Musical score for measures 212-215. The score is written for three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one sharp (F#). Measure 212 includes a *cresc.* marking. The treble staff features a complex melody with many slurs and ties. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measures 213-215 continue the musical development with various melodic and harmonic elements.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

246

dol. *dim.*

[dol.] pp *dim.*

253

p dol. *espress.*

p dol.

260

poco cresc.

poco cresc.

274

p dim. *pp*

p dim. *pp*

Allegretto quasi Menuetto

p

Allegretto quasi Menuetto

p

dolce

8

16

30



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

38

p grazioso

46

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

54

p

62

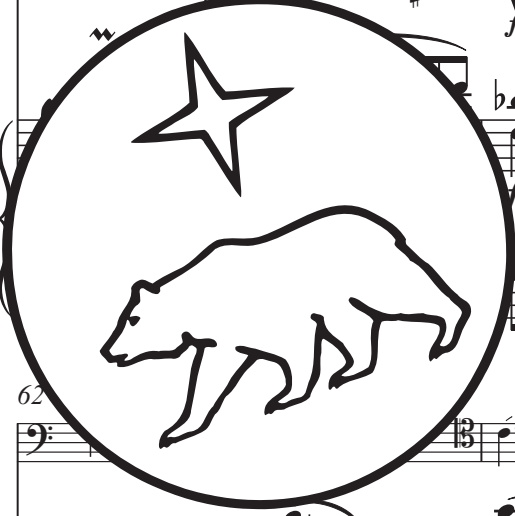
p

69

pizz. *arco*

Fine

Fine



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

97

espress. cresc.

p espress.

102

f

p

dimin.

p

dimin.

112

mf

Allegretto D. C. sin' al Fine

Allegro

Allegro

5

10

19

f

cresc.

tr

tr

tr

tr

cresc.

2 1

2 1

4



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

24

Musical score for measures 24-28. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano part with a complex, fast-moving melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piano part includes trills, triplets, and sixteenth-note runs. The bass line consists of eighth-note patterns. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando). A *8va-* marking indicates an octave drop for the final measure.

29

Musical score for measures 29-32. The piano part continues with intricate melodic lines and rhythmic patterns. The bass line remains active with eighth-note figures. Dynamics include *ff* and *fz*.

33

Musical score for measures 33-36. The piano part features a series of triplets and sixteenth-note runs. The bass line continues with eighth-note patterns. Dynamics include *fz* and *f* (forte). A large circular logo with a bear silhouette and a star is overlaid on the left side of the page.

37

Musical score for measures 37-40. The piano part has a more melodic and sustained character with longer note values. The bass line continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *f*.

41

Musical score for measures 41-44. The piano part features a series of triplets and sixteenth-note runs. The bass line continues with eighth-note patterns. Dynamics include *f* and *p*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

61

p

f

65

p dolce

[p dolce]

2 3 4 5 3 4 5 4 3

72

p

4 2 3 1 4 2 5 2 4 2 5

22

76

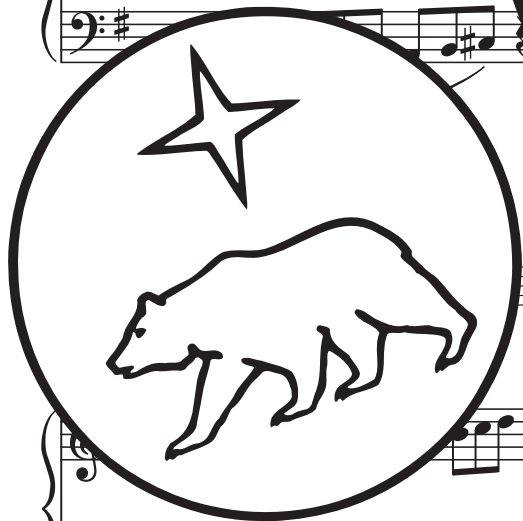
animato

Musical score for measures 22-76. The score is in 12/8 time and G major. It features a piano (p) dynamic and an animato tempo. The right hand plays a melody with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

80

*fp**fp**crec.*

Musical score for measures 80-86. The score continues in 12/8 time and G major. It features a forte piano (*fp*) dynamic and a crescendo (*crec.*) marking. The right hand plays a melody with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).



87

[segue]

*f**f*

Musical score for measures 87-94. The score continues in 12/8 time and G major. It features a forte (*f*) dynamic and a [segue] marking. The right hand plays a melody with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

90

Measures 90-93 of a musical score. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 90 features a bass line with eighth notes and a treble line with a whole note. Measures 91-93 show a more complex texture with sixteenth and thirty-second notes in the bass and treble, including triplets and dynamic markings like *f*.

94

Measures 94-101 of a musical score. The score continues with complex piano textures. Measure 94 has a *fp* marking. Measures 95-101 feature various dynamic markings including *f* and *fp*, and include fingerings (1-5) and articulation marks. A large circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear and a star.

102

Measures 102-105 of a musical score. The score continues with complex piano textures. Measure 102 has a *fp* marking. Measures 103-105 feature various dynamic markings including *p* and *fp*, and include fingerings (1-5) and articulation marks.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

121

mf

p dol.

5

125

dolce

dolce

3 4 5 4

132

poco f

poco f

3 3

Measures 136-138 of the musical score. The score is written for three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one sharp (F#). Measure 136 features a bass line with eighth notes and a treble line with a half note chord. Measure 137 includes trills (tr) in the bass line. Measure 138 continues the melodic development in the treble line.

Measures 139-144 of the musical score. The score continues with the same three-staff layout. Measure 139 shows a continuation of the bass line. Measure 140 features a treble line with a half note chord. Measure 141 includes a trill (tr) in the bass line. Measure 142 features a forte (f) dynamic marking. Measure 143 includes a trill (tr) in the bass line. Measure 144 continues the melodic development in the treble line.



Measures 145-148 of the musical score. The score continues with the same three-staff layout. Measure 145 features a bass line with eighth notes. Measure 146 includes a trill (tr) in the bass line. Measure 147 includes a trill (tr) in the bass line. Measure 148 features a crescendo (cresc.) marking and a trill (tr) in the bass line.

149

Musical score for measures 149-152. The score is written for piano (p) and features a complex arrangement of chords and melodic lines. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (x), and dynamic markings like *ff* and *fz*.

153

Musical score for measures 153-159. The score continues the piece with a variety of musical textures. A large, stylized watermark is overlaid on the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". The watermark features a circular logo with a five-pointed star above a bear walking to the right. The score includes dynamic markings like *ff* and *f*.

160

Musical score for measures 160-163. The score concludes the section with a final cadence. The key signature remains one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

183

cresc.

cresc.

187

ff

ff

ff

3

195

ff

ff

*) Marked *f* in the separate cello part of the 1st edition / *f* in der separaten Cellostimme der Erstausgabe

CRITICAL REPORT

SOURCES

- A Autograph (lost, apart from a photograph of the first page). The autograph served as the engraver's model.
- Pr Proofs (lost)
- P₁ 1st edition score (1st impression): piano part
- Pvc₁ 1st edition score (1st impression): cello part
- Vc₁ 1st edition (1st impression) separate cello part.
- PB Brahms' personal copy of the score.
- VcB Brahms' personal copy of the separate cello part.
- P₂ 1st edition score (later impression): piano part
- Pvc₂ 1st edition score (later impression): cello part.
- Vc₂ 1st edition (later impression) separate cello part.

In the absence of other sources, the first edition is the sole basis for a critical edition of the text, leaving any minor issues concerning the notation to be resolved on the balance of probabilities. A significant number of features in the separate cello part deviate from the cello part of the score, suggesting that a manuscript part that had been amended was used as the Stichvorlage for the first edition cello part. Discrepancies between

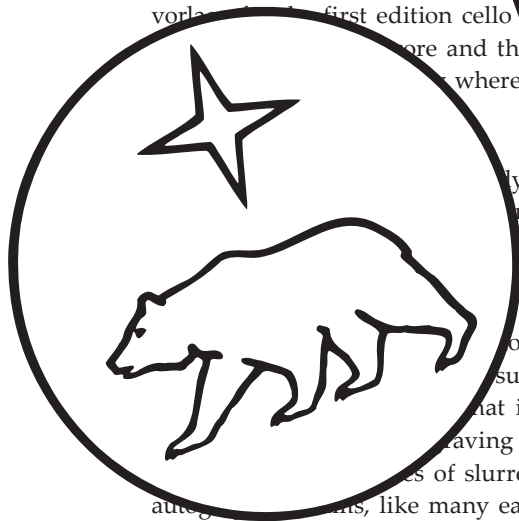
the score and the separate cello part (mostly in the first edition) where the difference is potential. Brahms' dynamic signs and other perambulations are ambiguous in his autographs, but he was unconcerned about the exactness of the notation, and especially in printed editions experienced musicians would have been able to discern the meaning of $\leq$ and $\geq$ in surviving autographs. Another feature that is rather haphazardly represented is the placement of staccato marks. Brahms, like many earlier composers, was largely consistent in placing these staccato marks outside the slur (i.e. making a clear distinction between a staccato and portato execution), but it increasingly became the practice in printed editions to place the staccato mark within the slur, although not consistently. In the present edition, Brahms' predominant practice in his autographs has been followed.

In both autographs and printed editions Brahms was rather casual about providing all envisaged slurs and articulation marks in the piano part (he was much more punctilious in the melody instrument), often marking them at the beginning of a passage only, omitting them where a passage was repeated, or simply assuming that if one part were marked with slurs the pianist would recognise this also applied to other parts in the texture. Unlike many late nineteenth-century composers, he seems to have relied on the musical sense of the performer to see where a particular articulation or style of performance was obviously expected to continue. In common with other nineteenth-

century pianists he evidently adhered to the doctrine established at the beginning of the century by such authorities as Muzio Clementi and Jean Louis Adam that legato was the default style of execution. This was reiterated throughout the century; Brahms' contemporary, Hugo Riemann, emphasised it in his theoretical writings and also repeated in the prefaces to his editions of the classics published by Littolf that unless marked to the contrary the legato touch should always be used. In the present edition of Brahms' sonatas, slurs and articulation markings have been sparingly added where they occur in parallel passages or where their absence, for instance in one stage of the piano part appears incongruous.

Abbreviations
 Upper staff of piano part: u.s.
 Lower staff of piano part: l.s.
 The position of notes in the bar is indicated by lower-case Roman numerals i, ii, iii, etc.

- Allegretto troppo**
- 3 See note to 191.
- 32 While the positioning of $\leq$ in the piano part not clear from the photograph of the first page of A (the 32 is the last bar) it would be tempting to put this marking down to an engraver's error. Nevertheless, it seems probable that the reading at the parallel passage in 193–4 may be closer to Brahms' intention.
- 45–6 P: u.s. 45xii–46i: tie supplied analogous to 206–7.
- 50–53 P: u.s.: slurs supplied analogous to 211–14.
- 55 P: u.s. iv e' probable misprint for f# (see previous bar l.s. and 216), but possibly Brahms' inconsistency rather than error.
- 56 P: l.s. v in PB in pencil, Brahms corrected the printed g to f#.
- 57–58/118–119 Pvc: f on 58i, but more logically on 57iii as in Vc.
- 60 P: l.s. v missing beginning of slur (before a line change in P₁) added.
- 70 Vc₂: slur from 69 only to ii (not iii as in Pvc₁ and Vc₁).
- 98 Vc: $\geq$ to end of bar.
- 99–100 P: u.s. separate slurs over each bar; joined by analogy with l.s. here and in 107–8, 182–3, 253–4.
- 119 P: u.s. ii no f''. Added by analogy with 118.
- 172 P: l.s. i a altered to b by analogy with 11.
- 180f. Vc: $\geq$ by analogy with 19f.
- 182 Vc: p by analogy with 21.
- 183 Vc: slur by analogy with 22.
- 189 Pvc: no $\leq$; in Vc. also by analogy with 28.
- 191 P: slur inconsistent with b. 30 where it stops at the



end of the bar; the difference may arise from an engraver's error, but it may equally be Brahms' inconsistency.

- 204–6 P: u.s. slurs added by analogy with 42–4.
 204, 206 Pvc: i–ii no slur; in Vc; also by analogy with 43, 45.
 205 P: cresc. below u.s. ii.
 207–10 P: l.s. slurs added by analogy with 45–9.
 215 P: different slur length from parallel passage at 54, where it extends to l.s. v; either reading might be a printer's error, but they may equally possibly be Brahms' inconsistency.
 252–3 Pvc, Vc: no slur; added by analogy with P l.s.
 254 Pvc: $\llcorner$ begins on barline to 255, but more plausibly on 254iv in Vc.
 263 P: u.s. iv $\sharp$ obviously required by harmonic context.
 264f. P: there is a line break before 265 and the $\llcorner$ begins on the next line, but evidently intended to begin with l.s. iii.
 267–8 Vc: $\llcorner$ (above the staff) stretches from the beginning of the bar to the $\sharp$ and ends half way through 268i; $\llcorner$ begins just before the end of the previous $\gg$ and stretches to the end of the bar.
 278 P: portato dot missing in P₁ present in P.

Allegretto

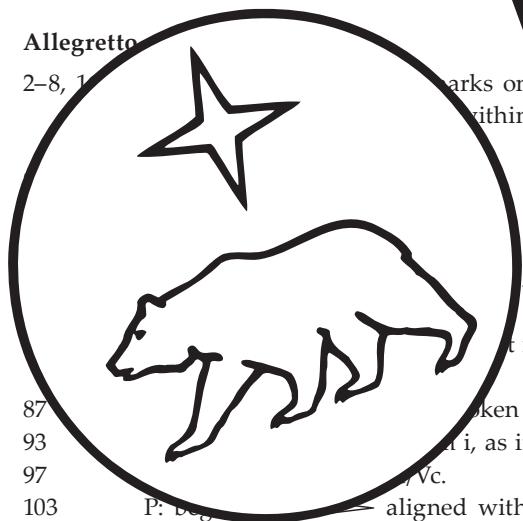
- 2–8, 11 P: marks on the note at the end of the bar within and some time after the end of the bar.
 87 P: taken after iv in Vc.
 93 P: i, as in piano.
 97 P: Vc.
 103 P: $\llcorner$ aligned with Vc (Pvc begins on v).
 112–13 Pvc: $\llcorner$ extends from just before 112 to just beyond 113ii; Vc: $\llcorner$ as in the present edition.

Allegro

- 7–8 P: no slur; added by analogy with P 5–7 and Vc 134–5.
 11 Pvc: iv no staccato dot; in Vc.
 21 P: no d $\sharp$; added by analogy with 148.
 25 Pvc: v no staccato dot; in Vc.
 27 Pvc: v no staccato dot; in Vc.
 33 P: l.s. i evidently misprinted chord e/g/e' corrected by analogy with 160.
 46–9 There is a confused mixture of dots and strokes as staccato marks in both instruments and differences between the Pvc and Vc. Pvc has staccato dots in

all 4 bars; Vc 46, 47, staccato strokes, 48 no staccato, 49 staccato dot, but in a later issue, c. 1893, in the Danish Royal Library http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP84396-PMLP43440-brahms_vlcson-1_op38.pdf, the staccato in 46, 47 is absent altogether. In the present edition P has been reproduced as in P₁. In the cello part, staccato strokes have been used in 46–9 to match the imitative piano figurations and the cello part in 102–3. In 19th-century German usage staccato strokes usually represented accent rather than necessarily shortening. The staccato stroke on the tied note in the piano part on 49 u.s. iv only makes sense as an accent.

- Vc: viii no $\gg$.
 P: $\llcorner$ only to l. vii.
 P: *tranquillo* is given only between the staves of the piano part, not in Vc; it has *tranquillo*, which is here clearly intended as a tempo indication (cf. *Andante* 76).
 P: u.s. in P₁ ii–iii printed as quavers (preceded by two crotchet rests) directly above u.s. c quavers. In PB Brahms corrected these to triple quavers to agree with 54.
 54 Pvc: separate beams on v–ix and x–xii; Vc beam over all six notes on 53.
 55 Pvc: $\llcorner$ only to ii; to iii in Vc.
 61–6 Vc: staccato by analogy with Pf 73 and 153.
 64 P: staccato by analogy with 126.
 84 Pvc: i staccato dot; not in Vc and inconsistent with 85–6.
 87 Pvc: v–iii: no staccato dots; in Vc.
 P: l.s. i, xii signs missing; correction made in PB and in Gänsbacher's personal copy (A-Imf Shelf Mark: A-Im 8936).
 94–5 P: l.s. 94ix, 95i staccato dot, but the u.s. chord above it has staccato stroke.
 95 Pvc: i staccato stroke (but in Pvc₂ no staccato); Vc staccato dot, but see 105 where Vc has staccato stroke and P has staccato dot in both instruments (see note to 46–9).
 96 Pvc/Vc: slur only from iii–iv; probably a misreading of a somewhat short slur in A (cf. 95 and 105–9).
 96–7 P: l.s. v missing beginning of tie because of line change after 96.
 101–3 Pvc: 101i staccato dot, 102i, 103i, staccato strokes; Vc all three staccato strokes. P: 101ii, 102vii staccato dots. See note to 46–9.
 104–5 P: u.s. 104vi–105i staccato dots; strokes by analogy with 94–5.
 105 Pvc: i staccato dot; Vc i staccato stroke.
 111 Pvc: *f cresc.*; altered to *p cresc* in Hausmann's personal copy (private collection).
 130–31 Pvc: no $\llcorner$ $\gg$; in Vc.
 135 Pvc: no staccato; Vc staccato dot.
 150 P: l.s. vi G $\sharp$ (with $\sharp$) evidently misprint for $\sharp$. Corrected in pencil in Gänsbacher's personal copy.
 152v, 163i Vc: a staccato stroke appears in some impressions



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.