

BRAHMS

Sonaten in f und Es
für Klarinette und Klavier

Sonatas in F minor and E-flat major
for Clarinet and Piano

op. 120

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Clive Brown
Neal Peres Da Costa



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10906

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Performing Practice Commentary	X
Vorwort	XXXI
Hinweise zur Aufführungspraxis.	XXXVIII
Sonate in f / Sonata in F minor	1
Sonate in Es / Sonata in E-flat major	30
Critical Report	58

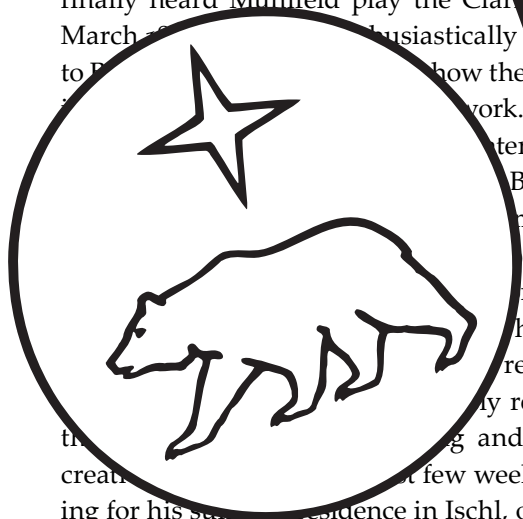
Fingering in the piano part / Fingersätze im Klaviersatz:
Neal Peres Da Costa

© 2016 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
3. Auflage / 3rd Printing 2024
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-54444-8

PREFACE

COMPOSITION AND EARLY RECEPTION

“No one could play the clarinet more beautifully than Herr Mühlfeld does here,”¹ wrote Brahms from Meiningen to Clara Schumann after a performance of Carl Maria von Weber’s Clarinet Concerto in F minor by Richard Mühlfeld, in March 1891. Mühlfeld’s playing impressed him so deeply, that he soon began to think about composing something for him. In July Brahms again wrote to Clara, from Ischl, informing her that he was working on a trio for piano, violin [sic] and clarinet (later to become the Trio for Piano, Clarinet, and Cello op. 114) and a quintet for clarinet and string quartet (published as op. 115): “I’m looking forward solely to Meiningen to hear these two pieces. You have no idea of a clarinetist like their Mühlfeld. He is absolutely the best wind player I know. When Clara finally heard Mühlfeld play the Clarinet quintet, in March 1891, she enthusiastically about the piece to Clara Schumann, who had to see how the man plays too, and how he works. This profound interpretation.”² Brahms wrote to Clara Schumann, who had to see how the man plays too, and how he works. This profound interpretation.”³ Brahms wrote to Clara Schumann, who had to see how the man plays too, and how he works. This profound interpretation.”⁴ Brahms wrote to Clara Schumann, who had to see how the man plays too, and how he works. This profound interpretation.”⁵ Brahms wrote to Clara Schumann, who had to see how the man plays too, and how he works. This profound interpretation.”



Ischl with his B flat clarinet.⁶ It was not until the second half of September, however, that they were able to meet. Brahms’ correspondence with Clara Schumann indicates that Mühlfeld initially intended to come to Ischl in early September, but had to delay the visit. Eventually, on 18 September, Brahms travelled to Berchtesgaden,⁷ where they had arranged to rehearse, and Mühlfeld arrived there from Meiningen the following day. During the next few days they rehearsed the sonatas in the Villa Pointlauer, which belonged to Brahms’ Vienna friend Anna Frank, and on 22 September gave a private performance for Mühlfeld’s employer, Duke George of Sachsen-Meiningen and his wife, who were also staying in the region. A short unsigned press notice, written by someone who was present on this occasion, reported that “the sonatas, the first in F minor and the second in C flat major, are wonderful and will make a powerful impression.”⁸

Brahms seems to have had no opportunity to rehearse the two sonatas again until November. On 10 October 1894 he wrote to Joachim to arrange a meeting with him at Clara Schumann’s house in Frankfurt so that she could hear the sonatas for the first time:

Please you are coming to Frankfurt, especially in the first half of the winter, let me know. I would also come, and would either invite Mühlfeld or bring a viola part – for two clarinet sonatas, which I would really like Frau Schumann to hear. Our comfort would not be disturbed by the undemanding pieces – but it would be nice!⁹

Replying immediately, Joachim explained that he was performing Brahms’ Violin Concerto in Frankfurt on 9 November and giving a quartet concert there two days later, but that “it would be really excellent” to dedicate 12 November to Clara Schumann.¹⁰ Brahms wrote back on 17 October to confirm this arrangement, adding: “I hope Mühlfeld will be able to come – because I’m afraid, as viola sonatas, the two pieces are very awkward and unpleasant.”¹¹ Whether at this stage Brahms had already drafted viola parts, or merely con-

1 Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. B. Litzmann (Leipzig, 1927), vol. II, p. 447.

2 *Ibid.*, p. 456.

3 *Ibid.*, p. 504.

4 *Ibid.*, p. 552.

5 Karl Geiringer: “Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski”, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1933), p. 363.

6 Imogen Fellingner: “Johannes Brahms und Richard Mühlfeld”, in: *Brahms Studien* vol. IV (Hamburg, 1981), p. 84.

7 *Schumann-Brahms Briefe*, vol. II, p. 567.

8 *Allgemeine deutsche Musikzeitung* 21 (1894), p. 505.

9 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, 2nd edition, (Berlin, 1912) (*Briefwechsel VI*), p. 293.

10 *Ibid.*, p. 294.

11 *Ibid.*, p. 295.

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.

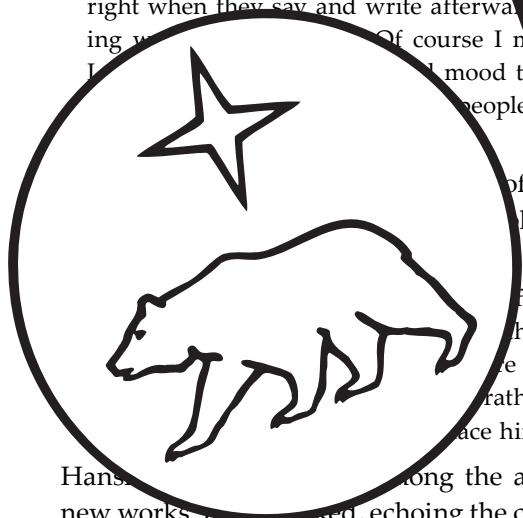
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

convinced by the composition in a performance of the E flat Sonata given at Leipzig in May 1896 by Mühlfeld and Eugene d'Albert; he referred cryptically to the earlier occasion: "on which indeed Herr Mühlfeld played the clarinet, but Master Brahms, accompanying at the piano in person, let himself go a bit."¹⁹ Concern about Brahms' piano playing at that time is also apparent from an entry in Ferdinand Schumann's diary on 14 February 1895, the day before Brahms and Mühlfeld were to perform the sonatas in Frankfurt:

Grandmother does not think it is a good thing for Brahms himself to play the piano when the clarinet sonatas are publicly performed tomorrow evening. He should give this role to a Frankfurt pianist because with his technically imperfect playing he could only damage the effect of his own works. Other people had already said this to him; but he was not to be dissuaded.²⁰

Indeed, Brahms himself was well aware of the problem, for in April 1895 he remarked in a letter to Joachim:

What is the point of thinking about whether people are right when they say and write afterwards that my playing was not good. Of course I myself feel when I play in a bad mood that one must be careful not to let people in the performance



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

of the performers, that my playing was not good. Of these beautiful joyful emotions I have thrown into myself and I rather as Schumann face him.²²

Hanslick was among the admirers of the new works. He remarked, echoing the composer's own playful nickname for Mühlfeld: "Fräulein Clarinette", that "Brahms' late love for the clarinet seems to have progressed to formal betrothal." He continued enthusiastically:

The first movement of the E \flat major Sonata is adorable. A theme as if fallen from heaven, or rather, drifting over from fragrant beautiful youth, full of love's sweet enthusiasm and urgent happiness! On account of this melody, which the clarinet announces without any prelude, exhilarated by its own song, this movement is the one most dear to me, and the E \flat major Sonata dearer than the sec-

ond in F minor. And yet at the second evening concert we heard numerous voices preferring the F-minor Sonata. So much the better! In the second movement, an Allegro Appassionato in E \flat minor, a tempest of emotions, less favourable to the clarinet, is interrupted by a cantabile, slow major-key middle section, after which the first part returns and quietly dies away in deep chalumeau notes. An E \flat major $\frac{6}{8}$ – in the meditative, comfortable, ambling gait that Brahms loves for his middle movements – brings some lovely variations and leads directly into the Finale, which, though less inventive, still forms a striking conclusion. In the F minor Sonata the first movement (also Allegro appassionato) is the most important musically, not so much through melodic invention as by its multifiform, ingenious combinations. A short Adagio in A \flat major uses all the high and low sound-effects of the clarinet in beautiful variety. It is followed by the most immediately appealing of all movements: an Allegretto grazioso whose idyllic grace and serenity recalls Schubert's and Brahms' own Ländler. It will be triumphant everywhere. The Finale then flows fresh and limply by, a rapid alla breve movement in which a clarinet figure of staccato eighth-notes, original and witty, stands out. [...] Like almost all compositions by Brahms, growing success awaits them on closer acquaintance. They are not among the most difficult of works to grasp, but neither are the best features and most intimate charms merely on the surface.²³

A reviewer in the *Signale für die musikalische Welt*, though evidently among those who preferred the F minor sonata, agreed broadly with Hanslick's opinion, writing:

The sonata in E \flat major brings a wonderful first movement and a middle movement of the most amiable nature; in the other in F minor, in which we feel the invention is the more significant, the first Allegro and a very lovely Allegretto grazioso are outstanding. Both works received the most enthusiastic reception.²⁴

Among less positive reviews was one (signed B.) which considered that in these sonatas "reflection has the upper hand over the power of invention,"²⁵ while another (signed F.W., who was obviously not among Brahms' admirers) stated that: "These two sonatas have this in common with most other Brahmsian works, that they are more compiled than composed."²⁶

Between 27 January and 25 February 1895 Brahms and Mühlfeld went on tour, performing the sonatas in Leipzig, Mannheim, Frankfurt, Rüdeshcim (privately at the Beckeraths' house), Merseburg, and Meiningen. These were the last public performances of the sona-

19 *Musikalisches Wochenblatt* 27 (1896), p. 323.

20 Schumann, "Erinnerungen an Johannes Brahms", p. 234.

21 *Briefwechsel* VI, p. 300.

22 *Neue Freie Presse* (15 Jan., 1895), p. 2.

23 *Ibid.*

24 *Signale für die musikalische Welt* 53/8 (1. 1895), p. 117.

25 *Allgemeine deutsche Musikzeitung* 22 (1895), p. 75.

26 *Neue Zeitschrift für Musik* 62 (1895), p. 212.

tas in which Brahms participated and probably the last before they were published in June of that year.²⁷

PUBLICATION AND LATER RECEPTION: THE THREE VERSIONS

Brahms' first mention of the sonatas to Fritz Simrock occurs in a letter of 17 September 1894. Reminding him that "as a composer I have firmly said goodbye," he remarked that he only composed for his own pleasure, and added teasingly that since Simrock would not want two clarinet sonatas he might just as well give them to Dr Abraham at Peters.²⁸ Then, on 23 November, in response to a lost letter from Simrock that apparently asked when the works would be performed, Brahms replied that he need not come to Vienna (for the planned premiere), for he could hear them in Frankfurt on 15 February or, probably, in Leipzig at the end of January;²⁹ but three days later, he wrote again, informing him of the dates of the Vienna performances in early January 1895, which Simrock duly attended.³⁰

During his stay in Vienna Brahms apparently was planning the sonatas. By that time the publisher were close friends, and he moved from the formal "Sie" (though form of address. concert tour in January and that Brahms was able to travel in for the preparation of the score was keen, to Mühlfeld's print, and on 1 February I am thinking of sending you to Meiningen straight away on the 1st. He indicated that he wanted printed proofs of the scores and the parts for Mühlfeld to use on his projected concert tour to London in mid March, but he also indicated that he would like the edition to be issued "as late as possible,"³² clearly thinking that Mühlfeld should have undisputed possession of the pieces for a while longer. In the same letter Brahms informed Simrock:

27 According to Egon Voss and Johannes Behr (*Johannes Brahms Werke*, II, 9, ed. Voss and Behr (München, G. Henle, 2010) p. XXXI) the lack of reviews in major journals and also in Christian Mühlfeld's documentation of his brother's concert activity suggests that no further performances took place before publication.

28 *Johannes Brahms Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, ed. Max Kalbeck (Berlin, 1919), vol. IV (*Briefwechsel XII*), p. 151.

29 *Ibid.*, p. 155.

30 *Ibid.*, p. 156.

31 *Ibid.*, p. 164.

32 *Ibid.*, p. 165.

I intend to entitle it: for clarinet or viola. First, however, I must freshen up the latter in Vienna, but I will send it before or by the end of the month. Since you do not care for original works, but only for arrangements – I say at once that immediately after the first issue I intend to make an edition for violin, for which some things would have to be changed – thus an independent edition.³³

From this letter, written in Meiningen, it seems clear that viola parts were already in existence and had been left behind in Vienna. Since Kupfer's copies (presumably made from Brahms' lost autograph viola parts) were substantially revised by Brahms before being used as the Stichvorlage for the first edition, it is apparent that it was these he intended to "freshen up."

In a letter of 1 March Brahms provided more precise instructions for the edition:

The title is probably best as:
Sonatas for Clarinet (or Viola) with Pianoforte
I. II.
op. 120 (F minor, major)

On receiving the Stichvorlage of the scores and clarinet parts, Simrock sent them immediately to Peter Goll's printing firm in Leipzig, where the engraver was asked to finish them by 6 March.³⁵ Mühlfeld then received his copies in good time, and a second set, sent to Brahms for correction, was already returned by Simrock on 12 March with a request that you should in due course like to send me a proof copy; I intend to prepare the violin edition from it (with inerts and patience).³⁶ Then on 22 March he wrote with further suggestions and instructions:

It seems better to me that only the clarinet part should be included, the viola part, however, only to be had separately. I would not wait for the violin arrangement. If this were to come out at the same time, then probably the original would not be ordered. The proofs have come; but I think I'll wait for the corrected copy, which will be easier to read.³⁷

The reference to proofs in this letter implies that a second set, still with mistakes, was sent after the first stage of correction.

On 1 April 1895 Brahms returned corrected proofs of the viola part.³⁸ The violin arrangement was probably completed and despatched to Berlin by early April, for on 1 May he wrote again to Simrock:

33 *Ibid.*

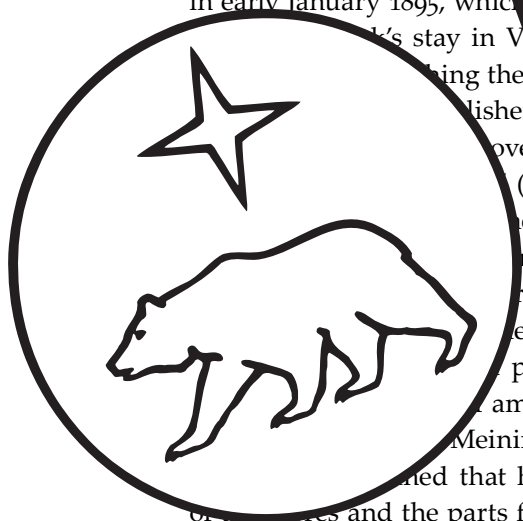
34 *Ibid.*, p. 166.

35 *Johannes Brahms Werke II/9*, p. XXX.

36 *Briefwechsel XII*, p. 167.

37 *Ibid.*, p. 167.

38 *Ibid.*, p. 169.



You have forgotten – but for the correction of the Violin Sonata [sic], I asked for a proof copy so I could play it together [with the violin] once! If it does not make any special difficulties, I ask yet again. For you, the matter is not urgent, but I have every intention of leaving as soon as possible [for Ischl], I would still have to do it here however – so please, if possible, very soon.³⁹

Simrock must have despatched the proofs quickly, for on 11 May, according to Fellingner's diary, Brahms and Marie Soldat-Roeger spent the afternoon and evening at the Fellingners' house playing both the Violin Sonatas op. 120, as well as (probably) Klengel's arrangement of the Clarinet Quintet op. 115 for violin and piano.⁴⁰

Although the corrections to the clarinet and viola versions had probably been completed by early April the edition did not appear until June 1895; this delay was ostensibly to allow Mühlfeld further opportunity to profit from performing them before they became public property, as indicated by a letter from Simrock to Brahms dated 1 March 1895,⁴¹ although, as suggested above, Mühlfeld seems in the end not to have performed them before publication.

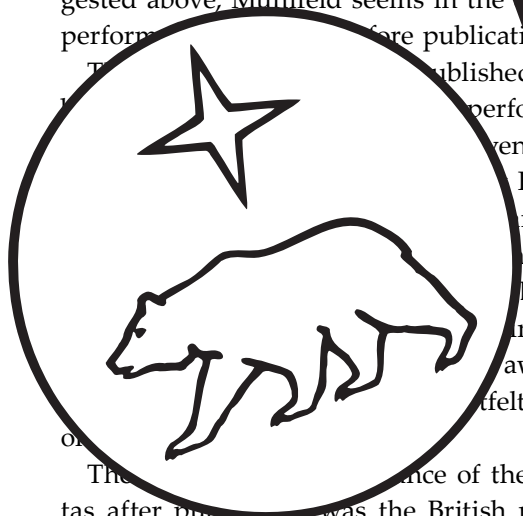
The edition was published in July. It has been performed on the first performance of the F minor Sonata given on 13 June in Fiedler.⁴² But in the diary entry for that performance it is noted that they performed from the clarinet version of Brahms: "Since the clarinet, I naturally took away and now I felt joy, as one can see from the diary."

The first performance of the clarinet sonatas after publication was the British premiere given in London on 24 June 1895 by Mühlfeld and Fanny Davies. From the start the sonatas were well received in England. The critic of *The Musical Times* regard-

ed them as "very delightful," deeming them to be "among Brahms's most inspired and carefully polished efforts," and characterising Mühlfeld as "that incomparable clarinetist."⁴⁴ In *The Athenaeum* the performances were described as "a perfect artistic success" and the works as "well worthy of his [Brahms'] reputation as the most gifted representative of classical music. They are noteworthy for freshness and geniality."⁴⁵ The same journal remarked that when Fanny Davies repeated "Brahms's beautiful Sonata in E flat" the following season her partner on this occasion was "Mr Clinton, who is perhaps the most skilful English clarinetist, though in softness and purity of tone he is scarcely the equal of the German artist."⁴⁶ Performances by other clarinetists were already taking place in Germany well in advance of publication; Oskar Schubert, for instance, first performed them on 7 October 1894 with Robert Kahn in Berlin.

Mühlfeld returned regularly to England until 1907 to take part in performances of Brahms's clarinet works, and played the sonatas with various pianists, including Leonard Borwick and Percy Grainger (also, like Fanny Davies, pupil of Clara Schumann), and Charles Williams. In February 1907, just four months before Mühlfeld's premature death, he performed the F minor Sonata in Manchester with Grainger.

The first known performance on the viola was of the E♭ Sonata, played by Joseph Joachim and Julius Spengel in Hamburg, on 17 November 1896.⁴⁸ An early performance of the violin version of the F minor Sonata was given in Birmingham in March 1897 by "Mr. T. M. Abbott and Dr. Wareing."⁴⁹ In the early years, however, neither on the continent nor in England were the viola or violin versions publicly performed with anything like the frequency of the clarinet originals. On at least one occasion, in 1904, Borwick also played the viola version of the E♭ Sonata with Joachim,⁵⁰ and in 1905 they played the violin version of the F minor Sonata.⁵¹ There were undoubtedly other performances of the string versions that have not left a trace in the records; Donald Francis Tovey, Joachim's protégé, and one of his accompanists in his last years, recalled that "Joachim, who would have nothing to do with tran-



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

39 *Ibid.*, p. 173.

40 Renate and Kurt Hofmann *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent* (Tutzing, 2006), p. 305. The diary refers simply to Brahms and Soldat playing the "Quintettensonate", which Hofmann identifies as op. 34bis, but although Soldat was also an accomplished pianist, it seems much more likely to have been the recently published arrangement of op. 115, especially since the Fellingners do not seem to have had two pianos in their music room (I am grateful to Prof. Robert Pascall for this suggestion).

41 *Briefwechsel* XII, pp. 165–6.

42 In *Johannes Brahms Werke* II/9 (p. XXXI, footnote 267).

43 Kurt Hofmann: *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth* (Hamburg, 1879), p. 58.

44 *The Musical Times* 36 (1895), p. 527.

45 *The Athenaeum* 3531 (1895), p. 846.

46 *Ibid.* 3607 (1896), p. 845.

47 *The Musical Standard* 27 (1907), p. 110.

48 Renate and Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk* (Tutzing, 1983), p. 267.

49 *Musical News* 12 (1897), p. 302.

50 *The Musical Standard* 21 (1904), p. 328.

51 *The Musical Times* 46 (1905), p. 403.

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.

ness, where the fourth string of the viola is of rich and pungent warmth. A comparison of Brahms's viola part with his original clarinet part makes every difference of this kind vividly real, and these viola versions deserve frequent performances in public.⁵⁶

Doubts about Brahms' authorship of the viola parts may therefore be set aside, and there is no more justification for players to take it upon themselves to change the notes (as William Primrose and a few later violists have done) than there would be to alter the texts of the clarinet or violin parts of op. 120, or anything else in Brahms' chamber music.

After a somewhat slow start the viola version of the op. 120 sonatas developed a rich performance history quite distinct from the clarinet version. Even during the second half of the nineteenth century, the notion of solo viola playing as distinct from violin playing scarcely existed; it was still primarily the province of distinguished violinists, such as Ferdinand David and Joseph Joachim, both of whom had a particular liking for the instrument. On 14 November 1907, however, Simon Speelman, principal violist at the Royal Music Academy of Music, who was violist in the first performance of both the Viola Sonatas in 1892, recorded an excellent recital. The concept of specialized recitals of this kind was the influence of prominent violist and violist Tertis, appointed to the Royal Academy of Music, who made a distinction between the instrument and other chamber music. Tertis was including Brahms's Viola Sonatas in his recitals, performing it in New York on 19 November that year,⁵⁷ and in 1924 he recorded that sonata (the first recording of either of the op. 120 sonatas in any version); then, in 1933, he recorded both sonatas with Harriet Cohen. It was another nine years before the original clarinet version was recorded for the first time by Luigi Amadio and Siegfried Schultze, and during that period two more recordings of the viola version had been made (William Primrose 1937 and Samuel Lifschey 1940/41).

Since then, of course, there have been numerous commercial recordings of the sonatas, both on clarinet and viola.

In contrast to the clarinet and viola versions of the Sonatas op. 120, the violin versions are almost never performed and have been very rarely recorded. Yet the composer himself clearly regarded them as independent works; he revised the original clarinet part much more extensively than he did for the viola version and also rewrote the piano part to achieve a thoroughly convincing violin and piano idiom. Perhaps it is greedy of violinists, who have such a rich repertoire of sonatas, to lay claim to these two, but in fact they are entirely worthy to stand beside Brahms' three earlier violin sonatas, and to be regarded as violin sonatas in their own right.

Clive Brown

ACKNOWLEDGEMENTS

The editor gratefully acknowledges information, stimulation 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, as well as to the following institutions and people: the Library of the Sydney Conservatorium, the Phipps Morgan Library, the Brahms-Archiv der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, and the Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; for information on issues concerning clarinet performing practices: Andrew Doyle (Sydney), Markus Schön (München), Andrea Grassi (Milan), Julian Rushton (Leeds), and Emily Worthington; for valuable advice on viola fingering and bowing: David Milsom (Huddersfield); for assistance obtaining the Schubert and Friedberg edition: Harry Lyth (Berlin); and for other helpful comments: Morten Carlsen (Oslo), Robert Bottone (Winchester), and Miaoyin Qu (Leeds). We are also grateful to Douglas Woodfull-Harris and Gudula Schütz at Bärenreiter, who have supported and encouraged us throughout.

56 Tovey: "Brahms", in: *Cobbett*, vol. I, p. 182.

57 W.H.C.: "Mr Simon Speelman's Viola Recital", in: *The Musical Standard* 28 (1907), p. 344.

58 *The Musical Times* 61 (1920), p. 60.

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. It draws partly on general aspects of late 19th-century practice taken for granted by Brahms and his contemporaries, and partly on specific information from Brahms' own practices and preferences.

Since the clarinet sonatas were directly inspired by Richard Mühlfeld's artistry, his style of playing is undoubtedly significant for understanding how Brahms expects performers to respond to his notation. In the recordings of Mühlfeld, it is impossible to get a general impression of his sound, but it is no doubt, however, that he was one of the best clarinetists and finest players of his time. His playing almost universally praised in those who recorded him, celebrated in Germany and England in 1895, he became a visitor there until his premature death in 1905. Henry Cope Colles remarks on his play, one understands the magic for the clarinet." Colles also observed that in the op. 120 sonatas Brahms "was able to allow fuller play to the expressive qualities of the instrument than even in his famous clarinet quintet, and there is something of magic about the pure and liquid tone with which Herr Mühlfeld interprets them."²

1 In his informative article "Mühlfeld's clarinet" (http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm (accessed 19/10/2015)) Stephen Fox comments: "Reports of his concerts in England, however, were at times uncomplimentary, his interpretation, tone and technical execution being called crude and even comical." Opinions of this kind, however, were retrospective, made years after Mühlfeld's death, when the aesthetics of performance had changed substantially, and they are at odds with the numerous highly complimentary contemporaneous reviews accessible on the British Periodicals website (<http://www.proquest.com/products-services/british-periodicals.html> (accessed 19/10/2015)).

2 Henry Cope Colles: "Brahms at London Concerts", *The Academy* 1775 (1905), p. 1338.

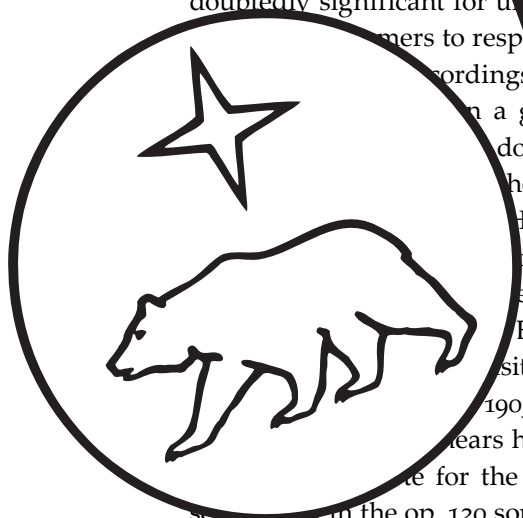
Extraordinary beauty of tone was one of the most frequently mentioned characteristics of Mühlfeld's playing. On his visit to London in 1895 he was referred to as "our distinguished visitor Herr Mühlfeld, whose mastery of his instrument is as phenomenal as his splendid tone is unique."³ After a performance of Brahms' Clarinet Quintet by the English clarinetist George Arthur Clinton in 1896, a reviewer observed: "Mr Clinton proved himself quite equal to Herr Mühlfeld in his part, except perhaps in the latter's altogether exceptional beauty of tone."⁴ In an article in 1900 another critic expanded on the question of Mühlfeld's tonal superiority to other clarinetists, remarking: "An unpleasantness, woodiness, and blowiness – if such uncouth substantives may be pardoned – are apt to distinguish the efforts of its opponents, even the well equipped. The entire absence of such qualities when Mühlfeld exercises his incomparable art is the measure of his superiority over all contemporary rivals." And he continued: "Add the intonation of the musician to the accomplishment of the execution, the incommunicable feeling for rhythm and phrasing by which his great player is distinguished, and the remarkable position which Mr Mühlfeld occupies among the instrumentalists of to-day is easily understood."⁵ An obituary written after Mühlfeld's sudden death at the age of 51 provides further insight into these prominent aspects of his playing; it referred not only to his "great expression, perfect manipulation and roundness and beauty of tone," but also compared him to conductors who were noted for their ability to achieve tempo flexibility from their orchestras, remarking that "he embodied our idea of musical expressiveness, just as Levi, Nikisch, Steinbach and – among others – Safonoff [Vasily Safonov] have done," and the writer concluded: "That, to be sure, is why we so deeply deplore the death of Mühlfeld: who was a magnificent exponent of our views of musically expressiveness."⁶ This combination of qualities places Mühlfeld alongside the other musicians whose playing Brahms most admired. It is revealing that a writer in 1892 remarked: "So struck was Brahms with the beautiful tone and phrasing of the Joachim of the

3 "London Concerts", *Musical News* 8 (1895), p. 125.

4 "London Concerts", *Musical News* 11 (1896), p. 463.

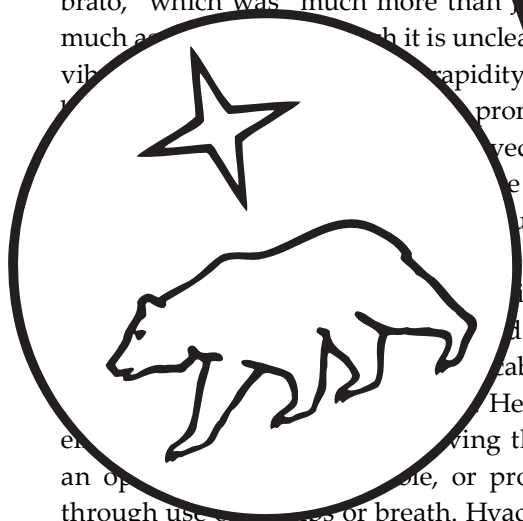
5 H.A.S.: "A Great Clarinetist", *The Outlook* 4 (1900), p. 812.

6 "Comments and Opinions. The late Richard Mühlfeld", *The Musical Standard* 27 (1907), p. 371.



Clarinet that he determined to write compositions for that instrument, with the understanding, of course, that Herr Mühlfeld should play the clarinet part.”⁷

Whether Mühlfeld’s employment of the violinist’s important expressive resources of vibrato and portamento contributed to these eulogies is unclear. Since he had originally been trained and employed as a violinist, however, it seems perfectly plausible that he would have sought to transfer these embellishments to the clarinet and to use them, as far as was possible on that instrument, in the way that 19th-century violinists did. As yet, no 19th- or early 20th-century reviews or evaluations of Mühlfeld’s playing that refer to his employment of vibrato have come to light, but since ornamental vibrato on wind instruments is recommended in many 19th-century treatises this is unsurprising; something that is normal does not excite comment. A late and unverifiable account of a conversation with an old viola player who had apparently performed Brahms’ Clarinet Quintet with Mühlfeld and Joachim, suggests that Mühlfeld had “a big vibrato,” which was “much more than Joachim, and as much as a violinist, which it is unclear whether “big vibrato” meant rapidity. Mühlfeld’s vibrato was more prominent than Joachim’s, and he employed it in the same way as an expressive device in the melodic line. It was a trembling effect, and pitch variations were considerable. He may still have employed the fingers over an open hole, or produced vibrato through use of lips or breath. Hyacinthe Klosé remarked: “There are certain very attractive effects on string instruments that, with a little skill, may be employed on the clarinet,”¹⁰ and suggested alternating between two different fingerings on a sustained note as a means of imitating string vibrato. Whether Mühl-



7 “Personalalia”, *The Musical Standard* 43 (1892), p. 481.

8 Jack Brymer: *Clarinet* (London, 1976), p. 207. The violist, referred to by Brymer only as a former conductor of the Duke of Devonshire’s Orchestra, was almost certainly Pieter Tas (1868–1947), an archive of whose correspondence is held at McMaster University, Canada.

9 See Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice* (Oxford, 1999) pp. 517–557.

10 Hyacinthe Klosé: *Méthode pour servir à l’enseignement de la Clarinette à anneaux mobiles, et de celle à 13 clés* (Paris [1843]), p. 367. See also Eric Hoeprich: *The Clarinet* (New Haven and London, 2008), p. 167.

feld utilised portamento in his clarinet playing is also undocumented, but sliding effects were undoubtedly to be heard on wind instruments during the 19th century. The employment of portamento by clarinetists was recommended as early as 1811,¹¹ and references to the imitation of string portamento are given in at least one later 19th-century clarinet treatise,¹² as well as treatises for other wind instruments as different as the flute and the bassoon.¹³ Frédéric Berr also suggested altering the fingering of a sustained note during a musical phrase, as a means of expression, in imitation of string instruments.¹⁴

In the second half of the century, the proliferation of keys limited opportunities for wind instruments to produce portamento by the traditional method of sliding the fingers over open holes, but this kind of portamento still remained possible to some extent on the type of Cittersteiner clarinets played by Mühlfeld, and it was also feasible to produce subtle portamento inflexions with the lips. Modifying pitch by “relaxing the lips and pulling away the mouthpiece,” which Carl Baermann resorted to as a necessity to correct tuning on the early clarinet, remained available as a means of expression. Frédéric Berr described, in a somewhat disapproving tone, the method of bending pitch by means of pulling away the finger from the holes, as producing “an indeterminate sound quite similar to mewings,” but he nevertheless encouraged clarinetists to imitate the portamento of string instruments, which they produced when position changing.¹⁶ An example of early-recorded clarinet portamento can be heard in Carl Essberger’s 1904 recording of Carl Maria von Weber’s First Clarinet Concerto.¹⁷

Pitch standards varied very considerably across Europe during Brahms’ lifetime, and tended to rise. In many places, by the last decade of the 19th century, including Vienna and London, pitch had risen considerably higher than the *diapason normale* of $a^1 = 435$ that had been established by law in France in 1859.

11 Franz Joseph Fröhlich: *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* (Bonn, 1810–1811), p. 58.

12 Friedrich (Frédéric) Berr: *Méthode complète de clarinette* (Paris, [1836]). See David Charlton: “The Berr Clarinet Tutors,” *The Galpin Society Journal* 40 (Dec., 1987), p. 50.

13 John Clinton: *A School or Practical Instruction Book for the Boehm Flute* (London [c. 1850]), p. 73; J. Willent Bordogni: *Méthode Complète pour le Basson* (Paris, [1844]), p. 77.

14 See Hoeprich: *The Clarinet*, p. 167.

15 Carl Baermann: *Vollständige Clarinett Schule* Op. 63 (Offenbach, [1864]), Part I, p. 1.

16 Berr: *Méthode*, p. 62.

17 We are indebted to Emily Worthington for drawing this to our attention at the Symposium “Performing Brahms in the 21st Century” (University of Leeds, 30 June–3 July, 2015).

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

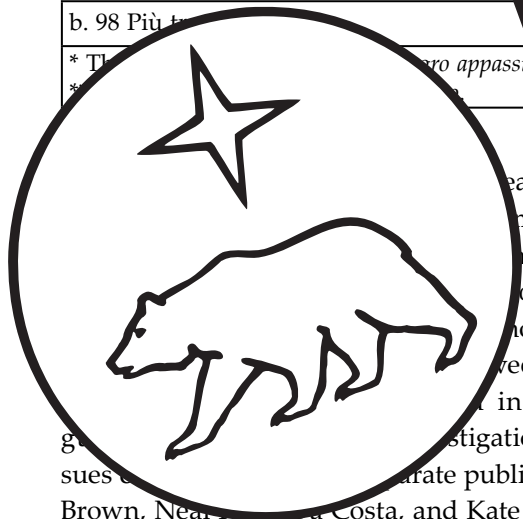
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

Opus 120, Nr. 1	
Allegro appassionato	♩ = 132
b. 214, <i>Sostenuto ed espressivo</i>	♩ = 60
Andante un poco Adagio	♩ = 69
Allegretto grazioso	♩ = 126
Vivace	♩ = 104
Opus 120, Nr. 2	
Allegro amabile	♩ = 96
Allegro appassionato, ma non troppo*	♩ = 152
b. 81 <i>Sostenuto</i>	♩ = 96
Andante con moto	♩ = 84
b. 14vi	♩ = 96
b. 28vi	♩ = 84
b. 42vi	♩ = 104
b. 56vi	♩ = 84
b. 70 Allegro ma non troppo**	♩ = 100
b. 98 Più tosto allegro	♩ = 88
* <i>Troppo</i> <i>Allegro appassionato</i> .	
** <i>Troppo</i> <i>Allegro</i> .	



deals with textual tempo, dynamics, and performance-specific technique. To avoid the confusion, however, a new section has been placed between the lines of the following investigation of these issues. For a separate publication by Clive Brown, Neal Aspinall, and Kate Bennett Wadsworth: *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music* (BA 9600). Further information is also available at <http://chase.leeds.ac.uk/brahms>.

1) Rhythm and timing

- Passages of successive equal-length notes were almost never played equally; some notes were lengthened and others shortened according to metre, duration, tessitura, harmonic tension and so on, as they had been in Baroque 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.”²⁰ He and his German contemporaries almost certainly expected some inequality in rhythm: the first lengthened at the expense of the second.

- ♪♪, ♪♪, ♪♪: 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 1907 recording of it).
- Terms such as *espressivo*, *deciso*, *ritardando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *animato*, *con anima*, *alando*, *con voce* carried particular implications for dynamic and agogic shading, tempo, and sound colour.

2) Dynamics and accentuation

Pianopinos affect tempo and agogics as well as dynamics. << suggested increased momentum, >> relaxation. Percy Davy recalled that when <<> was raised, Brahms “would 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 let it run on a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into one or more minor bars.”²¹

- *sf*: an emphatic accent often accompanied by sudden intense vibrato on strings, or emphatic (swift) articulation on piano.
- *ffz*: Brahms' strongest accent. He occasionally wrote *fz* (used by some contemporaries instead of *sf*), which he may have regarded as equivalent to *ffz* or perhaps a shade weaker.
- *rf*: 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

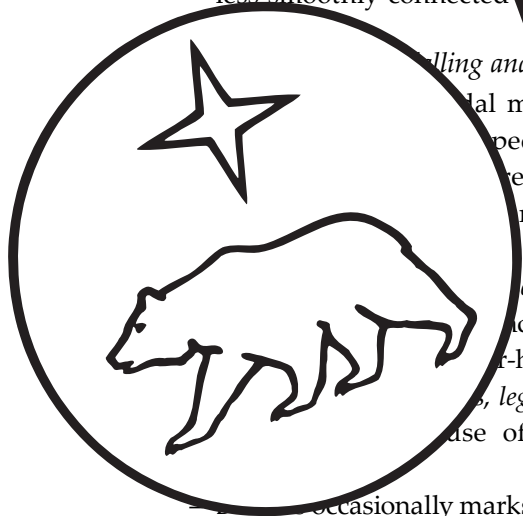
²⁰ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, 2nd edition (Berlin, 1912), p. 153.

²¹ “Brahms”, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (London, 1929), vol. I, p. 182.

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 changing the finger or string for the following slur, releasing bow pressure just before the change of slur, or articulating with tongue or chest within a single breath. Pianists had this effect in mind.
- Brahms' slurs in string parts may, quite rarely, be impracticably or uncomfortably long, in which case any change of bow will be as imperceptible as possible. In wind parts he almost never exceeded practicability in a single breath.
- The pianist's *non legato*, which like *portato* was intermediate between staccato and *legato*, though more vigorous, was roughly the equivalent of the string player's *détaché*, a series of separate, more or less smoothly connected bow strokes.



5) Slurring and overholding

Additional markings are strategic. The pedal also to be used at will for resonance in areas of stable harmonic effect at the higher register. *senza ped.* (the probable exception to be employed through overholding (finger *legato*). In *legato*, *ben legato* and *col Ped.* use of both overholding and

occasionally marks *una corda*, but would have also expected its use at will for the softest dynamics or in response of such terms as *molto p*, *dolce*, *espressivo*, and *sotto voce*.

6) Arpeggiation and dislocation

- The normal way to play a chord was, as Sigismund Thalberg explained in the 1850s “almost together” (*presque plaqué*).²² Playing chords with notes absolutely together was widely regarded for much of the 19th century as a particular effect.
- Brahms' arpeggio signs indicate merely the places where he regarded an obvious arpeggiation as absolutely essential. Elsewhere chords might be nor-

mally or more freely spread according to the harmonic or expressive context.

- Absolutely synchronous performance of melody and accompaniment notes was not regarded as obligatory. Dislocation was a powerful expressive resource to be used at will.
- Profligate or unvaried arpeggiation and dislocation was seen as “tasteless”.

7) Clarinet vibrato and portamento

- Although technical developments during the 19th century affected the capability of the clarinet to use these techniques, they were undoubtedly possible on the Ottensteiner clarinets played by Mühlfeld (see above p. 7).
- Like the string players with whom he was most closely associated, Mühlfeld, a former violinist, may well have used these embellishments. If so, however, there is no evidence to indicate what techniques he employed to produce them.
- Vibrato could have been produced either by the well-documented early method of making tremulous moments over open holes (where this was still possible on later clarinets); by the use of more or less rapid alternation of different fingerings for the same note, as described by Clive (above p. XI); by the flap-tongue, with minimal pitch variation; or by the lips, with more obvious pitch fluctuation.
- Portamento effects could be produced by sliding the fingers slowly back from the tone holes, or by modifying the embouchure.

Comments specific to clarinet or piano are identified by Cl and P.

The position of notes in the bar is indicated by lower case roman numerals (i, ii, iii, iv etc.)

References to the clarinet and piano parts of the Schubert/Friedberg edition in the following comments can be followed up on the website <http://chase.leeds.ac.uk/brahms>.

Op. 120 No. 1

Allegro Appassionato

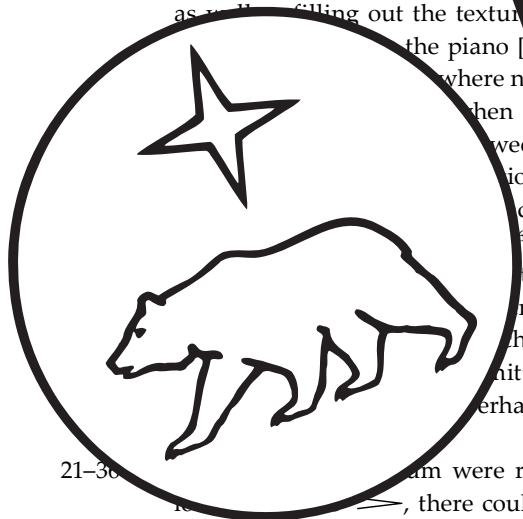
Although Schubert/Friedberg indicate ♩ = 132, that tempo was evidently not intended to be maintained throughout, as their additional markings (discussed below) demonstrate.

- 1–4 P: To enrich the texture, enhancing the feeling of *appassionato* and the character of F minor, and to emphasise important notes, swift arpeggiation of the right-hand octaves and/or dislocation between the hands would be effective, perhaps most

²² *L'Art du chant appliqué au piano* (Paris, [1853]), unpaginated [p. 2].

successfully on the quarter-notes in 1 and particularly on the dotted-quarter-note in 2 and the half-note in 4. Sigmund Lebert and Ludwig Stark advised that in order to give emphasis “one is allowed, and even should in most cases, play the melody notes imperceptibly later than the accompaniment, which leads to a kind of arpeggio.”²³ This technique is employed by the oldest pianists on record such as Carl Reinecke and Theodor Leschetizky both of whom employ it in the unison opening sequence of Mozart’s *Fantasie in C Minor* K 475. Lebert and Stark also explained two means of emphasizing a melody note in a chord. Firstly “one can, and in most cases, should [...] release the chords in the hand which contains the melody sooner [than the melody], which naturally emphasises the melody.” In the second way one can arpeggiate the chord “while playing the melody note more strongly.”²⁴

5–20 P: Very swift arpeggiation of the half-note chords in the right hand (and some of those in the left hand from 12–18) would help paracrise Brahms’ *appassionato*, lending them a brilliance not possible when the notes are played exactly together, as well as filling out the textures as Charles de



21–30 [...] where near to producing [...] when a small interval [...] between them.”²⁵ Otto [...] of chord for [...] dth in the devel- [...] with crescent and [...] in urgency by the [...] chords swiftly. [...] mitted in the Sch [...] perhaps through over-

21–30 [...] am were relaxed here, fol- [...] there could be a return to tempo in 25.
P: All piano chords on main beats would sound more brilliant if swiftly arpeggiated (see notes 5–20). The chords marked *sf* in 26 and 28, could be given special emphasis in the manner recommended by Malwine Brée in which “the lower

23 Sigmund Lebert and Ludwig Stark: *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht: nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung* (Stuttgart, 1858), part 3, p. 3.
24 *Ibid.*
25 Charles de Bériot: *Méthode de violon* op. 102 (Paris, 1858), vol. II, p. 86.

26 Otto Klauwell: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels* (Berlin/Leipzig, 1883), p. 101; trans. as *On Musical Execution: an Attempt at a Systematic Exposition of the same Primarily with Reference to Piano-Playing* (New York, 1890), p. 111.

bass tone [she gives an example with an octave in the bass] exactly coincides with the first [down] beat, while the upper base tone is struck together with the right-hand chord, producing an extremely slight retardation.”²⁷ Or they could simply be arpeggiated in the way described by Klauwell: “With chords to be struck *ff* or *sfz* a slight arpeggio is frequently desirable to soften the hardness of touch apt to arise.”²⁸ Later, Klauwell recommends a similar arpeggiation to help avoid “all unpleasantness of effect without weakening the character” of strongly dissonant chords that are to be played strongly accented or *sfz*.²⁹

In 36 the *sf* could be enhanced by displacing the right hand from the left hand.

38–45, 153–160 P: At 38 Friedberg adds *polce* in the piano part presumably to match Brahms’ in 153. Since arpeggiation was associated with *dolce* throughout the 19th century, all piano chords could be gently arpeggiated to provide a soft cushion of sound for the clarinet melody.³⁰ (p. 180) Phillip Corri remarked that at the appearance of expressions such as “*con espressione*”, “*Con Anima*”, or “*Dolce*” and so on arpeggiation “must be particularly and often used and made as long [presumably as broad] as possible.”³¹

Cl: Schubert/Friedberg change Brahms’ *pp* on the second beat of 40/155 returning to *pp* on the second beat of 41/157.
See the Clarinet Part for the ambiguity of the [...] marking in 42–45/158–160.

46–47, 161–167 Cl: Schubert’s conception of the first two *polce* half-notes at 46–47/161–162 is suggested by his addition of staccato marks, although this seems at odds with the *legato* piano part.

Cl, P: Schubert/Friedberg add *calmato* on 51ii. In view of their *Tempo I* in both parts at 68/183, this is evidently intended as a tempo indication, presumably broadening the pace to encompass the rapid passages that follow.

Brahms’ expectation for the execution of the hemiola in the clarinet and piano bass in 51–52/166–167 may be indicated by his inclusion of \rightrightarrows on each of these two *pp* notes at 51–52 in his separate autograph clarinet part, copied for early rehearsals with Mühlfeld.

P: The octaves and chords in both the right and left hands could occasionally be arpeggiated to

27 Malwine Brée: *Die Grundlage der Methode Leschetizky* (Mainz, 1902), p. 70; trans. Theodor H. Baker as *The Groundwork of the Leschetizky Method* (New York, 1902), p. 70.

28 Klauwell: *On Musical Execution*, p. 112.

29 *Ibid.*, p. 114.

30 See Clive Brown, Neal Peres Da Costa, Kate Bennett Wadsworth: *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music* (BA 9600), pp. 17–21.

31 Phillip Anthony Corri: *L’anima di musica* (London, 1810), pp. 76–7.

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.

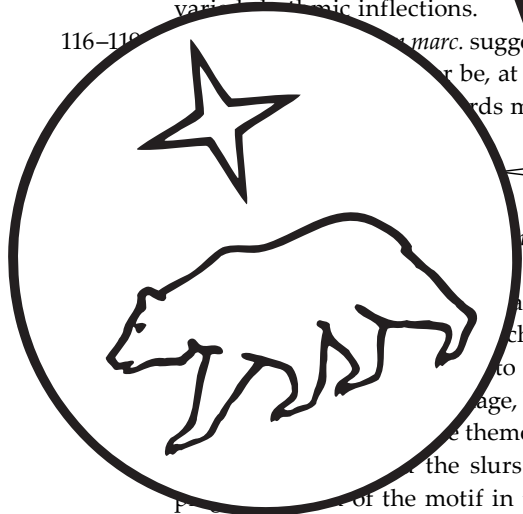


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

visaged a broadening of tempo here, which, as Czerny suggested should occur “almost always where the composer has placed an *espressivo*.”³⁶ At 100 Friedberg adds ’ after the first right-hand note. The clarinet’s *dolce* which follows may, apart from its tonal implications, suggest a somewhat higher dynamic level, at least matching the *p* in the piano part (J. P. Milchmeyer gave the ascending order of dynamics as “pp. p. dolce, mezzof, f. ff.”³⁷). It may also suggest vibrato, for Marion Ranken recalled that, by Joachim and his colleagues, “a free use was usually made of the vibrato, producing thus the sweetness that the word *dolce* indicates.”³⁸ Mühlfeld may well have responded to *dolce* in a similar manner. The *dolce* might be supported by gentle dislocation and arpeggiation from the pianist. Friedberg adds \rightrightarrows from the third beat of 101 to the 1st beat of 103, while Schubert adds *sempre* to the *pp* at 104 (matching Brahms’ marking in the piano part). Friedberg marks *una corda* at 104 followed by *tre corde* at their interpolated *Tempo I* in 116. Brahms and Mühlfeld would surely have played the 8th-notes between 92 and 115 with notably varied rhythmic inflections.

116–119



marc. suggest that arpeggiation may be, at most, very tight. Chords marked *sf*, such as the \llcorner for the right-hand part, support *non dim.*, support the melody and chords against the chord produces in the first page, Brahms removed the theme in the right and the slurs on the overlapping of the motif in the inner voices, suggesting that he wanted the first four notes of the theme to be brought out more emphatically. Arpeggiation may well have been applied to distinguish particular chords in 131–135, especially on the first beat of 131 and where Brahms marked \rightrightarrows .

136–137 Cl: The \llcorner will surely have been one of the places where Mühlfeld applied his vibrato, as would a violist or violinist at this point.

³⁶ *Ibid.*, vol. III, p. 21.

³⁷ Johann Peter Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (Dresden, 1797), p. 46.

³⁸ 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), p. 19. See also: Clive Brown et al.: *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music* (BA 9600), pp. 10 and 14.

Cl, P: At the *p* in 136, after Brahms’ *sf* \rightrightarrows in 134–135, Schubert/Friedberg add *meno* (presumably standing for *meno mosso* since they mark *Tempo I* for the recapitulation in 138). It seems probable, however, that Brahms expected slackening of tempo already with the \rightrightarrows in 134–135.

138–152 P: Brahms’ \llcorner markings invite particularly expressive arpeggiation as frequently heard in the playing of Brahms-circle pianists. All chords from 140 to 152 could be arpeggiated swiftly to give them brilliance.

Cl, P: Schubert/Friedberg add *mf* at the beginning of 140 and, suppressing Brahms’ \llcorner in the clarinet part in 141, they also add *cre-scen-* for both instruments from the third beat of 141 through to 142. This instruction in particular seems at odds with Brahms’ more nuanced markings.

149–151 Cl: In an early Brahms included \rightrightarrows on the first three bars of the piece. In Va he also included them on the next three, omitting the \rightrightarrows in 150–151. In the Stichvorlage for the violin edition, however, he first wrote \rightrightarrows all x bars, but then deleted the last three, replacing them with the \rightrightarrows as in the original clarinet version. It seems clear that he wanted the first three as nuanced parts (and probably with decreasing force, the last three), but that he considered the combination of *dim.* and \rightrightarrows important, probably a signal both decrease in volume and tempo.

153 P: Friedberg adds ’ before Brahms’ *dolce*.

187–192 Friedberg adds the missing slurs in the left-hand part.

192–193 Cl: Friedberg provides fingering, corresponding with Brahms’ in 77.

196 Cl, P: Friedberg adds ’ at the end of the bar.

199, 200 Cl: Schubert adds *f* on the first beat of 199 and the second of 200.

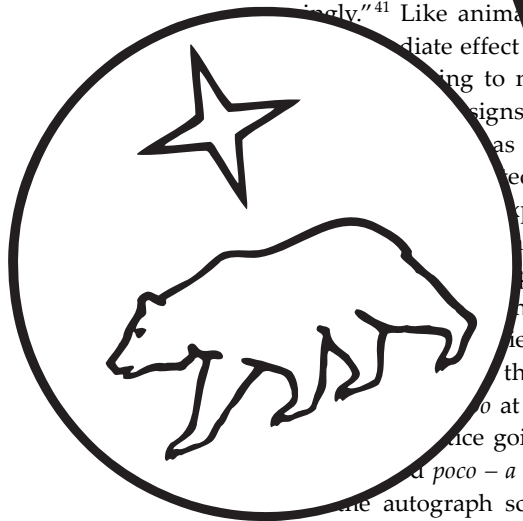
202–213 P: The chords marked *sf* in 202–203 could be played, as marked by Brahms in 201, with left hand arpeggiated and right hand un-arpeggiated (see note to 21–36). From 204 onwards all chords could be arpeggiated to varying degrees according to the dynamic shape.

209 Cl: Schubert adds \llcorner from the second beat.

212 Cl, P: Schubert/Friedberg reiterate the *f*.

214–236 Cl, P: Schubert/Friedberg mark a very much slower tempo at *Sostenuto ed espressivo* ($\text{♩} = 60$, less than half the speed of the beginning), but it seems questionable whether Brahms would have expected such a drastic decrease. He used the term *sostenuto* in two distinct ways. In some cases it is clearly a free-standing tempo term, as in the *Un poco sostenuto* at the beginning of the First Symphony, but elsewhere it is a relative term indicating a reduction in tempo, perhaps suggesting a greater degree of holding back than *tranquillo* (which he also used quite frequently). In

the First Symphony he marked the last 17 bars of the first movement *Poco sostenuto*, but later wrote to Simrock asking him to change it to *meno Allegro* because “people always take the tempo of the introduction.”³⁹ The change was never made in the first edition, but Brahms pencilled *meno Allegro* into his own copy. Here too it seems possible that he intended *sostenuto* in the sense of *meno allegro*. Brahms’ stubborn refusal to use the metronome, however, leaves the question open. Fanny Davies noted in her copy of the Piano Trio op. 8 (at bar 275 of the first movement, above Brahms’ tempo marking *in tempo ma sempre sostenuto*) “sostenuto by Brahms actually means ‘slower tempo[.]’ | as though one could not get enough richness out of the sentence –.” John Alexander Fuller Maitland explained it as having “the same meaning as *meno mosso*, or something between that and *ritenuto*.”⁴⁰ Hugo Becker challenged the latter suggestion, specifically with reference to Brahms, observing that *sostenuto* was in a way to be understood synonymous with *ritenuto* and *rallentando*;⁴¹ he defined it as “restrained in expression well considered not to be played fleetingly.”⁴¹ Like animals he regarded it as having a mediate effect on tempo.



...ing to note the proliferation of r... signs finely lining arpeggiation... as *sostenuto* and *espressivo*. Per... to make sure that pianists... expressive arpeggiations to ac... ancy of this music. Presum... arpeggiation to continue... at... edberg insert... at the end of... they mark *un poco animato*, fol... to at 224. This may reflect a per... ce going back to Brahms himself, ... and *poco – a – poco in tempo* over 222–224... the autograph score and clarinet part, then deleted it. As suggested by his comments to Joachim about the Fourth Symphony, this did not mean that he expected no tempo modification, merely that he did not want to encourage exaggeration, by including it in the published edition. P: At 233 Friedberg indicates *una corda* and *con Pedale*.

39 Johannes Brahms, *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, ed. Max Kahlbeck (Berlin, 1917), vol. I (Briefwechsel X), p. 192.
40 J. A. Fuller Maitland: *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. George Grove (London, 1883), Vol. III, p. 639.
41 Hugo Becker and Dago Rynar: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels* (Vienna, 1929), p. 192.

Andante un poco Adagio

It is probable that the tempo of ♩ = 69, given by Schubert/Friedberg is more leisurely than Brahms envisaged. Many of Brahms’ slower movements were already being taken more slowly by the 1920s than they had been in his lifetime. In 1929, Fanny Davies, comparing contemporary tempi with Brahms’ own practice, commented that “the tendency is usually to play the Andantes too slowly.”⁴² The present editors feel that a tempo range of ♩ = 80–88 represents a plausibly Brahmsian one.

1–22 P: Given the 19th-century association of arpeggiation with *dolce*, the gentle expressiveness of this movement invites subtly varied arpeggiation of all chords, perhaps particularly noticeably (more slowly) where it is marked in the sections beginning at 1, 23, 47, 49, and 61 (see note to 38–39, 42–49 of the first movement). In any case, it is pointed out by the pianist Moriz Rosenthal, “Brahms arpeggiated most chords.”⁴³ And this was particularly so in slower poignant music; in 1865 his “incessant spreading of chords in the slower tempos” was noted in a performance of his D Minor Piano Concerto.⁴⁴ Indeed, some 19th-century commentators considered arpeggiation an essential feature of slow movements. In 1824 William Sheppard explains that “In slow movements it is better to spread the chords, whether they are marked or not.”⁴⁵ Arpeggiation of the chords in 16 and 20 would enhance the dissonance and progressively delay the melody notes. The \rightrightarrows in 11–12 (though not marked in the clarinet) probably reflects the natural relaxation of tempo that would occur in the lead up to the theme. Brahms’ markings from 17 were probably expected to encourage forward movement towards the *f* in 19, with relaxation again in 20 to 22.

Cl. P: At 7 Schubert/Friedberg add *f*. In 12 they add \rightrightarrows for the clarinet and *pp* for both instruments before Brahms’ *dolce* in 13.

5, 6, 17, 18, 53, 54, 65, 66 Cl: Brahms was very undecided about how the 32nd-notes in these bars should be articulated, marking them slurred in some sources and separate in others; hence the differences between the first editions of the clarinet, viola, and violin parts. In the published clarinet and viola version there are slurs the first time (5–6), but not on subsequent occasions. Whether he still wanted slurs on the first occurrence of

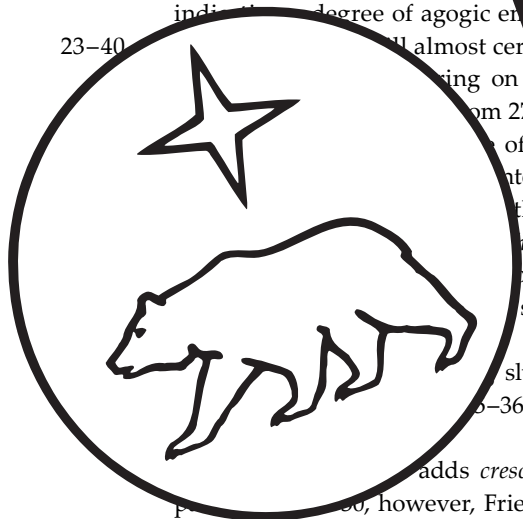
42 In: *Cobbett’s Cyclopedic Survey*, vol. I, p. 184.
43 Richard Hudson: *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*, (Oxford, 1994), p. 333.
44 [H. Kroenlein], “Konzertbericht” *Karlsruher Zeitung* (Nov. 9, 1865), in: Anselm Gerhard, “Willkürliches Arpeggieren: Ein selbstverständliches Ausdrucksmittel in der klassisch-romantischen Klaviermusik und seine Tabuisierung im 20. Jahrhundert,” *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* vol. 27 (2003), p. 123.
45 William Sheppard: *A New Pianoforte Preceptor* (London, c. 1824), p. 55.

the figure, or whether he simply forgot to delete them is unclear, but the latter seems more likely. In any case, before the version for violin and piano was published he had clearly decided that he wanted the figure un-slurred throughout the movement, for although he did not delete the slurs in 5–6 in the Stichvorlage of the violin version (an extensively amended proof copy of the clarinet and piano score) they were evidently removed at proof stage, for they are absent from the separate violin part of the published edition and remain, apparently through oversight, only in bar 6 in the piano score of that edition.

Schubert presumably believed that the slurs in 5–6 were a mistake, for he marks *portato* (dots under slurs) on each occurrence of the figure (for the execution of *portato* see the note to bars 22–39 in the first movement of op. 120 no. 2).

17–19, 65–67 Cl: Schubert adds $\langle \rangle$ on the first note of 17 and $\langle mf \rangle$ on the first note of 18, perhaps implying vibrato as well as emphasis (potentially agogic). On the first note of 19 he adds $\langle \rangle$, possibly (since the sign was increasingly associated with *tenuto* during the later 19th century) indicating a degree of agogic emphasis.

23–40 P: Schubert almost certainly has been thinking of the first note of 27 to the first note of 37 as the main point of interest, when he marks the second movement of *Pathétique* op. 13, Cipriani Potter contact with Beethoven's signs in 1854



slurs in the lower part of 25–36 and also on the

adds *cresc.* in the clarinet part of 30, however, Friedberg adds \rightrightarrows over the whole bar, presumably to match the shorter \rightrightarrows in the clarinet (which was probably more for emphasis than *diminuendo*). Friedberg's \rightrightarrows may also indicate, however, that he considered the *dolce* in 31 as requiring a dynamic between *p* and *pp*.

41–44 Cl: Schubert adds staccato marks on separate 8th-notes and $\langle \rangle$ on the quarter-notes in 41 and 42. P: The *espr.* will probably have encouraged arpeggiation in which prominent melody notes are expressively delayed. The 32nd- and 16th-notes in 42–44 and 46–48 will surely have been played with rhythmic flexibility, lingering on important notes and hurrying through less important ones.

46 Ludwig van Beethoven: *Sonata Pathétique for the Piano Forte*, ed. Cipriani Potter (London, 1854), p. 9.

Brahms may have expected the \rightrightarrows in 48 to encourage relaxation of tempo, but Friedberg adds the instruction *non rit.*

49–60 Cl, P: At 49 the combination of *dolce* in the piano with *espress.* in the clarinet is unusual. The one encourages a soft and warm sound, the other, according to the practices of the Joachim School, a more intense one. Having associated *dolce* with vibrato in string playing, Ranken remarked: “in *piano espressivo* sections, the vibrato (if used at all) was used sparingly and not in a way to interfere with the intensity of the tone, i. e. there was no movement of the hand big enough to produce perceptible waves of sound and often that it consisted in was a slight movement of the tip of the finger which helped to intensify the tone and expression.”

The \rightrightarrows in 53–54 may suggest a slight increase in momentum, but Brahms’ repetition of *espress.* in the clarinet part was probably intended to ensure that the tempo was steady again at that point.

Cl: Schubert adds *mf* in 54 and *cresc. ten-do* from the beginning of 56 to the end of 57.

In 58 Friedberg adds \rightrightarrows from the second note to the beginning of the second triplets, presumably to balance with the clarinet’s *sfz*. In 59 noticeable dislocation of the right hand will enhance the *sfz*, while more subtle dislocation may well have been used in the following bars (see notes 1–4 of the first movement). In 1902 Brée recommended dislocation to create more relief and a softer effect.⁴⁸ About fifty years earlier Thalberg said much the same thing advising that “it produces a good effect” for slow melodies.⁴⁹

Friedberg adds *cresc.* at the beginning of 57.

58, 68 P: The marking *rf*, rarely used by Brahms, strongly suggests arpeggiation with an expressive delay of the melody note.

60–81 Cl: Schubert adds \rightrightarrows in 60 and *pp* at the beginning of 61 to match the piano’s dynamic, although Brahms’ distinction was surely deliberate.

P: Friedberg adds (*Ped.*) under the third note in 61 and 62.

To enhance the feeling of *leg. e dolce* slight dislocation of notes in the right hand, particularly on beat two, would be effective. The chords in 69 could be arpeggiated more subtly to enhance the \rightrightarrows and all the chords from 70–81 could be arpeggiated to some degree. A noticeable dislocation of the first right-hand note in 73 would

47 Ranken: *Some Points of Violin Playing*, p. 19.

48 Brée: *The Groundwork*, p. 72–3.

49 Thalberg: *L’Art du chant*, unpaginated [p. 2].

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.

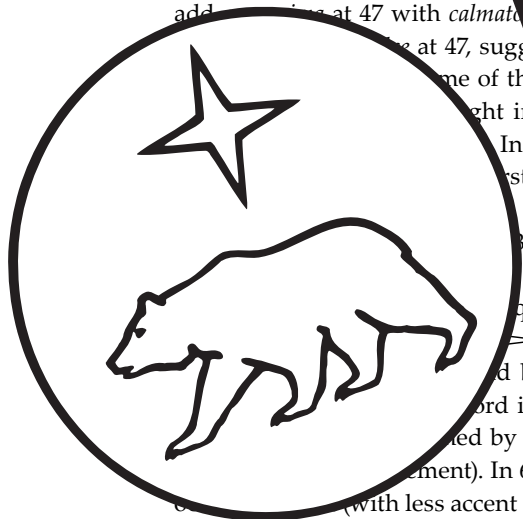
tempo to Brahms in slow movements is suggested in his correspondence with Otto Dessoif about the Adagio of the Second Symphony. He observed that at the passage marked *l'istesso tempo, ma grazioso*, the instruction *più moto* might actually be appropriate, but added that such instructions were “superfluous markings,” quoting Goethe’s *Faust*: “If you don’t feel it [your hunt will be in vain].”⁵⁴

The *più dolce sempre* in 125 may suggest even more noticeable relaxation and rhythmic inequality, and, in the piano part, more noticeable dislocation and/or arpeggiation on main beats would aid the *dolce* expression and dynamic nuance, particularly at the appearance of \rightrightarrows , and would be typical of 19th-century practice.

P: Friedberg adds *mf* on the first note of 43/133 and *p* on the second beat of 44/134.

Cl: In 38, 128 Schubert adds *p* on the last note. He also adds \ll from the beginning of 42 to the first note of 44 and *p* on the second note of 44.

47–86 Cl, P: The tempo suggested at the beginning of the movement by Schubert/Friedberg is obviously too slow for this central section, so they add *calmato* at 47 with *calmato* at 86.



at 47, suggests the delicate nature of the right-hand part in earlier or later editions. In 55, 57, and 59 the first beat could also

3–66 could all be require a more in- \rightrightarrows ; the inevitable should be supported

chord in the piano part marked by Brée (see note to movement). In 68 the piano echo (with less accent and lingering) in

the tenor line of the piano part. The *dolce* markings in 69 and 73 imply a gentler and perhaps slightly slower treatment of the melodic material with characteristic arpeggiation in the piano part. In the clarinet part Schubert adds *p* before *dolce* in 69, 73 to match the piano’s dynamic.

In 75, 76, 79 Schubert adds \rightrightarrows above the slur on the first beat (there is no equivalent marking in the piano part), clearly indicating emphasis (perhaps agogic). To players in Brahms’ circle it seems clear that this potential meaning would have been inherent in the \rightrightarrows markings, but perhaps it was felt by the late 1920s that this sort of execution needed to be made more explicit.

54 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoif, ed. C. Krebs (Berlin, 1922) (Briefwechsel XVI), p. 207.

If the \ll markings in 76–78 encourage crescendo and accelerando the *espress.* in the clarinet part in 79 was surely expected to steady the tempo.

At 79 Schubert adds *f* before *espress.* Brahms had marked *mf* here in the autograph and this was unaltered in the Stichvorlage, but it was presumably removed in the proofs (unless its omission was an error), suggesting that the composer was concerned not to encourage too strong a dynamic. In any case, *f* seems unlikely to have been envisaged. Schubert/Friedberg’s *calmato alla replica* at 86 prepares for their suggested slower tempo for the outer sections. They mark *Tempo I* after the fermata in 90. Brahms’ *pp* \rightrightarrows in 88 may well have been intended to indicate a similar relaxation of tempo, but two bars later, though in preparation for the fermata, rather than to re-establish a slower tempo.

119 P: Friedberg adds *dolce*.

Vivace

1–8, 62–76, 174–183 P: The *non legato* in 1 (presumably to apply in 1, though not marked there) indicates a trill without over-holding or damper pedal and with each note articulated (but not slurred). The *ben marc.* in 1 (*marcato*) and *ben marc.* in 66 may suggest that dislocation, arpeggiation, or rhythmic flexibility should be avoided. On the piano hand, very swift, barely perceptible arpeggiation in the normal manner of chord playing at the end of the 19th century⁵⁵ would certainly be effective for the half-notes in 5–8, 73–76, and 180–183i.

Cl, P: Schubert/Friedberg mark // before the clarinet’s entry.

8–9, 75–76 Cl, P: At 8–9 (and 75–76 though not marked) the *grazioso*, as well as indicating a different character, may also suggest a slightly broader tempo than the opening of the Vivace (see note to 33–46 of the third movement).

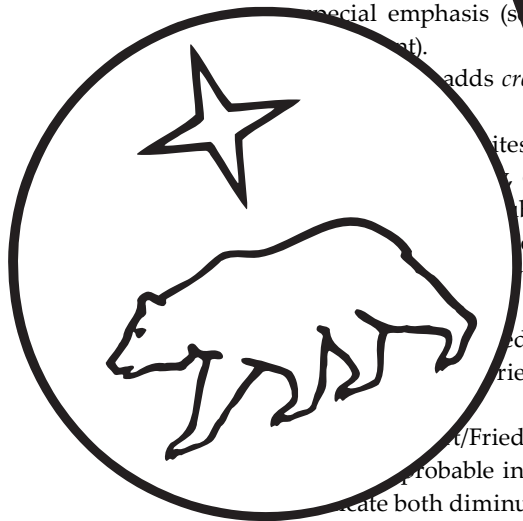
9, 77, 97 P: Over-holding to create resonance may be as appropriate as using the damper pedal for the 8th-note figurations in 9–10 and similar passages elsewhere.

11 Cl: In the autograph clarinet part, Brahms crossed out the \rightrightarrows on the slurred notes, perhaps because he did not want the inflection (emphasis and inequality) to be too pronounced. In the two later occurrences of this passage, however, he did not delete the sign; nor did he delete it anywhere in the autograph score, and it remained in the Stichvorlage and first edition of the separate clarinet, viola, and violin parts as well as the score.

55 See Clive Brown et al.: *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music* (BA 9600), p. 21.

- 17–24, 85–92 P: The expressive character of the music suggests that the first note in 17, 18, and the second beat in 18, the first beat in 21, for instance, could effectively be given agogic emphasis by dislocating the melody notes. From 19–23 and elsewhere all chords marked with *portato* articulation could be slightly arpeggiated; as Ignaz Moscheles instructed: “when dots are used with slurs over double notes and chords, these should be struck slightly in the Arpeggio manner, giving them the same length of time as a dot under a slur requires.”⁵⁶
- 18, 22 P: Friedberg adds the missing slurs in the left hand.
- 23–25 Cl, P: Schubert/Friedberg mark *rit.* at the beginning of 24 and *Tempo I* in 25, perhaps conscious that the implications of Brahms’ \gg from 23–24 was no longer widely understood at the end of the 1920s.
- 31 P: Friedberg marks *mf* \ll , the \ll strengthening from the second to fourth beats.
- 38–39 P: The chords marked \ll could be arpeggiated, suggested by Klauwinkler to guard against harshness in tone or as suggested by Brée to create special emphasis (see note to 21–36 of the first movement).
- 40 P: Friedberg adds *cresc.* in the second half of the movement.
- 41 P: Brahms writes arpeggiation particularly, \ll on chords with longer notes, to allow subtle rhythmic flexibility with accents. With the *molto p* at 117, the effect could be sensitively pursued.
- 42 P: Friedberg add *mf.*
- 43 P: Friedberg add *p* at the end of the movement.
- 44 P: Schubert/Friedberg add *rit.* in 60, clarifying the probable intention that the \gg should create both diminuendo and slackening of tempo. They mark *Tempo I* in 62.
- 62–67ii Cl, P: Schubert/Friedberg add staccato marks on the 8th-notes (presumably to convey their sense of Brahms’ *marcato* in 62).
- 66 P: Brahms’ *ben marc.* evidently applies to the accented notes in the left hand.
- 72–73 P: Friedberg marks \ll *f* from the last beat of 72 to the first beat of 73.
- 93 P: Friedberg adds *p* before the *dolce*, which may invite dislocation and rhythmic flexibility.
- 94–96 P: Friedberg adds staccato marks to the un-slurred 8th-notes, emphasising Brahms’ *leggiero* instruction.

- 99–100 P: The chords without staccato could be very swiftly arpeggiated to fill out the texture.
- 101–104 P: All the downbeats could be played with agogic accentuation, perhaps created through swift arpeggiation, which would help characterise the phrasing and add brilliance.
- 107 P: Friedberg adds *ff.*
- 109–113 P: All chords of longer-value could be swiftly arpeggiated to give brilliance.
- 115–118 Cl, P: Schubert/Friedberg add staccato marks on all four occurrences of the ♪♪ figure.
- 119–142 Cl, P: Schubert/Friedberg mark *poco più tranquillo* at 119 with *Tempo I* at 142, perhaps recognising that the *semplice* implies a slightly broader tempo. P: The chords with *portato* articulation could be slightly arpeggiated (see note to 17–23 of this movement).
- 135–136 P: The \ll may inspire arpeggiation of the right-hand chords.
- 137 Cl: Schubert adds a cautionary *p.*
- 155–156 P: Friedberg adds *cresc. meno* from the second half of 155 to the end of 156, but in the absence of any markings here in any source it seems highly questionable whether this is what Brahms expected.
- 158–160 P: All the chords, particularly those marked *sf* in 158, 159, 160 could be swiftly arpeggiated to create brilliance. The \ll in 160 was probably expected to encourage both crescendo and arpeggiation. The chord marked *sf* in 163 could be played as recommended by Brée (see note to 21–36 of the first movement). From 164, the effect of *pianissimo* could be enhanced by liberal use of dislocation and arpeggiation (even for the octaves in the left hand). In these bars Brahms’ long slurs in the right hand are omitted in the Schubert/Friedberg edition, but perhaps through the engraver’s oversight. At 167 Friedberg adds a cautionary *pp.*
- Cl, P: Any increase in tempo at 161–162 would surely have been counteracted at the clarinet’s *fp* in 163. If the pianist relaxed the tempo slightly in response to Brahms’ \gg in 170–173, the clarinetist would almost certainly have re-established *Tempo I* with the return of the principal subject at 174.
- 174 P: Friedberg adds (*marc.*) after the *f.*
- 184 Cl, P: Schubert/Friedberg add *leggiero.*
- 198–200 Cl, P: Schubert/Friedberg mark *rit.* in 199 (see note to 23–25 in this movement). In the piano part in 198–9 Brahms’ \gg is missing in their edition, but probably through oversight.
- 206–220 P: All half- and whole-note chords could be swiftly arpeggiated to create brilliance. In 216–217 it would be effective to play the right-hand chords un-arpeggiated against the arpeggiated left-hand chords which give the characteristic energy with-



⁵⁶ Ignaz Moscheles: *Studies for the Piano-Forte* op. 70, Bk. 1 (London, 1827), p. 6. See also Clive Brown et al.: *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music* (BA 9600), pp. 21–22.

out harshness (see note to 71–73 of the first movement).

The \ll in 213, already in a *forte* dynamic and followed by *f*, was surely expected to indicate accelerando rather than an increase in volume followed by an abrupt return to a *forte* dynamic.

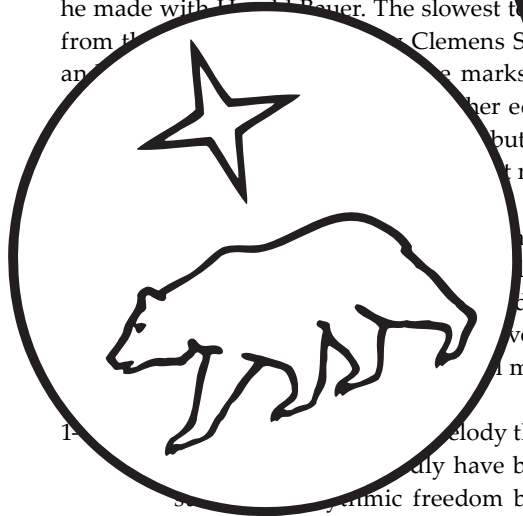
In 214 and 215 Friedberg adds \ll on the second half-notes followed by *ff* in 216. In 219 Friedberg adds *senza Ped.* and in 220 *Ped.*

Cl: In 216 Schubert adds a turn slurred to the trill (which Brahms surely intended).

Op. 120 No. 2

Allegro amabile

The only other use of this tempo term in Brahms' sonatas is for the first movement of the Violin Sonata op. 100, for which metronome marks by early editors range from $\text{♩} = 100$ to 120 with a distinct preference for the faster end of the scale. Ossip Schnirlin and Robert Kahn suggest $\text{♩} = 108$ –120, while Carl Flesch and Arthur Schnabel give $\text{♩} = 120$, and Franz Kneisel who probably played the sonata with Brahms, or at least for him, gave $\text{♩} = 116$ in the edition he made with Heinrich Bauer. The slowest tempo, 100, comes from the edition of Clemens Schultze-Biesantz and the metronome marks for Brahms are from other editors. Of course, the fastest notes



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

but the fastest notes are not the most numerous. Friedberg for example will be significantly different for this movement. There have been a general tendency in music to get slow

1 The melody that opens the sonata has usually been played with a certain dynamic freedom by Mühlfeld and Brahms, perhaps to the extent that only a few melody notes coincide with the corresponding accompaniment in the piano part. In the 1928 edition, Schubert adds extensive accent and dynamic markings to the opening melody, which are repeated when it returns in 103:



In 5 and 6 Friedberg adds \ll over the first notes of each bar in the right hand of the piano part and

inserts \gg between the staves; in 7 he matches Schubert's \ll from the second to fourth beats and in 8, evidently envisaging even more expressive treatment of Brahms' \ll in that bar, he marks *tranquillo*. When this material returns at the recapitulation, Friedberg also adds \ll through the whole bar in 106 with \gg in 108.

P: Considering the style of Brahms' piano writing from 1–10, over-holding of notes within arpeggiated chordal figures, with minimal or no use of the damper pedal, is certainly a viable option (although Friedberg marks *con Ped.* at the beginning). In 5, 6, and 8 the composer was likely to have arpeggiated all chords to some extent, perhaps with a slower spread in the downbeats in 5 and 6, and in the second bar invites the most rapid arpeggiation, varying the speeds of arpeggiation as a carefully cultivated 19th-century art (see notes to 1–4, 5–20, 21–36, 38–45, 90–116 of the first movement and 1–22 of the second movement of op. 120 no. 1). When the texture is chords in both hands, Malverne has recommended the arpeggiation of the right-hand chord played against the unarpeggiated left-hand chord to produce a softer expression,⁵⁷ while the opposite could create an effect that is interesting, yet not harsh.⁵⁸

P: The *una corda* pedal might be used to good effect here.

11–14, 154 Cl: P: The *molte* suggests an unhurried tempo together with soft and slow arpeggiation in the downbeats (see note to 38–45 of the first movement of op. 120 no. 1).

In 13 Schubert adds \ll centred on the highest note and moves the beginning of Brahms' \ll to 14.

13–17 P: Brahms probably envisaged that momentum would have increased slightly through the \ll in 13–14, but the piano solo in 15–17 could be played broadly with varied arpeggiation of all the chords, taking care to characterise Brahms' slurred duplet.

18–21 P: Fast arpeggiation of the first chord of 18 and especially the *sf* chord would be stylistically apt (see note to 5–20 of the first movement of op. 120 no. 1) With the *dim.* from 19–21, slower arpeggiations might be introduced as the music relaxes.

22/120, 69 Cl, P: At Brahms' *p sotto voce* in 22/120, clarinetists will have emulated the singer's suppressed vocal delivery. For string players *Pierer's Universal-Lexikon* instructs that "On string instruments S[otto] v[oce] is made by using the bow near to

57 Brée: *The Groundwork of the Leschetizky Method*, p. 72–73.

58 *Ibid.*

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.

space) his added \rightrightarrows is confined to the second beat.

Dislocation could be effectively employed on downbeats and important notes, perhaps to the extent that no note coincides exactly with its corresponding accompaniment (see note to 49–60 in the second movement of op. 120 no. 1). The chords on the downbeats of 58 and 59 could be arpeggiated to colour the expressive harmonies. The rest in 59 might be lengthened for rhetorical effect.

58 Cl: Brahms added *dol[ce]* here in pencil in the autograph clarinet part. This was not included in the published edition, but it may suggest the particular quality he envisaged for this prominent note, far above the piano part. Mühlfeld would surely have used his vibrato on the half-note and here, if anywhere, would have wanted to create at least a hint of portamento on the falling diminished fifth.

60–64 P: Brahms' abandonment of slurs in 62 may merely mean that he expected them to continue, but it could also be that he expected a slightly greater separation for the wider leaps. A long-e-value chords, and even the *portato* octave could be given a brilliant effect with swift arpeggiation.

65–77 P: Brahms' abandonment of slurs in 62 may merely mean that he expected them to continue, but it could also be that he expected a slightly greater separation for the wider leaps. A long-e-value chords, and even the *portato* octave could be given a brilliant effect with swift arpeggiation.

77–92 Cl: Rhythms in the clarinet part will surely have been inflected particularly expressively in this passage. A string player of the time would have enhanced this with the use of portamento and perhaps Mühlfeld's playing will have reflected this.

77–92 Cl, P: The *portato*, notated here in Brahms' normal way, with dots under slurs, would be better expressed for a modern performer by horizontal lines under the slur, as Brahms allowed it to be notated in the separate viola and violin parts in this passage. Although Brahms did not mark its continuation, this style of articulation was undoubtedly intended to prevail until 86 (Schubert continues the *portato* markings).

Brahms' notation from the end of 77 to the end

of 79 in clarinet and piano is unusual. The overlapping slurs seem intended to convey a smooth legato across the bar line, but a *portato* execution of all the notes with dots.

Brahms would surely have envisaged a rhythmically free rendition of the triplets.

The \rightrightarrows in the clarinet part in 78 and the piano part in 79 and 80, were evidently intended to elicit more than the normal emphasis and lingering on the first note of the duplet.

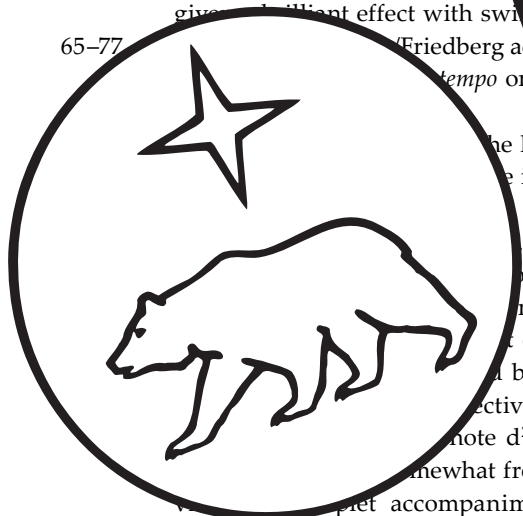
All chords throughout this passage could be arpeggiated to some degree. The first chord in 78 could be spread slowly and expressively to support the *dolce* and *portato* articulation in the clarinet part. The *portato* passages in 79 and 87 might be played broadly with swift arpeggiation of the octaves (see note to 1–23 in the first movement of op. 120 no. 1). The \rightrightarrows from 86–87 was almost certainly expected to elicit a slight acceleration of the triplets, perhaps encouraging the clarinettist to anticipate slightly the entry on the fourth beat (effective examples of this kind of anticipation of the beat can be heard in Marie Soldat's recording). The *espress.* in 90 (repeated in the clarinet part in 96) may suggest a steady and broadening of the tempo here, as suggested by Czerny (see note to 90–116 in the first movement of op. 120 no. 1). At this point Friedberg repeats Brahms' *mf* with \rightrightarrows .

92–102 Cl: In the clarinet part in 97 Brahms originally marked \rightrightarrows on the first note leading to *sf* on the second, but later replaced it with the softer accentuation implied by \llcorner (before which Schubert adds *p*).

Cl, P: In the context of the clarinet's \llcorner from 100–101, Brahms' *rf* in the piano (surely arpeggiated), with its even stronger agogic implication than \llcorner , will surely have encouraged the kind of substantial expansion described by Fanny Davies in Brahms' response to these signs. In 102 Schubert/Friedberg add *poco rit.* just before the half bar, with *Tempo I* at 103. This may, however, misrepresent Brahms' intention; the *dolce* in the clarinet part in 101 and the *molto dolce* in the piano in 102 suggest that he did not expect a return to tempo after the expansion in 101; but since he marked only *dim.* (see Critical Report) not \rightrightarrows , which would usually have implied a slackening of tempo, it seems unlikely that he envisaged any further *ritardando* before the recapitulation.

P: Chords could be arpeggiated in a variety of speeds to suite the ebb and flow, from very quickly when the intended effect is brilliance, to slower and slower when the effect is softer and less energetic.

113–118 P: Friedberg adds \llcorner on the second half of 113



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

followed by *p* at the beginning of 114 with *poco a poco cresc.* from the middle of the bar. From 114 to 118 all chords could be richly arpeggiated and even the octaves in the right hand in 116–117 might be broken slightly.

119 Cl: In all earlier editions the $\langle \rangle$ is centred between the third and fourth notes of the bar, but it is clearly centred on the third note in Brahms' autograph score and autograph clarinet part. In the Stichvorlage it was carelessly placed too far to the right and this inaccurate positioning was overlooked by Brahms.

129, 131 Cl: In the exposition (31–33) the quarter-notes have slurs, but it is evident that Brahms decided against including them here, for in the autograph he originally wrote the slur in 129 then deleted it and did not include one in 131. They are also absent in the autograph clarinet part. Schubert, presumably regarding the absence of slurs as an unintentional omission, added them.

136 Cl: Although the equivalent place in the exposition (38) has a \rangle on the second half of the bar, it is conceivable, though unlikely, that Brahms did not envisage it here.

156–169 Cl, P: In Brahms' autograph clarinet part there is a faint pencil mark, presumably a breath mark, under the last note of 157, which was produced by Mühlfelde. In the Schubert/Friedberg edition this mark is added in the same place both in the piano left hand, they also add *mf* and *p*.

170–173 Cl, P: The complex combination of markings in 170–173 is particularly striking. Rather unnecessarily, Schubert/Friedberg added *mf* at the beginning of 172. Friedberg also adds *Ped.* at the beginning of 171 and *mf* at the first chord in 172, and the marking *mf* in 173. P: Brahms would surely have applied expressive arpeggiation on the piano's *rf* chord in 170. For a similar effect in 172–173 the chords in the right hand may well have been arpeggiated against un-arpeggiated chords in the left hand, although the left-hand chords could also have been arpeggiated.

on the fourth beat to match the clarinet. For the *portato* triplets from 166 Friedberg marks *con Ped.* Cl: Brahms expected the clarinetist to understand his *portato* notation in the same way as pianists did; for the viola and violin versions he changed dots under slurs to lines under slurs in 162 and 170–171, except on 171vi–vii in the viola part, where he evidently forgot to do so (these are marked with lines under slurs in the violin part). In 166–168 Schubert added \rangle to match Brahms' markings in the piano part, but the composer's omission of these signs may have been deliberate, in order to avoid an exaggerated accentuation. It may be significant that only the falling figures are marked with \rangle , not the rising ones (which fall in line with Brahms' markings in 79–85). It is almost inevitable, however, that the experienced performer (pianist, clarinetist, violist, or violinist) in Brahms' circle would have nuanced these slurred pairs with some degree of emphasis and lingering.

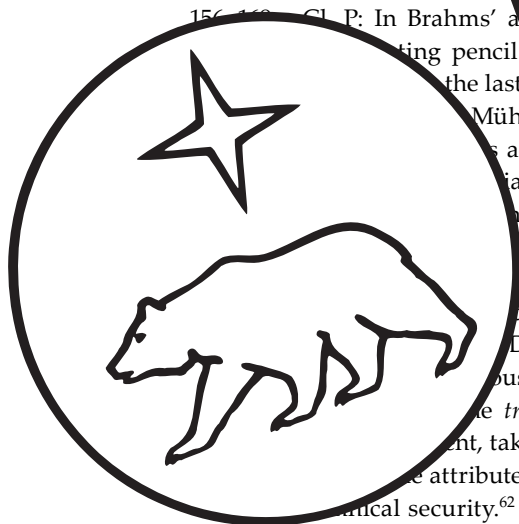
170–173 Cl, P: The complex combination of markings in 170–173 is particularly striking. Rather unnecessarily, Schubert/Friedberg added *mf* at the beginning of 172. Friedberg also adds *Ped.* at the beginning of 171 and *mf* at the first chord in 172, and the marking *mf* in 173.

P: Brahms would surely have applied expressive arpeggiation on the piano's *rf* chord in 170. For a similar effect in 172–173 the chords in the right hand may well have been arpeggiated against un-arpeggiated chords in the left hand, although the left-hand chords could also have been arpeggiated.

Allegro appassionato

In the autograph Brahms originally wrote *Allegro appassionato*, but later changed it there to *Appassionato, ma non troppo Allegro*. This version was copied into the Stichvorlage of the score, and into that of the separate clarinet and the viola parts. In the Stichvorlage of the score, however, Brahms changed it back to *Allegro appassionato*, but forgot to do so in the separate clarinet and viola parts. He must also have overlooked this discrepancy during proof reading, for these divergent tempo terms were also reproduced in the score and parts of the first edition of the clarinet/viola version. In the Stichvorlage of the version for violin (a proof copy of the score of the clarinet version, in which both the melody instrument and piano part were substantially revised by Brahms) and the first edition, the tempo term is *Allegro appassionato* in both score and violin part.

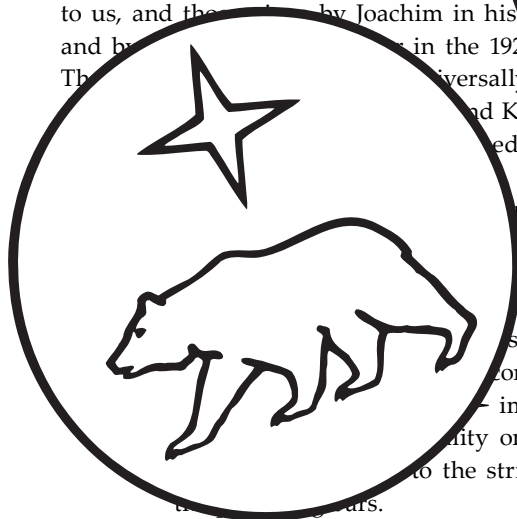
The Peters edition edited by Carl Herrmann retains the incorrect tempo term *Appassionato, ma non troppo Allegro* both for the separate part and the score. The Schubert/Friedberg edition adopts a curious compromise, having *Allegro*



62 Eugenie Schumann: *Erinnerungen von Eugenie Schumann* (Berlin, 1925), p. 270.

63 Brée: *The Groundwork*, p. 72–73.

appassionato, ma non troppo in both score and part. Since, however, Brahms' final decision was to retain *Allegro appassionato*, it seems likely that their metronome marks both for the outer sections of the movement and for the central *Sostenuto* section are significantly slower than the tempo envisaged by the composer. This may also help to explain why the *Sostenuto* section is almost universally taken at a very broad tempo by present-day performers. It may be a significant indicator of Brahms' expectations that his autograph score did not initially have a new tempo designation for this section, suggesting that he did not expect it to have a significantly different tempo. The term *Sostenuto* was added later in pencil. In Brahms' autograph clarinet part he at first headed this section *Trio* and later added *Sostenuto*. In the present editors' opinion, taking into account the relationship of this movement with the 19th-century scherzo and trio and its tempo conventions, a tempo in the region of $\text{♩} = 58\text{--}63$ for the *Allegro appassionato* and $\text{♩} = 44\text{--}50$ for the *Sostenuto* is likely to be closer to Brahms' conception. The 20th-century tendency to take substantially slower tempos in some of Brahms' movement types than those adopted by members of his own circle is strikingly illustrated by the discrepancy between the tempos initially proposed for the first two movements of Brahms' Violin Concerto known to us, and those adopted by Joachim in his *Violinschule* and by Klinger in the 1928 Peters edition. The *Sostenuto* is almost universally taken at about $\text{♩} = 44\text{--}50$ and Klinger's 120 and 110 are attributed to Joachim and Joachim's 120 to the Peters edition.



The *Sostenuto* is almost universally taken at about $\text{♩} = 44\text{--}50$ and Klinger's 120 and 110 are attributed to Joachim and Joachim's 120 to the Peters edition. The *Sostenuto* is almost universally taken at about $\text{♩} = 44\text{--}50$ and Klinger's 120 and 110 are attributed to Joachim and Joachim's 120 to the Peters edition. The *Sostenuto* is almost universally taken at about $\text{♩} = 44\text{--}50$ and Klinger's 120 and 110 are attributed to Joachim and Joachim's 120 to the Peters edition.

After the second beat of 8 Friedberg marks '.

P: All longer-value chords could be arpeggiated very rapidly to give brilliance and thus to enhance the *appassionato* character (see note to 5–20 of the first movement of op. 120 no. 1). In places such as 9/149 and 12/152 dislocation could be used instead of arpeggiation, or in addition to it.

26–27, 30–31, 34–35, 166–167, 170–171, 174–175 P: Apart from quick arpeggiation the chords could be given rhetorical emphasis by taking a little time between the upbeat and downbeat. The staccato chords might be played tightly together and probably without any use of pedal.

29–30, 33–34 Cl, P: Friedberg adds > in brackets from the beginning of 29 (but not in 169) to the beginning of 30, though this is hardly in the pianist's control. Perhaps it was added in recogni-

tion of the likelihood that the clarinetist would let the tempo relax on the 8th-notes, on which Schubert also added > in 29–30/169–170 and 33–34/173–174. Friedberg also marks ' before the second note of 34/174.

46, 186 P: Friedberg marks *Ped.* on the second note, although this seems contrary to Brahms' staccato marking.

47, 187 P: This chord could be arpeggiated more slowly in one of a variety of ways: both hands arpeggiating together; arpeggiating from the bass upwards; or arpeggiating the left hand while playing the right-hand notes together (see note to 1–8 in the first movement of this sonata).

48–58, 188–198 Cl, P: By placing a longer slur over the pairs of slurred duplets in the clarinet Brahms appears to be aiming for the usual nuanced performance of the duplets (both dynamic and agogic), but with minimal or absolutely no break in the sound. This reflects a technique described by Louis Spohr in his *Violinschule*; after referring to vibrato as an imitation of vocal effect, he continues: "Through changing the finger of a note too, a vocal effect can be imitated, namely when two notes are sung in a single breath, and separated by the pronunciation of a new syllable. While the violinist normally makes this separation by interrupting or changing the bow stroke, here it is achieved by changing one finger for another during a steady continuous bow stroke."⁶⁴

The clarinetist can of course achieve this vocal effect simply by tonguing the new 'syllable', or by using alternative fingerings (see note to 22–39 of the previous movement). String players will do it by a combination of Spohr's method (where feasible) and careful bow management (with minimal separation and well controlled variation of bow pressure). Pianists must imitate the effect as best they can (changing fingers whenever possible on repeated notes).

54, 194 Cl, P: The *più dolce* intimates a change of mood, perhaps with slight broadening of tempo as well as more noticeably nuanced slurs, combined with dislocation in the piano part (see note to 56–59 in the first movement of this sonata).

68, 69, 208, 209 P: Friedberg marks *Ped.* at the beginning of each bar.

68–71, 208–211 P: The chords marked with arpeggio signs should probably be arpeggiated quite swiftly but gently – perhaps both hands simultaneously.

Cl: Schubert marks > on the second note in 69 and the third note in 70, probably envisaging the type of agogic emphasis that was typical of *espressivo* passages.

64 Louis Spohr: *Violinschule* (Vienna, [1833]), p. 175.

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.

Schubert/Friedberg also mark *non cresc.* in 61 and *sempre pp* in 65.

For the clarinet Schubert marks *portato* on the three quarter-notes in 57, 59 and again over the five quarter-notes in 65–66 (see the note to 22 of the first movement).

70–95 Cl, P: The unusual modulation and the *f ben marc.* suggest a tempestuous character, but not too fast a tempo (perhaps ♩ = 108–112) for the Allegro. The Schubert/Friedberg edition retains the faulty Allegro non troppo of the first edition in the separate clarinet part (see Critical Report) and they propose the rather staid tempo of ♩ = 100.

Cl: Schubert adds staccato dots on all the quarter-notes and 8th-notes in the clarinet part, presumably in response to Brahms' *ben marcato*.

P: From 92 to the first beat of 96 Friedberg marks ^ on all the quarter-notes. He adds *cresc.* in 95 and *fp* on the first beat of 96 (also retaining Brahms' *p* on the second beat), presumably to match Brahms' instruction in the clarinet part, although the marking is scarcely practicable. The slurring pattern of the eighth notes from 71 (with upbeat) to 75 suggests that un-slurred notes should be played *melegato* perhaps with little

hammer pedal. The > in 72 and 73 mark an accent on the second beat, which could be a maximum expression by slight finger displacement. Brahms' *sf* in 75, 76, 77 is made more intense by agogic emphasis. The left hand in 76–77 could be played in *alliance* (different from *sf*) articulation. In the middle of the movement *mp* could be brought out with a slight tempo and enhanced by a slower tempo. The < from 81 to the middle of 82 should be accompanied by a gradual return to the original tempo.

<> in 96–97, with lingering at the beginning of 97, and relaxation of tempo thereafter, facilitates the preparation of the following *Più tranquillo*.

98–153 Cl, P: *Più tranquillo* undoubtedly signifies a slower tempo (see the note to 156–169 in the first movement of this sonata). Schubert/Friedberg reduce the tempo to ♩ = 88. They also supply a cautionary *p* at the beginning. Brahms added the tempo direction to the autograph in pencil, suggesting perhaps that he did not initially conceive a substantial tempo change here.

On 138vii and 139ii Schubert/Friedberg add ^ on the clarinet notes corresponding with Brahms' *sf* in the piano part, as well as changing the piano's

sf to *sfz*, which (rather oddly, since both stand for *sforzato*) they seem to regard as a stronger accent. In 140 Schubert also adds > on the 16th-notes in the clarinet part and Friedberg suppresses Brahms' *sf* in the piano part (unless this is a printing error). This implies perhaps that they regarded > primarily as conveying diminuendo rather than the type of nuanced combination of (potentially agogic) emphasis and diminuendo employed by Brahms).

Cl: In the autograph, the clarinet's 16th-notes in 111–114 were originally slurred but the slurs later deleted. The separate autograph clarinet part shows an intermediate stage in which *portato* lines have been inserted under the slurs. In the Schubert/Friedberg edition staccato marks are added to the 16th-notes, but this is surely not what Brahms envisaged. He presumably expected an articulation equivalent to the violist's and violinist's *détaché*, that is to say separate bow strokes without distinct separation.

Schubert marks *f* in 140 to correspond with the piano part and adds staccato marks on the first note in 141 and the second note in 144.

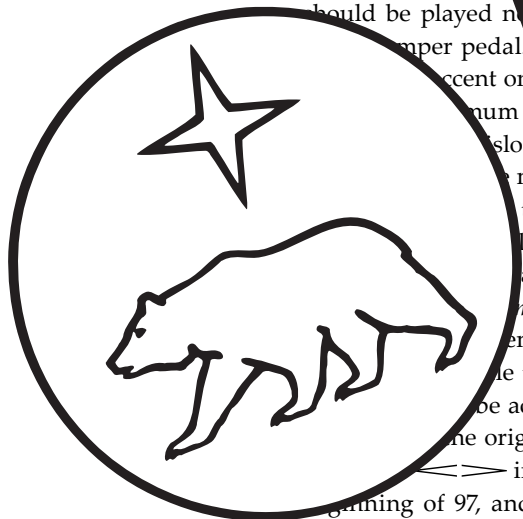
P: In 140 Friedberg suggests taking the last 8th-note with the left hand.

The *espress.* in 98 (with *cresc.* in 107) could be enhanced by a slight *sf* or arpeggiation according to taste. In 119, the octaves might be arpeggiated, perhaps most prominently at the apex of the <> in 121.

The 8th-note duplets in 98–110 would probably have been played somewhat unequally, to create a lilting effect, by musicians in Brahms' circle. From 123–137 all the chords, particularly longer-value ones, could be arpeggiated (see note to 81–108 in the second movement of this sonata). For the rapid arpeggio figuration and chord, Friedberg indicates *Ped.* at the beginning of 131 and 133 with * at the end of 132 and 134; in the second half of 131 and 133 he also adds <. The chords marked *sf* in 132 and 134 might be arpeggiated in the manner described by Brée or Klauwell (see note to 21–36 in the first movement of op. 120 no. 1).

The *sf* in 138, 139, and 141 might be enhanced by swift dislocation and agogic emphasis. To give vitality and brilliance to the chords in 148–153 they could be arpeggiated swiftly.

Clive Brown (University of Leeds)
Neal Peres Da Costa (University of Sydney)



VORWORT

KOMPOSITION UND FRÜHE REZEPTION

„[M]an kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut“¹, schrieb Brahms nach einer Aufführung von Carl Maria von Webers Klarinettenkonzert in f-Moll durch Richard Mühlfeld im März 1891 aus Meiningen an Clara Schumann. Mühlfelds Spiel beeindruckte ihn so tief, dass er schon bald begann darüber nachzudenken, etwas für ihn zu komponieren. Im Juli schrieb Brahms aus Ischl erneut an Clara und informierte sie, dass er gerade an einem Trio für Klavier, Violine [sic] und Klarinette (aus dem später das Trio für Klavier, Klarinette und Cello op. 114 wurde) und an einem Quintett für Klarinette und Streichquartett (veröffentlicht als op. 115) arbeite. „Diese beiden Stücke zu hören, freu ich mich einzig auf Meiningen. Du hast keine Idee, mit einem Klarinettenisten wie dem dortigen Mühlfeld. Er ist der beste Bläser überhaupt, den ich kenne.“² Als Clara schließlich das Klarinettenquintett fertigt, schreibt er von dem Stück: „Überhaupt auch, es ist ja, wie ich sagte, eine glänzende Auffassung!“³ Im Mai 1894, schrieb Brahms an Robert Hausmann über die Sonate op. 99 und die Idee, sie in seinem Doppelkonzert in Wien zu spielen. „Ich habe in Wien waren und mich mit Mühlfeld über das Quintett bereits seinen Respekt zu zeigen angekündigt hatte, ließ dieses Ereignis offenbar seinen Enthusiasmus für Mühlfelds Spiel neu aufleben und seinen Schaffensdrang wieder erwecken. Während der ersten Wochen nach seiner Abreise zu seinem Sommeraufenthalt in Ischl am 17. Mai arbeitete er intensiv an zwei Klarinettensonaten, die seinem Biographen Max Kalbeck zufolge im Juli abgeschlossen waren. Mit Sicherheit waren sie vor Ende des Folgemonats fertiggestellt, denn Brahms schrieb am 23. August an Eusebius Mandyczewski und teilte ihm mit, dass er in „nächster Zeit“⁵

etwas Neues mit Mühlfeld spielen wolle. Drei Tage später kontaktierte er Mühlfeld, um zu erfahren, ob dieser mit seiner B-Klarinette nach Ischl kommen könne.⁶ Jedoch wurde es die zweite Septemberhälfte, bis sie sich treffen konnten. Brahms' Korrespondenz mit Clara Schumann weist darauf hin, dass Mühlfeld ursprünglich Anfang September nach Ischl kommen wollte, aber den Besuch verschieben musste. Letztendlich reiste Brahms am 18. September nach Berchtesgaden,⁷ wo sie vereinbart hatten zu treffen und wo Mühlfeld am folgenden Tag aus Meiningen ankam. Während der nächsten Tage probierten sie die Sonaten in der Villa Pontheben bei Clara Schumanns Wiener Freundin Anna Frankenhof, und gaben am 22. September eine private Aufführung für Mühlfelds Dienstherrn, den Herzog von Sachsen-Meiningen und dessen Frau, die ebenfalls in der Gegend weilten. Eine kurze, anonym erscheinende Rezension, angeblich verfasst von jemandem, der bei diesem Anlass anwesend war, berichtet: „Die Sonaten, von denen die erste in F moll, die zweite in G durc steht, sind wundervoll und werden gewiss ein Aufsehen machen.“⁸

Bis November 1894 hatte Brahms keine Möglichkeit gehabt zu haben, die neuen Sonaten nochmals zu probieren. Am 14. Oktober 1894 schrieb er an Joachim, um mit ihm ein Treffen bei Clara Schumann in Frankfurt zu vereinbaren, damit diese die Sonaten zum ersten Mal hören könne:

Falls Du etwa, namentlich in der ersten Winterhälfte, nach Frankfurt kämest, lasse es mich doch wissen. Ich käme dann auch, würde entweder Mühlfeld dazu laden oder eine Bratschenstimme mitbringen – zu zwei Klarinetten-Sonaten, die ich gern Frau Schumann hören ließe. Unsere Behaglichkeit würden die anspruchslosen Stücke nicht stören – aber es wäre schön!⁹

Joachim antwortete umgehend und erklärte, dass er am 9. November Brahms' Violinkonzert in Frankfurt spielen und zwei Tage später dort ein Quartettkonzert geben werde, aber dass es „ja ganz herrlich“ wäre, den 12. November für Clara Schumann zu reservieren.¹⁰ Brahms antwortete am 17. Oktober, um diese Verein-

1 Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. II, S. 447.
2 Ebd., S. 456.
3 Ebd., S. 504.
4 Ebd., S. 552.
5 Karl Geiringer, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 15 (1933), S. 363.

6 Imogen Fellinger, *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, in: *Brahms-Studien*, Bd. IV, Hamburg 1981, S. 84.
7 *Schumann-Brahms Briefe*, Bd. II, S. 567.
8 *Allgemeine deutsche Musikzeitung* 21 (1894), S. 505.
9 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, 2. Aufl., Berlin 1912 (*Briefwechsel*, Bd. VI), S. 293.
10 Ebd., S. 294.

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.

Rosé-Quartetts erstmals öffentlich aufgeführt; dieses Sonderkonzert war auf Wunsch Arnold Rosés eilends anberaumt worden, nachdem die Eintrittskarten für das erste Konzert bereits Anfang Januar ausverkauft gewesen waren.

Die Sonaten wurden von der Presse uneinheitlich rezipiert; Brahms' Bewunderer waren begeistert, andere fällten jedoch zurückhaltendere Urteile. Es ist möglich, dass die Ausführung, trotz Mühlfelds offenbar ausgezeichnetem Spiel, nicht zu ihrem Vorteil war. Kalbecks Beschreibung zufolge könnte Brahms' Klavierspiel nicht vollkommen zufriedenstellend gewesen sein; er erinnerte sich, dass Brahms „unsicher und aufgeregter gespielt hatte“.¹⁸ Auch Theodor Helm, der die Erstaufführung eher kühl rezensierte, war von der Es-Dur-Sonate deutlich überzeugter, als sie im Mai 1896 von Mühlfeld und Eugène d'Albert in Leipzig aufgeführt wurde; im Hinblick auf den früheren Anlass bemerkte er andeutend, dass „zwar auch Herr Mühlfeld die Clarinette blies; der selbst begleitende Meister Brahms aber sich am Flügel mit wenigem liess.“¹⁹ Vorbehalte gegenüber Brahms' damaligem Klavierspiel äußerte auch in Ferdinand Schumanns Tagebuch vom 1. März 1895, ein Tag, bevor



In dem Bericht über die Erstaufführung des Problems vollkommen bewusst, dem er sich am 1. März 1895 äußerte er in einem Brief an Joachim:

Wozu soll ich darüber nachdenken, ob die Leute recht haben, die hernach sagen und schreiben, mein Spiel genüge nicht? Empfinde ich doch selbst, wenn ich nicht besonders guter Laune bin, daß man gewohnt sein muß, vor Leuten zu spielen, wenn man öffentlich spielt.²¹

In seinem Bericht über die Erstaufführungen räumte Hanslick ein, dass Brahms' Spiel in gewisser Hinsicht nicht perfekt war, meint jedoch:

Brahms, den Schöpfer dieser schönen Sachen, selbst am Klavier zu sehen, ist uns immer ein Anblick voll freudi-

18 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1921, Bd. IV/2, S. 378.

19 *Musikalisches Wochenblatt* 27 (1896), S. 323.

20 Schumann, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, S. 234.

21 *Briefwechsel*, Bd. VI, S. 300.

ger Rührung. Mag er auch mitunter mehr in sich hinein und für sich spielen, als für das Publikum – ungefähr wie Schumann zu dirigieren pflegte – es kann ihn doch keiner ersetzen.²²

Hanslick nahm unter den Bewunderern der neuen Werke eine herausragende Position ein. In Anspielung auf Brahms' scherzhaften Spitznamen für Mühlfeld, „Fräulein Clarinette“, bemerkte er: „[...] Brahms' Spätliebe für die Klarinette scheint zu förmlicher Braut-schaft gediehen.“ Begeistert fuhr er fort:

Entzückend ist der erste Satz der Es-dur-Sonate. Ein Thema, wie vom Himmel gefallen, oder richtiger, aus schönster Jugendzeit herüberdringend, von süßem Schwärmerie und drängendem Liebesdrang! Diese Melodie, mit welcher der Klarinette ohne jedes Vorspiel angeht, sich am eigenen Gesangsversuche, ist mir dieser Satz der f-Moll-Sonate lieber als die zweite. In der f-Moll-Sonate vernahm man am zweiten Konzertabend zahlreiche Stimmen, welche die f-Moll-Sonate vorzuziehen. Um so besser! Der zweite Satz, ein Allegro appassionato in Es-Moll, unter dem Eindruck der Klarinette weniger zuträglichen Gefühlsstimm, um so mehr gesangvoll, langsam und mit demselben Gedanken, nach welchem der erste Satz zurückkehrt und in tiefem Schmelztonen die Klarinette stirbt. Der dritte Satz, ein Allegro in der f-Moll-Sonate, ist der erste Satz (gleichfalls ein Allegro appassionato) der musikalisch bedeutendste, nicht so sehr durch melodiose Bindung als durch seine vielgestaltigen geistvollen Combination. Ein stimmungsvolles kurzes Andante in As-dur verwendet in schönem Wechseln alle hohen und tiefen Klangwirkungen der Klarinette. Ihm folgt der unmittelbare ansprechendste aller Sätze: ein Allegretto grazioso, dessen idyllische Anmuth und Heiterkeit an Schubert'sche und an Brahms' eigene Ländler erinnert. Es wird überall große Eroberung machen. Frisch und behend strömt das Finale dahin, eine rascher alla-breve Satz, in welchem eine Klarinettenfigur von stak-kirten Achtelnoten originell und witzig heraussticht. [...] wie fast allen Compositionen von Brahms steht ihnen bei näherer Bekanntschaft ein wachsender Erfolg bevor. Gehören Sie auch keineswegs zu den schwerfaßlichen Werken, so liegen doch ihre feinsten Züge und intimsten Reize nicht gerade auf der Oberfläche.²³

Ein Rezensent der *Signale für die musikalische Welt* war mit Hanslick weitgehend einer Meinung, obgleich er offensichtlich zu jenen zählte, die die f-Moll-Sonate bevorzugten. Er schrieb:

22 *Neue Freie Presse* (15. Jan. 1895), S. 2.

23 Ebd.

Die eine Sonate in Es dur bringt einen herrlichen ersten Satz und einen Mittelsatz von liebenswürdigster Eigenart, aus der andern in F moll, die wir in der Erfindung für die bedeutendere halten möchten, ragt ebenfalls das erste Allegro und ein höchst anmuthiges Allegretto grazioso hervor. Beiden Werken wurde die beifälligste Aufnahme zu Theil.²⁴

Unter den weniger positiven Kritiken befand sich eine (mit „B.“ unterzeichnet) mit der Ansicht, dass in diesen Sonaten „die Reflexion das Uebergewicht über die Erfindungskraft“ habe,²⁵ während eine andere (mit „F. W.“ unterzeichnet; dieser Autor gehörte offensichtlich nicht zu Brahms' Bewunderern) feststellte: „Diese beiden Sonaten haben das mit den meisten anderen Brahms'schen Werken gemein, daß sie mehr combinirt als componirt sind.“²⁶

Zwischen dem 27. Januar und dem 25. Februar 1895 unternahmen Brahms und Mühlfeld eine Reise, bei der sie die Sonaten in Leipzig, Mannheim, Frankfurt, Rüdelsheim (privat bei Beckwith), Mersburg und Meiningen aufführten. Das waren die letzten öffentlichen Aufführungen der Sonaten, bei denen Brahms mit Mühlfeld wahrscheinlich auch die letzten, bevor die Sonaten veröffentlicht wurden.²⁷

SPÄTERE REZEPTION: ANNAHMEN

Brahms erwähnte die Sonaten am 17. September 1894 an, „daß ich als Komponist sie nicht für mein Vergnügen komponiere. Er wollte, daß er die Werke, da Simrock ja nicht zwei Klarinettensonaten haben wollte, genauso gut an Dr. Abraham vom Peters-Verlag geben könne.²⁸ Dann am 23. November, in einer Antwort auf einen verlorenen Brief von Simrock, in dem dieser offensichtlich nachgefragt hatte, wann die Werke aufgeführt würden, erwiderte Brahms, dass Simrock (für die geplante Erstaufführung) nicht nach Wien kommen

24 *Signale für die musikalische Welt* 53/8 (1.1895), S. 117.

25 *Allgemeine deutsche Musikzeitung* 22 (1895), S. 75.

26 *Neue Zeitschrift für Musik* 62 (1895), S. 212.

27 Laut Egon Voss und Johannes Behr (*Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 9*, hrsg. von Voss und Behr, München 2010 S. XXXI) weist das Fehlen von Kritiken in bedeutenden Zeitschriften sowie in Christian Mühlfelds Dokumentation der Konzertaktivitäten seines Bruders darauf hin, dass keine weitere Aufführung vor der Drucklegung stattgefunden hat.

28 *Johannes Brahms, Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1919, Bd. IV (*Briefwechsel*, Bd. XII), S. 151.

müsse, denn er könne sie am 15. Februar in Frankfurt oder wahrscheinlich Ende Januar in Leipzig hören.²⁹ Doch drei Tage später schrieb Brahms abermals und informierte ihn über die Termine der Wiener Aufführungen Anfang Januar 1895, denen Simrock dann auch beiwohnte.³⁰ Während Simrocks Aufenthalt in Wien erklärte sich Brahms offenbar dazu bereit, die Sonaten bei diesem zu veröffentlichen. Zu dieser Zeit verband den Komponisten und seinen Verleger eine enge Freundschaft und bei diesem Besuch wechselten sie in ihrer gegenseitigen Anrede vom förmlichen „Sie“ zum vertrauten „Du“.

Allerdings konnte Brahms erst nach Ende der im Januar und Februar durchgeführten Konzertreise Kupfers Abschriften zur Bestellung der Druckausgabe nach Berlin schicken. Zu diesem Zeitpunkt war er, Mühlfeld, allerdings sehr darum bemüht, die Werke im Druck zu setzen, und informierte Simrock am 17. Februar: „Genau am 26sten dank ich Dir von Meiningen aus die beiden Sonaten zu schicken.“³¹ Er erklärte, dass Mühlfeld bei seiner geplanten Konzertreise Mitte März nach London Druckfahnen der Partitur mitbringen benutzen sollte, gab aber auch zu verstehen, dass die Ausgabe „möglichst schnell erscheinen möge.“³² Offenbar sollte Mühlfeld noch ein wenig langweiliger Zugriff auf die Werke haben. Im demselben Brief informierte Brahms Simrock:

Ich denke auf den Titel zu setzen: für Klarinette oder Bratsche. Letztere aber muß ich in Wien erst resch herrichten, schicke sie aber bis oder vor Ende d. M. Da Du Dich für Originalwerke nicht interessierst, sondern nur für deren Arrangements – so sage ich gleich, daß ich denke, nach dem ersten Exemplar gleich eine Ausgabe für Violine herzurichten, wobei denn einiges geändert werden müßte – also eine Ausgabe für sich.³³

Aus diesem in Meiningen verfassten Brief geht deutlich hervor, dass Bratschenstimmen bereits existierten und in Wien zurückgelassen worden waren. Aufgrund der Tatsache, dass Brahms Kupfers (wahrscheinlich nach den nicht erhaltenen autographen Bratschenstimmen erstellten) Abschriften ausgiebig revidiert hatte, bevor sie als Stichvorlage für die Erstausgabe dienten, ist es offensichtlich, dass es diese waren, die Brahms „resch [frisch] herrichten“ wollte.

In einem Brief vom 1. März gab Brahms genauere Anweisungen für die Ausgabe:

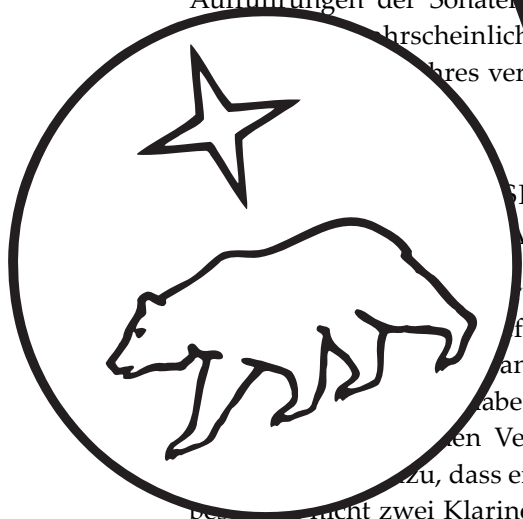
29 Ebd., S. 155.

30 Ebd., S. 156.

31 Ebd., S. 164.

32 Ebd., S. 165.

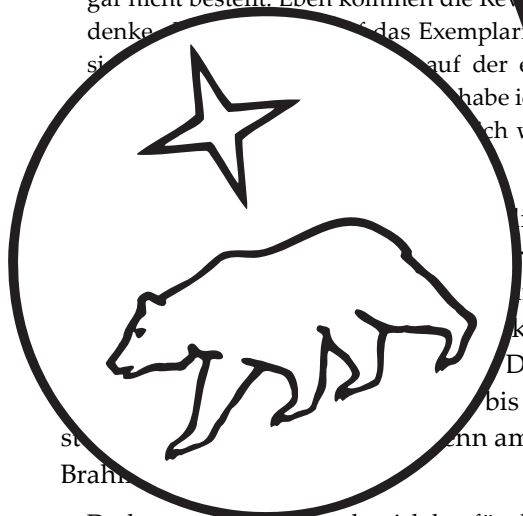
33 Ebd.



Der Titel lautet wohl am besten:
2 Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) mit Pianoforte.
I. II
Op. 120 (F m Es Dur)³⁴

Nach Erhalt der Stichvorlagen für die Partituren und Klarinettenstimmen sandte Simrock diese umgehend an die Druckerei Röder in Leipzig, wo der Stecher gebeten wurde, die Arbeiten bis zum 6. März abzuschließen.³⁵ Mühlfeld erhielt die Fahren somit rechtzeitig, und ein zweiter Satz, der an Brahms zur Korrektur gesandt worden war, wurde bereits am 14. März von diesem an Simrock mit einer Bitte zurückgegeben: „Möchtest Du mir nicht gelegentlich einen exemplarmäßigen Abzug schicken, ich denke danach die Ausgabe für Violine herrichten zu können (mit Beilage und Geduld).“³⁶ Am 22. März übermittelte er weitere Vorschläge und Anweisungen:

Mir scheint auch besser, wenn bloß die Klarinettenstimme beiliegt, die Bratschenstimme aber einzeln zu haben ist. Auf das Violinarrangement würde ich nicht warten. Kommt dies zugleich heraus, so wird wohl das Original gar nicht bestellt. Eben kommen die Revisionsabzüge; ich denke, daß das Exemplarmäßige, das liest sich auf der ersten Seite eine



habe ich schon die Bratschenstimme, alle Korrekturen. In diesem Brief legt der Ausgang ein zweifelhafte, ist korrigierte Fassung. Die Bearbeitung bis April fertiggestellt. Wenn am 1. Mai schrieb Brahms:

Du hast es vergessen – aber ich bat für die Korrektur der Violinsonate um einen exemplarmäßigen Abzug, damit ich sie einmal zusammen spielen könnte! Falls es keine besondere Umstände macht, bitte ich noch darum. Für dich hat die Sache ja keine Eile, ich aber denke freilich an baldigste Abreise, müßte es aber doch hier noch – also, bitte wenn's geht, recht bald.³⁹

Simrock muss die Fahren schnell verschickt haben, denn am 11. Mai verbrachten Brahms und Marie Soldat-Roeger, laut Fellingingers Tagebuch, den Nachmittag und Abend bei Fellingingers und spielten die beiden Violin-

sonaten op. 120, wahrscheinlich nebst Klengels Bearbeitung des Klarinettenquintetts op. 115 für Violine und Klavier.⁴⁰

Obwohl die Korrekturen an den Fassungen für Klarinette und Bratsche wahrscheinlich bis Anfang April abgeschlossen waren, erschien die Druckausgabe erst im Juni 1895. Simrocks Brief an Brahms, datiert auf 1. März 1895, legt nahe, dass diese Verzögerung Mühlfeld offenbar die Möglichkeit geben sollte, die Sonaten weitere Male aufzuführen, bevor sie öffentlich zugänglich wurden;⁴¹ wie oben erwähnt, scheint Mühlfeld sie jedoch letztlich vor Drucklegung nicht mehr gespielt zu haben.

Die Fassung für Violine wurde im Jahr publiziert. Angeblich soll die erste öffentliche Aufführung der Violinfassung bereits am 23. Juni mit Richard Barth und Max Medler in Hamburg stattgefunden haben,⁴² doch belegt Barths Memoiren, dass vielmehr eine von Barth erstellte Bearbeitung der Klarinettenfassung erklang. Am 24. Juni schrieb Barth an Brahms:

Da ich leider nicht spielen konnte, habe ich mir dieselben natürlich sofort für Geige umgeschrieben und nun spiele ich sie mit einer solchen Wonne und innigen Freude, wo man eben nur Ihre Musik spielen kann.⁴³

Die beiden Klavierwerke, die sowohl bekannt erklangen die beiden Klavierwerke nach ihrer Veröffentlichung erstmals im Rahmen der britischen Erstaufführung am 24. Juni 1895 mit Mühlfeld und Fanny Davies. Von Anfang an wurden die Werke in England gut aufgenommen. Der Kritiker der *Musical Times* erachtete sie als „sehr reizvoll“ wie „unter Brahms' genialsten und formvollendeten Leistungen“ und beschrieb Mühlfeld als „diesen unvergleichbaren Klarinettenisten“.⁴⁴ In *The Athenaeum* wurden die Aufführungen als „ein ausgezeichnete künstlerischer Erfolg“ beschrieben und die Werke als Brahms' „Ruf als dem begabtesten Vertreter klassischer Musik angemessen. Sie sind aufgrund ihrer Frische und Freundlichkeit beachtenswert.“⁴⁵ Als Fanny Davies „Brahms' wunderschöne Sonate in Es“ in der

40 Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent*, Tutzing 2006, S. 305. Das Tagebuch spricht lediglich von einer von Brahms und Soldat gespielten „Quintettensonate“, die Hofmann als Opus 34bis identifiziert. Obwohl Soldat eine versierte Pianistin war, scheint viel wahrscheinlicher, dass es sich um die jüngst publizierte Bearbeitung von Opus 115 handelte, zumal Fellingingers anscheinend keine zwei Klaviere in ihrem Musikzimmer hatten (für diesen Hinweis danke ich Prof. Robert Pascal).

41 *Briefwechsel*, Bd. XII, S. 165f.

42 In *Johannes Brahms. Werke*, Serie II, Bd. 9, S. XXXI, Anm. 267.

43 Kurt Hofmann, *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth*, Hamburg 1879, S. 58.

44 *The Musical Times* 36 (1895), S. 527.

45 *The Athenaeum* 3531 (1895), S. 846.

34 Ebd., S. 166.

35 *Johannes Brahms. Werke*, Serie II, Bd. 9, S. XXX.

36 *Briefwechsel*, Bd. XII, S. 167.

37 Ebd., S. 167.

38 Ebd., S. 169.

39 Ebd., S. 173.

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.

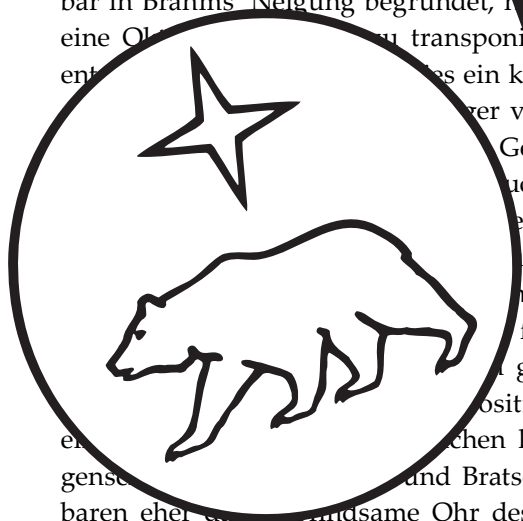


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Die Behauptung einiger Geiger,⁵⁵ dass Brahms die Einrichtung nicht selbst vorgenommen habe, ist durch die erhaltenen Quellen zweifelsfrei widerlegt. Die Abschrift, die Brahms' Hauptkopist Wilhelm Kupfer angefertigt hat, weist bereits gravierende Abweichungen von der Originalversion für Klarinette auf, was darauf hinweist, dass sie nach einer von Brahms zur Verfügung gestellten Fassung entstanden ist. Sie enthält Abschnitte, die mit Sicherheit nur vom Komponisten stammen können, so die Doppelgriffe im ersten Satz der f-Moll-Sonate (T. 147–150) und, noch deutlicher, die Doppelgriffe im zweiten Satz der Es-Dur-Sonate (T. 126–135), nach denen der Bratschenpart drei Takte weitergeht, wo die Klarinette Pausen hat – kein gewöhnlicher Bearbeiter wäre mit Brahms' Vorlage derart frei umgegangen. Ferner revidierte Brahms die Abschrift Kupfers ausgiebig und nahm melodische Veränderungen, Oktavtranspositionen und andere Verbesserungen vor.

Das Missfallen einiger Geiger des 20. und 21. Jahrhunderts an Brahms' Bearbeitung lässt sich teilweise in Brahms' Neigung begründet, in bestimmten Passagen eine Oktave zu transponieren. Offenbar



entweder es ein kommerziell besser verarbeiteter Geiger versetzte Stellen, um ein gewisses Gewicht aus dem Instrument zu gewinnen. Auch wird Brahms' Bratschenspiel als reichhaltige und abwechslungsreiche Musik angesehen, die in der Hinsicht der technischen Fähigkeiten der Spieler fast immer als Herausforderung empfunden wird. Die Kompositionen beruhen auf einer sorgfältigen Balance zwischen dem klanglichen Eigenschaft der Bratsche und offenbar eher dem geschulten Ohr des Komponisten als irgendeinen praktischen Kompromiss. Wie Tovey scharfsinnig erläutert ist, die Viola-Bearbeitung der Klarinettensonaten

auf einer ganz anderen Ebene im Vergleich zur Verwendung einer Viola als Ersatz für die Klarinette im Quintett und Trio, obwohl Brahms die Publikation jener transkribierten Stimmen autorisierte. Aber im Trio und Quintett macht es das Verhältnis von Klarinette und Streicherstimmen unmöglich, irgendeine Lage zu ändern; dementsprechend legt eine Transkription alle Stellen offen, an denen es der Bratsche misslingt, die Klarinette zu ersetzen. In Bezug auf diese Sonaten hatte Brahms aber

55 Bruno Giuranna, *Masterclass: Brahms's Viola sonata in E-flat*, in: *The Strad* 104 (1993), S. 552–557; James Creitz, 2003, http://www.solisti.de/brahms/sonatas120_eng.html (abgerufen am 18.12.2014).

freie Hand [...]; der Klavierpart ist unverändert, aber die Violastimme ist ein ausgezeichneter Beweis für den unterschiedlichen Charakter der Instrumente. Die Bratsche ist genau dort gereizt und angespannt, wo das Cantabile der Klarinette am wärmsten ist. Die tiefste Oktave der Klarinette wirkt dramatisch ausgehöhlt und kalt wie die blaue Grotte, wohingegen die vierte Saite der Bratsche opulent und warm klingt. Beim Vergleich von Brahms' Bratschenpart mit der originalen Klarinettenstimme werden all jene Unterschiede deutlich greifbar, und diese Bratschenfassungen verdienen es, häufig öffentlich aufgeführt zu werden.⁵⁶

Die Zweifel an Brahms' Autorschaft bezüglich der Bratschenstimmen können also begraben werden; und Spieler können nur in dem Maße recht erfolgreich eigenhändig die Noten zu spielen (wie es William Primrose und einige Geiger nach ihm getan haben), wie sie es tun könnten, wenn sie den Notentext der Klarinetten- oder Geigerstimme von op. 120 oder den eines anderen kammermusikalischen Werk von Brahms umschreiben würden.

Nach zögerlichem Beginn entwickelte die Bratschenfassung der Sonaten op. 120 eine lebendige Aufführungspraxis, die sich grundlegend von der der Klarinettenfassung unterscheidet. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts existierte die Vorstellung von einem Solo-Bratschenspiel, das vom Violinspiel unabhängig war; es war weiterhin hauptsächlich das Vergnügungsfeld herausragender Geiger wie Ferdinand David und Joseph Joachim, die beide besondere Befähigung in dem Instrument gefunden hatten. Am 14. November 1907 spielte allerdings Simon Speelman, leitender Bratschenlehrer am Royal Manchester College of Music und Geiger im Brodsky-Quartett, die beiden Bratschensonaten op. 120 in Manchester und erhielt eine ausgezeichnete Kritik.⁵⁷ Dass sich spezialisierte Bratschensolisten zu etablieren wussten, ist sehr dem Einfluss berühmter Spieler und Lehrer zu verdanken, insbesondere Lionel Tertis, der im Jahr 1900 zum Bratschenprofessor an der Royal Academy of Music in London ernannt wurde. Tertis war nicht nur als Solist überaus erfolgreich, sondern beauftragte auch zahlreiche Komponisten, für das Instrument zu schreiben, und ermutigte jüngere Spieler, sich ausschließlich der Bratsche zu widmen. Spätestens seit 1919 hatte Tertis Brahms' f-Moll-Sonate im Programm, denn er führte sie am 19. November des genannten Jahres in Newcastle auf.⁵⁸ 1924 spielte er

56 Tovey, *Brahms*, S. 182.

57 W.H.C., *Mr Simon Speelman's Viola Recital*, in: *The Musical Standard* 28 (1907), S. 344.

58 *The Musical Times* 61 (1920), S. 60.

diese Sonate ein (die erste Aufnahme einer der beiden Sonaten op. 120 überhaupt) und nahm 1933 beide Sonaten mit Harriet Cohen auf. Erst neun Jahre später wurde die orifinalfassung mit Klarinette erstmals eingespielt (von Luigi Amodio und Siegfried Schultze); zwei weitere Aufnahmen der Bratschenfassung folgten (William Primrose 1973 und Samuel Lifschex 1940/41), denen sich selbstverständlich zahlreiche weitere im Handel erhältliche Einspielungen der Sonaten, mit Klarinette und Bratsche, anschlossen.

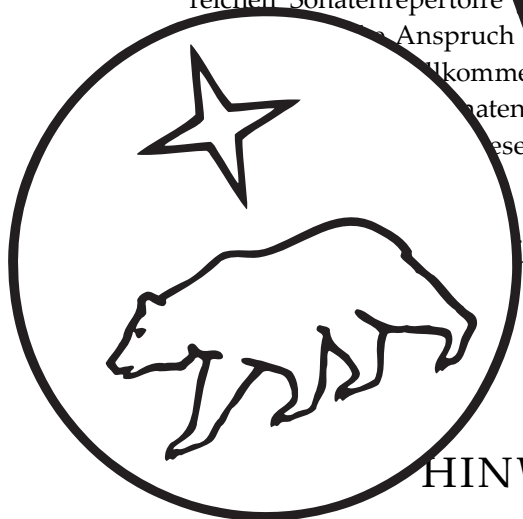
Im Gegensatz zu den Fassungen der Sonaten op. 120 für Klarinette und für Bratsche wird die Version für Violine fast nie aufgeführt und ist bislang auch sehr selten eingespielt worden. Der Komponist betrachtete sie jedoch eindeutig als selbständiges Werk; er überarbeitete die ursprüngliche Klarinettenstimme sehr viel ausgiebiger, als er es für die Bratschenfassung getan hatte, und bezog dabei auch den Klarinettenpart mit ein, um zu einer durchgehend instrumentenspezifischen Behandlung von Violine und Bratsche zu gelangen. Es mag gierig erscheinen, wenn Genres, die mit so einem reichen Sonatenrepertoire besetzt sind, auch noch einen Anspruch erheben, aber im Grunde genommen, in eine Reihe mit den Sonaten von Brahms zu stehen und in dieser Gattung angesehen zu werden.

Clive Brown

Übersetzung: Christine Bauer

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 unsere Zusammenarbeit und das Vorwärtkommen sehr erleichtert hat, sowie an folgende Institutionen und Personen: Bibliothek des Sydney Conservatorium, Pierpont Morgan Library, Brahms-Archiv der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek und Brahms-Institut an der Musikhochschule Köln. Außerdem danken wir für Informationen in Bezug auf die Klarinetten-Aufführungspraxis Andrew Doyle (Sydney), Markus Schöcherl (München), Andrea Grassi (Mailand), Julian Kishon (Leeds) und Emily Worthington, für wertvolle Hinweise zur Viola-Übersetzung und -Bogenbehandlung David Milcom (Guddersfeld) für die Unterstützung bei der Besetzung der Ausgabe von Schubert/Fliebers, Harry Loth (Berlin) sowie für weitere hilfreiche Anmerkungen Morten Carlsen (Oslo), Robert Birtone (Winchester) und Miaojin Qu (Leeds). Schließlich danken wir Douglas Woodfull, Martin Lad (Gudersfeld) für die Unterstützung bei der Herstellung und dem Druck der Ausgabe.



HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Brahms' Werke gehören seit seinem Tod 1897 zum Standardrepertoire; doch die Tatsache anhaltender Aufführungen ist nicht gleichzusetzen mit einer ungebrochenen Tradition. Binnen zwanzig Jahren nach Brahms' Tod beklagte Richard Barth – sein Spiel hatte der Komponist außerordentlich geschätzt – die sich zunehmend auftuende Kluft zwischen dessen Vorstellungen und der sich rasch ändernden Musizierpraxis des frühen 20. Jahrhunderts. Barth behauptete, dass bereits in Vergessenheit gerate, wie Brahms' Notierungsweise adäquat zu lesen sei. Die vorliegende Ausgabe ist bemüht, einige jener Botschaften und Aufführungsaspekte, die Brahms durch seine Art der Notierung dem Interpreten zu vermitteln gedachte,

wieder ins Bewusstsein zurückzuholen. Als Anknüpfungspunkte dienen dabei sowohl allgemeine Aspekte der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, die Brahms und seine Zeitgenossen als selbstverständlich erachteten, als auch spezifische Aussagen zu Brahms' individueller Musizierpraxis und seinen Vorlieben.

Für das Verständnis dessen, was Brahms von den Ausführenden erwartete, ist Richard Mühlfelds Klarinettenspiel von großer Bedeutung, war es doch seine Kunstfertigkeit, die Brahms unmittelbar zur Komposition der Klarinettensonaten inspirierte. Da Tonaufnahmen von Mühlfeld fehlen, ist es unmöglich, mehr als nur eine ungefähre Vorstellung von seinem Klarinettenspiel zu entwickeln. Außer Zweifel steht, dass

er gemeinhin als einer der besten Klarinettenisten und Musiker seiner Zeit angesehen wurde. Unter denjenigen, die dazu Stellung bezogen haben, rief sein Spiel nahezu ungebrochene Bewunderung hervor; er war in Deutschland berühmt, und nach seinem ersten Auftritt 1891 in England war er auch dort bis zu seinem vorzeitigen Tod 1907 ein regelmäßiger und hoch angesehener Gast.¹ 1905 bemerkte Henry Cope Colles: „Wenn man ihn spielen hört, wird einem klar, warum Brahms für die Klarinette komponiert hat.“ Colles beobachtete auch, dass Brahms in den Sonaten op. 120 „die expressiven Qualitäten des Instrumentes durch sattes Spiel noch stärker auszunutzen wusste als in seinem berühmten Klarinettenquintett; es geht ein Art Zauberkraft aus von dem reinen und flüssigen Ton, mit dem Herr Mühlfeld sie interpretiert.“²

Die außergewöhnliche Schönheit des Klangs war eine der am häufigsten erwähnten Eigenschaften von Mühlfelds Klarinettenspiel. Bei einem Besuch in London 1895 sprach man von ihm als „unserm Ehrenpost Herr Mühlfeld, dessen Meisterschaft an seinem Instrument in gleicher Weise überragend wie sein glänzender Charakter ist.“³ Nach einer Aufführung des Quintetts durch den englischen Klarinettenvirtuosen Arthur Clifton im Jahr 1897 wies sich Clinton als „außerordentlich in der Schönheit des Klanges“ aus. Im Jahr 1900, dem Aspekt von Mühlfelds Spiel im Vergleich zu anderen Klarinettenisten. „Ein unangenehm ungeschicklichkeit – wenn solche Eigenschaften sein mögen – eignen sich, die besseren eingeschlossen, zu charakterisieren. Das vollständige Fehlen derartiger Eigenschaften, wenn Mühlfeld seine unvergleichliche Kunst ausführt, ist das Ausschlaggebende für seine Überlegenheit über alle zeitgenössischen Konkurrenten.“



Des Weiteren bemerkte er: „Man addiere die Intelligenz des Musikers mit den Fähigkeiten des Ausführenden, das unbeschreibliche Gefühl für Rhythmus, Betonung und Phrasierung, durch welches sich dieser große Klarinettenist auszeichnet, so wird die bemerkenswerte Stellung, die Herr Mühlfeld unter den Instrumentalmusikern von heute inne hat, leicht nachvollziehbar.“⁵ Ein Nachruf auf den im Alter von 51 Jahren plötzlich verstorbenen Mühlfeld bietet weiteren Aufschluss in Bezug auf die charakteristischen Merkmale seines Spiels; der Verfasser bezieht sich nicht nur auf den „großartigen Ausdruck, makellose Handhabung, Abrundung und Schönheit des Klangs“, sondern vergleicht Mühlfeld auch mit Dirigenten, die bekannt dafür sind, in den Orchestern flexible Tempozwänge zu verlangen: „er verkörpert unsere Idee von musikalischer Ausdruckskraft, genau so wie Leopold Miskow, Steinbach und – neben anderen – Sasonoff [Nasily Safonoff] es getan haben.“ Er schließt mit den Worten: „Das ist wohl der Grund dafür, dass wir Mühlfelds Tod zutiefst beauern, nur war ein großartiger Vertreter unserer Verständnisse von musikalischer Ausdrucksfähigkeit.“⁶ Dieser Verbund an Eigenschaften stellt Mühlfeld neben jene anderen Musikern, die Brahms am meisten bewunderte. Diesbezüglich aufschlussreich ist eine Mitteilung aus dem Jahr 1892: „Brahms war so begeistert von dem schönen Klang und der Phrasierung des ‚Jochims auf der Klarinette‘, dass er sich entschied, für dieses Instrument zu komponieren, unter der Voraussetzung natürlich, dass Herr Mühlfeld die Klarinettenstimme übernehmen sollte.“⁷

Ob Mühlfelds Verwendung der bei Geigern so wichtigen Ausdrucksmittel wie Vibrato und Portamento zu diesen Lobeshymnen beitrug, ist ungewiss. Da Mühlfeld aber als Geiger ausgebildet war und auch eine Anstellung innegehabt hatte, ist es durchaus plausibel anzunehmen, dass er versuchte, diese Verzierungs-techniken auf die Klarinette zu übertragen und sie möglichst in gleicher Weise zu verwenden wie die Violinspieler des 19. Jahrhunderts. Bisher sind keine zeitgenössischen Kritiken oder Beurteilungen von Mühlfelds Klarinettenspiel bekannt, die sich auf seinen Gebrauch des Vibrato beziehen, doch überrascht dies kaum angesichts der Tatsache, dass zahlreiche Abhandlungen des 19. Jahrhunderts die Anwendung eines verzierenden Vibratos für Blasinstrumente empfehlen –

1 In seinem informativen Aufsatz *Mühlfeld's clarinet* (http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm [Zugriff am 17. 5. 2015]) bemerkt Stephen Fox: „Berichte über seine Konzerte in England waren bisweilen unhöflich, seine Interpretation, sein Ton und seine technische Ausführung wurden als grob und auch als ulkig bezeichnet.“ Ansichten dieser Art entstanden jedoch in der Rückschau, Jahre nach Mühlfelds Tod, als sich die Auffassung bezgl. der Spielweise grundlegend geändert hatte, und stehen im Widerspruch zu den vielen zeitgenössischen wohlwollenden Kritiken, die im Internet eingesehen werden können (http://www.proquest.com/products-services/british_periodicals.html [Zugriff am 19. 10. 2015]).

2 Henry Cope Colles, *Brahms at London Concerts*, in: *The Academy* 1775 (1905), S. 1338.

3 *London Concerts*, in: *Musical News* 8 (1895), S. 125.

4 *London Concerts*, in: *Musical News* 11 (1896), S. 463.

5 H. A. S., *A Great Clarinetist*, in: *The Outlook* 4 (1900), S. 812.

6 *Comments and Opinions. The late Richard Mühlfeld*, in: *The Musical Standard* 27 (1907), S. 371.

7 *Personalalia*, in: *The Musical Standard* 43 (1892), S. 481.

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.

Die Einführung der tiefen Stimmung für Klaviere und Orchester in England ist überaus wünschenswert, denn so wird der Klang des Pianofortes und der verschiedenen Streichinstrumente nicht nur edler und voller, auch die Wirkung im Zusammenspiel, etwa im Orchester, ist unendlich feiner und schöner als bei hoher Stimmung. Als ich die Ehre hatte, in England zu konzertieren, verwendete ich stets eine tief gestimmte Klarinette, und die unterschiedlichsten Künstler, mit denen ich verkehrte, drückten hinsichtlich des Ergebnisses stets ihr Wohlwollen und ihre Zustimmung aus.¹⁸

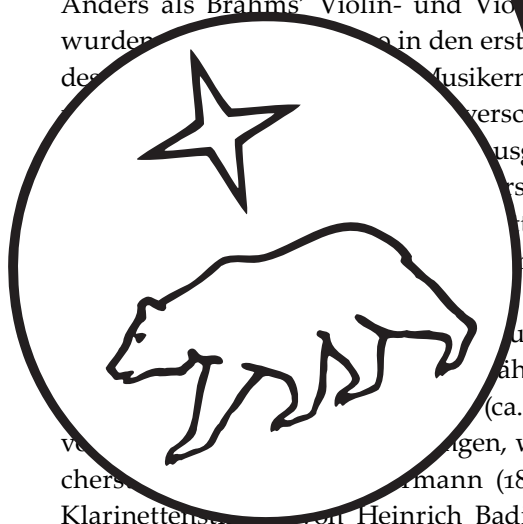
Die aus Mühlfelds Besitz erhaltenen Klarinetten belegen, dass er mit einer Tonhöhe von ungefähr $a^1 = 440$ Schwingungen pro Sekunde spielte; aus einem Brief von Johannes Brahms an Clara Schumann vom Oktober 1894 geht hervor, dass dies nicht der Stimmung des Klaviers im Hause Schumann entsprach (siehe Vorwort, Fußnote 15).

PRAKTISCHE AUSGABEN

Anders als Brahms' Violin- und Violoncellosonaten wurden die Klavier- und Klaviertriosonaten in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Komponisten aus dem engeren Kreis der Brahms-Familie herausgegeben. Die Peters-Ausgabe nennt verschiedene Überlieferungen, die Simrock-Ausgabe eine Zusammenfassung mit Hinweisen auf die Klaviertriosonaten und dem Pianisten gesetzt wurde. Die Peters-Ausgabe ist ähnlich ist, sowie die Simrock-Ausgabe (ca. 1929) aller drei Stimmen, wobei die Streicher von Clara Schumann (1876–?) und die Klarinettenstimme von Heinrich Bading (1864–1943) herausgegeben wurden. Keine der drei Stimmen der Peters-Ausgabe enthält nennenswerte Hinweise zur Aufführungspraxis. Die Simrock-Ausgabe ist dagegen recht ausführlich bezeichnet; sie enthält Metronomangaben und eine große Anzahl zusätzlicher aufführungspraktischer Hinweise in Bezug auf Tempo, Dynamik und Ausdruck; Friedberg fügte gelegentlich Fingersätze und Anweisungen zur Pedalführung in die Klavierstimme ein. Diese Ausgabe ist besonders interessant, da Friedberg zwei Jahre lang (1889–1890) bei Clara Schumann in Frankfurt studiert und 1893 einen Klavierabend mit Brahms' Musik gegeben hat, bei dem der Komponist anwesend war. Brahms gefiel

sein Spiel und er betreute ihn in der Folgezeit bei der Aufführung einer großen Reihe seiner Klavierwerke. Oscar Schubert war einer der ältesten und ersten Klarinettenisten, die Brahms' Sonaten op. 120 in ihr Repertoire aufnahmen und sie in Deutschland direkt nach ihrem Erscheinen aufführten. Eine 1895 in *Der Klavierlehrer* veröffentlichte Rezension bezieht sich auf eine Aufführung beider Sonaten durch Schubert, der von Robert Kahn am Klavier begleitet wurde; hier wird bemängelt, dass es trotz der Attraktivität der Musik „ein Fehler [war], zwei an einem Abend zu bringen, denn es wirkt klanglich monoton, trotz der trefflichen Ausführung.“¹⁹ Kahn stand in den späten 1890er-Jahren in enger Verbindung zu Brahms, und Oscar Schubert mit dem Komponisten persönlichen Kontakt hatte, ist ungewiss.

Die von Schubert und Friedberg in den späten 1920er Jahren vorbereitete Ausgabe könnte Elemente einer Tradition überliefern, die bis in die 1890er-Jahre zurückreicht; gleichwohl ist sie als Leitfaden für die Aufführung der Sonaten im Sinne des Komponisten nur mit Vorsicht anzusehen. In der Klavierstimme bezeugen Unregelmäßigkeiten bei der Bogensetzung, die nur selten korrigiert (wenngleich offensichtlich durch gesehene Bögen in wenigen Stellen nachgetragen wurden); auch andere Notationsprobleme blieben bestehen. Zur Zeit der Entstehung der Ausgabe wurden die Zeichen \ll und \gg zunehmend nur noch als dynamische Anweisungen verstanden und weniger als subtile Hinweise zur Aufführung (siehe die unten aufgelisteten Punkte). An manchen Stellen ergänzten die Herausgeber wiederum Tempowechsel, die Brahms vermutlich mit diesen Bezeichnungen verbunden hatte (z. B. im Vivace op. 120, Nr. 1, T. 24–25); die Tatsache aber, dass solche Tempowechsel nur gelegentlich angegeben sind, könnte zu dem falschen Schluss führen, dass eine gewisse Flexibilität des Tempos anderswo nicht erwünscht war (was mit Sicherheit nicht der Fall war). Etliche der angegebenen Metronomzahlen erweisen sich als ebenso problematisch wie diejenigen in anderen Ausgaben Brahms'scher Werke aus den 1920er- und 1930er-Jahren (dies gilt insbesondere für die bei Litolff erschienenen Ausgaben der Violinsonaten, die wesentlich langsamere Tempi für lyrische Passagen und oftmals rascherer in schnellen Sätzen vorschreiben, als Musiker aus Brahms' Umfeld dies taten). Ausgewählte Beispiele werden in den folgenden Einzelbemerkungen diskutiert.



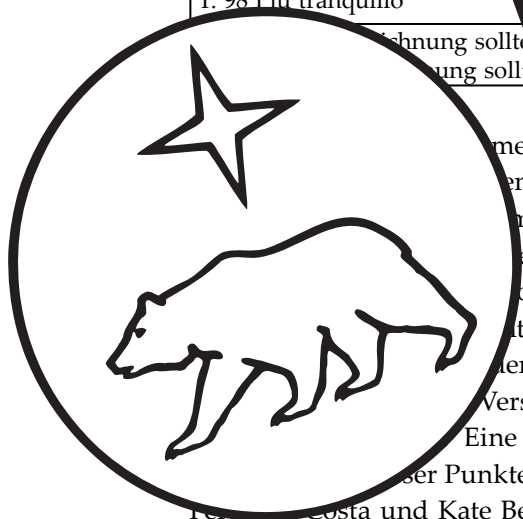
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

18 *The Pitch Question*, in: *Musical News* 17 (1899), S. 110.

19 *Der Klavierlehrer* 18 (1895), S. 276.

Metronomangaben von Schubert und Friedberg

Opus 120, Nr. 1	
Allegro appassionato	♩ = 132
T. 214, <i>Sostenuto ed espressivo</i>	♩ = 60
Andante un poco Adagio	♩ = 69
Allegretto grazioso	♩ = 126
Vivace	♩ = 104
Opus 120, Nr. 2	
Allegro amabile	♩ = 96
Allegro appassionato, ma non troppo*	♩ = 152
T. 81 <i>Sostenuto</i>	♩ = 96
Andante con moto	♩ = 84
T. 14vi	♩ = 96
T. 28vi	♩ = 84
T. 43vi	♩ = 96
T. 56vi	♩ = 96
T. 70ii Allegro ma non troppo	♩ = 100
T. 98 Più tranquillo	♩ = 88



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Die Ausführung sollte *Allegro appassionato* lauter sein, die Ausführung sollte *Allegro* lauter sein.

mentale befasst sich teilweise mit Besonderheiten in der Artikulation, Phrasierung, Artikulationenspezifischen Techniken in Op. 120. In einer stärkeren Bemerkung werden Hinweise einige der wesentlichen Punkte für ein Verständnis der Brahms'schen Musik. Eine sehr viel ausführlichere Zusammenfassung dieser Punkte ist bei Clive Brown, Neal Perle, Cecilia Costa und Kate Bennett Wadsworth in *Ausführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600) zu finden. Für weitere Informationen siehe außerdem <http://chase.leeds.ac.uk/brahms>.

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 wurden; dies entspricht der Spielpraxis des Barock und ist im Jazz des 20. Jahrhunderts und anderer Populärmusik weiterhin gegenwärtig.
- ♩ : Brahms machte genaue Angaben zur Legato-Ausführung bei Zweiergruppen – hier ist die zwei-

te Note abzuziehen – und erwähnte darüber hinaus gegenüber 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.“²⁰ Er und seine deutschen Zeitgenossen erwarteten sicherlich eine inegale Ausführung dieses Rhythmus, wobei die erste Note auf Kosten der zweiten verlängert wird.

- ♩, ♩, ♩, ♩ : Kombinationen aus langer und kurzer Note wurden abhängig vom musikalischen Kontext sehr unterschiedlich gespielt; die Varianten reichten von Noten nahezu gleicher Länge bis zu extremer Doppelpunktierung; bei einer Reihung dieser Figuren wurde nicht erwartet, dass das Verhältnis gleich bleibt (wie Brahms' Cornalzen-Aufnahme seiner ersten *Englische Tänze* von 1889 und die Einspielung desselben Stücks durch Joachim aus dem Jahr 1903 zeigen).
- Begriffe wie *espressivo*, *dolce*, *ritardando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *animato*, *in animato*, *calando* und *sotto voce* waren von besonderer Tragweite im Hinblick auf die sprachliche und pädagogische Nuancen sowie Tempurauswahl und Klangfarbe.

2. Dynamik und Akzent

- Crescendo- und decrescendo-Symbole hatten auf Tempo und Rhythmik gleichemmaßen Einfluss wie auf die Dynamik; < > deutete zunehmenden Schwung, > < Entspannung an. Fanny Davies erinnerte daran, dass Brahms bei < > „nie bei einer einzelnen Note verweilt haben“ würde, „sondern bei einer ganzen Idee, als wäre er nicht in der Lage, sich von ihrer Schönheit loszureißen. Lieber dehnte er einen Takt oder eine Phrase aus, statt sie durch genaue Beachtung des Zeitmaßes zu zerstören.“²¹
- *sf*: emphatischer Akzent, oft mit plötzlichem intensiven Vibrato bei Streichern oder betontem (schnellem) Arpeggio auf dem Klavier.
- *ffz*: Brahms' stärkster Akzent. Gelegentlich schrieb er *fz* (von einigen Zeitgenossen anstelle von *sf* verwendet), was er als Entsprechung zu *ffz*, eventuell auch als geringfügig abgeschwächt, angesehen haben könnte.

3. Punkte und Striche

- Brahms' übliches Staccato-Zeichen beinhaltet normalerweise (aber nicht immer) einen gewissen Grad

20 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, hrsg. von Andreas Moser, 2. Auflage, Berlin 1912, S. 153.

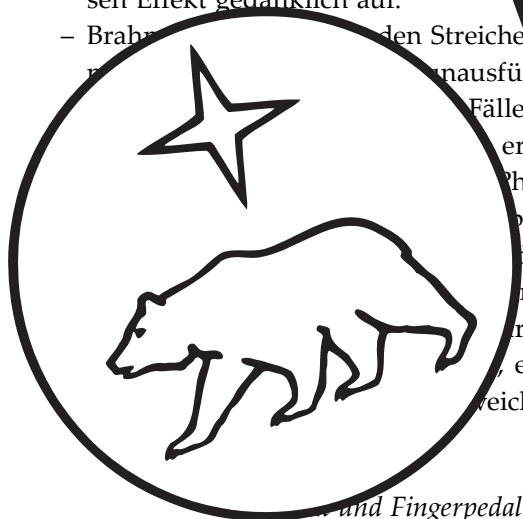
21 Brahms, in: Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, London 1929, Bd. I, S. 182.

an Kürzung. Staccato-Töne wurden gewöhnlich in einem strengeren Rhythmus gespielt als gebundene Noten.

- ' (selten verwendet) bedeutet ein akzentuierteres Staccato.
- \frown zeigt immer Portato an (mehr oder weniger gleichbedeutend mit \smile), außer in den separaten Streicherstimmen 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).

4. Bindungen und non legato

- 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- oder Atemdrucks kurz vor Ende des Bindebogens oder durch einen Zungen- oder Zwerchfellstoß (ohne dabei einzuatmen), dargestellt wurde. Pianisten können diesen Effekt gedanklich auf-



- Brahms notierte die Streicherstimmen kon-
- ...ausführbar oder un-
- ...Fällen sollte der Bo-
- ...erfolgen. Bei Blä-
- ...Phrasen verlangt,
- ...spielen waren.
- ...das wie Portato
- ...und Legato dar-
- ...er, entsprach
- ...einer Folge von
- ...weich verbundenen

... und Fingerpedal

- Brahms verwendete Anweisungen für das rechte Pedal nur sporadisch. Zweifellos zog er die Verwendung auch 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*.

6. Arpeggio und manuelle Asynchronie

- Akkorde wurden, wie Sigismund Thalberg in den 1850er-Jahren erklärte, üblicherweise „fast zusammen“ (*presque plaqué*) gespielt.²² Die Noten eines Akkords genau gleichzeitig auszuführen galt fast im gesamten 19. Jahrhundert weithin als besonderer Effekt.
- Brahms' Arpeggio-Zeichen bezeichnen lediglich die Stellen, an denen er ein deutliches Arpeggio für absolut notwendig hielt. Anderorts können Akkorde, je nach Kontext von Harmonik und Ausdruck, normal oder freier gespielt werden.
- Eine vollständig manuelle Darstellung von Melodie und Begleitung wurde nicht als obligatorisch erachtet. Manuelle Asynchronie war ein starkes Ausdrucksmittel, das nach Belieben zu verwenden war.
- verschwenderischer oder einseitiger Gebrauch von Arpeggien und manueller Asynchronie wurde als „geschmacklos“ angesehen.

7. Vibrato und Portamento auf der Klarinette

Obwohl die instrumentenbaulichen Entwicklungen im Laufe des 19. Jahrhunderts die Möglichkeiten der Klarinette hinsichtlich dieser Spieltechniken in Mitleidenschaft zogen, waren sie doch auf den von Mühlfeld geschaffenen Ottensteiner-Klarinetten ohne Zweifel anwendbar (vgl. oben, S. XL).

Wie die Streicher, denen er besonders nahe stand, könnte Mühlfeld als ehemaliger Geiger diese Verzierungen ebenfalls verwendet haben. Allerdings gibt es keinen Hinweis darauf, wie er sie ggf. erzeugt haben könnte.

- Das Vibrato könnte entweder durch die bekannte alte Methode, trillerartige Bewegungen über offenen Grifflochern auszuführen (soweit das auf neuen Klarinetten möglich war), erzeugt worden sein, oder, wie von Klosé beschrieben (vgl. oben, S. XL), durch mehr oder weniger schnelle Griffwechsel auf einer und derselben Note, mittels des Zwerchfells und minimalen Tonhöhenchwankungen oder deutlicher mittels der Lippen.
- Portamento-Effekte können durch langsames Wegziehen der Finger von den Grifflochern oder durch Ansatzänderung erzielt werden.

²² *L'Art du chant appliqué au piano*, Paris [1853], unpaginiert [S. 2].

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.

werden, um ein weiches Klangkissen für die Klarinettenmelodie zu schaffen.³⁰ Phillip Corri bemerkte 1810, dass bei Bezeichnungen wie „con espressione, Con Anima oder Dolce“ usw. Arpeggieri „häufig und so lang [wahrscheinlich so breit] wie möglich auszuführen sind.“³¹

Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ändern Brahms' *p* auf der zweiten Zählzeit in T. 40/155 zu *pp* und kehren auf der zweiten Zählzeit in T. 42/157 zu *p* zurück.

Zur Mehrdeutigkeit von $\langle \rangle$ in T. 42–45/158–160 vgl. die Hinweise im Critical Report.

46–52, 161–167 Klar.: Schuberts Vorstellung von den beiden ersten mit *dolce* bezeichneten halben Noten in T. 46–47/161–162 äußert sich in der Hinzufügung von Staccato-Zeichen; allerdings ist dies wohl nicht mit der *legato*-Anweisung in der Klavierstimme vereinbar.

Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *calmato* in T. 51ii. Da in beiden Stimmen (T. 68/187) auch *Tempo I* ergänzt wurde, soll damit offenbar auch das Tempo beeinflusst werden, vermutlich wird hier eine Tempoverbreiterung angestrebt in Abgrenzung der darauf folgenden schnellen Passagen.

Führung der Hemiole in der linken Hand der Klavierstimme (T. 51–52) ist in der autographen Partitur nicht vorhanden. Er probierte mit Mühsal die von Brahms angegebenen Noten in T. 51–52.

Die in der rechten Hand gesetzten Arpeggios sollen nicht nur unterstützen. In seinem Vortrag (siehe Bemerkung 32) ist es Pauer, dass gebrochene Arpeggios Schwäche, Verzagtheit und Unentschiedenheit ausdrücken, während ungebrochene die „Entschlossenheit, Stärke und Ernsthaftigkeit“ verkörpern.³²

53–68, 168–183 Klar., Kl.: Obwohl Brahms keinen Tempowechsel angegeben hat, erwarteten Schubert/Friedberg zweifelsohne eine Beruhigung des Tempos in T. 53/168 nach dem *calmato* auf der dritten Zählzeit in T. 51.

Kl.: *ben marc.* könnte ein Hinweis darauf sein, dass Arpeggieri in T. 53–57 und T. 168–171 vermieden werden sollten. *Non legato* in T. 57 (wahrscheinlich gültig bis Ende T. 59) und in T. 172–173 (obwohl nicht von Brahms angegeben) bedeutet,

dass jede Note artikuliert vorgetragen werden soll, staccato allerdings nur, wenn ausdrücklich gefordert; weder Fingerlegato noch Dämpferpedal sind hier erwünscht. Der in T. 60 mit *sf* markierte Akkord sollte in der oben beschriebenen Weise (Bemerkung zu T. 21–36) arpeggiert werden. Die fortlaufenden Viertelnoten-Akkorde in T. 61–66/176–181 gewinnen durch schnelles Arpeggieren (siehe Bemerkung zu T. 5–20) die erforderliche Brillanz. Die anderen Akkorde (T. 62, 64, 66, 177, 179 und 181) können zur Abwechslung ungebrochen gespielt werden.

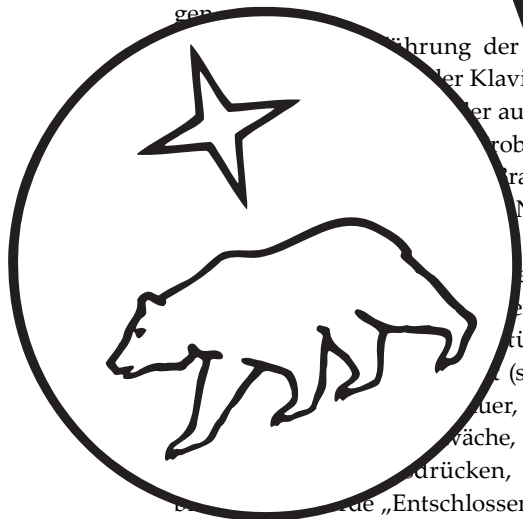
68–71, 183–186 Kl.: Gelegentliche manuelle Asynchronie der doppelt gehaltenen Noten in der rechten Hand wirkt sich günstig auf ihre Betonung und Klangfarbe aus und gestattet die Phrasierung des 16tel-Motivs aus T. 69/184.

Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen in T. 69/184 *non dim.* in T. 71–73, 186–188. Bei Brahms bezeichnet die fortlaufenden Akkorde auf dem dritten Schlag in T. 72/186 und auf dem ersten Schlag in T. 72/187 mit *f* und deutet durch gleichzeitige Betonung eines staccato-Effekt an (wie Stämpfer). *legato* genau an, dass die Akkorde in der linken Hand arpeggiert, die in der rechten Hand nicht arpeggiert werden sollen. Das Staccato (an beiden Stellen nur in der linken Hand) legt eine rasche Ausführung des Arpeggios nahe. Brée empfiehlt seit nach Arpeggieren der Akkorde in der linken Hand bei gebrochener Ausführung der Akkorde in der rechten Hand um einen Effekt zu erzielen, der „energievoll und doch nicht hart“ ist.³³ Man vergesse nicht, dass Brahms Arpeggio-Zeichen nur dort setzt, wo sie unbedingt erforderlich sind; an anderen Stellen können sie je nach persönlichem Geschmack hinzugefügt werden.

73–76, 187–191 Klar., Kl.: Die fortlaufenden \rangle in T. 72–73 und 187–189 verstärken die normalerweise von Brahms bei gebunden Notenpaaren erwartete Wirkung. Er mag nicht nur einen übertriebenen dynamischen Effekt, sondern auch einen deutlichen Rhythmuswechsel angestrebt haben, was durch deutliche Verlängerung der jeweils ersten Note eines Paares erreicht werden kann. Zweifellos sollten \rangle in T. 74 und T. 189 (wo er nur in der Klavierstimme zwei weitere gesetzt hat) fortgeführt werden. In T. 75–76/190–191 strebte Brahms mit dem langen \rangle die Zurücknahme des Effektes an, wohl bei gleichzeitiger Entspannung des Tempos.

In T. 76/191 setzen Schubert/Friedberg über die Pause am Ende des Taktes.

Die Tatsache, dass Brahms in der autographen Partitur in T. 76 *dim.* am Anfang von \rangle hin-



30 Siehe Clive Brown, Neal Peres Da Costa, Kate Bennett Wadsworth, *Aufführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600), S. 51–55.

31 Phillip Anthony Corri, *L'anima di musica*, London 1810, S. 76–77.

32 Ernst Pauer, *The Art of Pianoforte Playing*, London 1877, S. 46.

33 Brée, *Die Grundlage*, S. 72.

zufügt, belegt einmal mehr, dass die beiden Bezeichnungen nicht gleichbedeutend waren.³⁴

77–89, 192–201 Kl.: Das *legato* in T. 77 (*espress.* in T. 192) verlangt wahrscheinlich nicht nur besonders sanfte Verbindung, selbst wenn keine Bögen gesetzt sind, sondern auch eine außergewöhnliche Ausdruckskraft mittel einer etwas unregelmäßigen Ausführung der Achtelnoten in T. 77/92, 81/196 – ein Charakteristikum, das auch bei den aus Brahms' Umfeld stammenden Pianisten, wie etwa Etelka Freund, zu hören ist. Die gebrochene Ausführung einiger Akkorde (vor allem der längeren) in T. 77–83/192–199 unterstützt den Legato- und *Espressivo*-Charakter. Zu arpeggierten Akkorden in der linken Hand gegen nicht-arpeggierte Akkorde in der rechten Hand siehe die Anmerkungen zu T. 71–73.

Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen in T. 88 *calmato*, doch dürfte Brahms durch \rightrightarrows in T. 87 bereits eine Entspannung des Tempos ansetzen haben.

87 Klar.: Der fehlende Akkord (siehe Anmerkung Critical Report) wird in der Schubert/Friedberg-Ausgabe in der Klarinettenstimme, nicht aber in der Partitur, beibehalten.

Das etwas breitere Tempo soll sicher in der Originalpartitur beibehalten werden (Schubert/Friedberg \rightrightarrows in T. 116). Der expressive Abschnitt lässt dazu zu, die harmonische Gewichtung der Gestaltung in unterschiedlicher Weise auszuführen. Carl Czerny erklärt: „Der Arpeggierte Akkord ist nicht nur äußerst schnell zu spielen, so dass die Hand fast nahe dem festen Tisch kommt, sondern die verschiedenen Abstufungen immer bis zu dem Grade von Langsamkeit, bei dem eine einzelne Note beinahe so lang wie eine einzelne Note im langsamen Tempo gilt, so hat man diese verschiedenen[n] Grade genau darnach abzumessen, ob der Accord lange gehalten, oder kurz abgerissen, piano und smorzando, oder forte und hart anzuschlagen sei.“³⁵

Friedberg gibt *una corda* in T. 94 anstelle von Brahms' *pp* und *tre corde* in T. 96 anstelle von *espress.* (wo Schubert/Friedberg \leftarrow und \rightarrow mittig auf den ersten Schlag von T. 99 setzen). Vielleicht strebte Brahms eine Zurücknahme des Tempos an, die, wie Czerny erläutert, „fast stets

da [erscheint], wo der Tonsetzer ein *espressivo* gesetzt hat.“³⁶ In T. 100 fügt Friedberg nach dem ersten Ton in der rechten Hand ' hinzu. Das in der Klarinettenstimme folgende *dolce* verlangt, abgesehen von den klanglichen Auswirkungen, eine etwas höhere Stufe der Dynamik, zumindest auf derselben Ebene wie das *p* im Klavier (J. P. Milchmeyer gibt die Dynamik in aufsteigender Reihenfolge so an: „*pp. p. dolce, mezzof, f. ff.*“³⁷). Möglicherweise umfasste die auch ein Vibrato; so erinnerte sich Marion Ranken: „für gewöhnlich wurde das Vibrato [bei Joachim und seinen Kollegen] frei verwendet, um die Süße hervorzubringen, die dem Wort *dolce* innewohnt.“³⁸ Mühlfeld hat *dolce* womöglich in gleicher Weise verstanden. Die Klänge von Pianisten durch behutsame Kontrolle des Anschlags und Arpeggierung unterstützt werden. Friedberg fügt \rightarrow vom ersten Schlag in T. 101 bis zum 1. Schlag in T. 103 hinzu, während Schubert das *pp* in T. 104 durch *sempre* ergänzt (in Übereinstimmung mit Brahms' Anweisung in der Klavierstimme). Friedberg notiert in T. 104 *una corda*, gefolgt von *tre corde* bei dem eingeschalteten *Tempo I* (T. 116).

Brahms und Mühlfeld würden die Akkorde zwischen T. 92 und 115 wohl kaum durch Variieren.

117–119 Kl.: *marcato* und *ben marc.* zeigen an, dass Arpeggieren entweder oder nur sehr knapp ausgeführt werden sollen. Zur Ausführung der mit *sf* markierten Akkorde siehe die Bemerkung zu T. 21 bis 36.

In T. 117 und 119 setzt Friedberg \leftarrow zur Figur in der rechten Hand.

129 Klar., Kl.: Schubert/Friedberg notieren *non dim.* zur Unterstützung des erneuten *f* in T. 130.

130, 148 Kl.: Das Arpeggieren des Akkords in der linken Hand gegen den nicht-arpeggierten Akkord in der rechten Hand erzeugt eine besondere Wirkung (siehe Anmerkung zu T. 71–73).

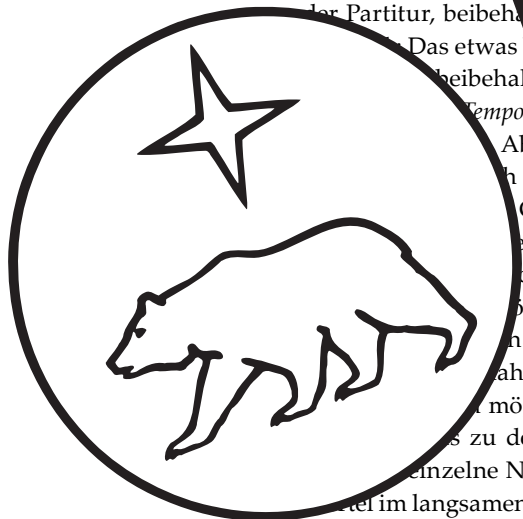
130–135 Kl.: In der Stichvorlage hat Brahms in T. 130–131 die Bögen zum Anfangsthema in der rechten und linken Hand gestrichen, aber die Bögen bei der überlappenden Wiederholung des Motivs in den mittleren Stimmen hinzugefügt; anscheinend wollte er die ersten vier Töne des Themas stärker herausstellen.

Zur Unterscheidung der einzelnen Akkorde in

36 Ebd. S. 26.

37 Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden 1797, S. 46.

38 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. 19. Siehe auch Brown/Peres Da Costa/ Bennett Wadsworth: *Aufführungspraxis in Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600), S. 43 und 47.



34 Ein interessantes Beispiel für die Verwendung von *cresc.* anstelle von \leftarrow bietet das Autograph des Klarinettenquintetts op. 115, siehe dazu Andrea Massimo Grassi, *Alcune peculiarità di scrittura*, in: *Fräulein Klarinette. La genesi e il testo delle opere per clarinetto di Johannes Brahms*, Pisa 2006, S. 130.

35 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Wien [1839], Bd. III, S. 42.

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.

zur ersten Note in T. 37 können alle Akkorde auf den Taktschwerpunkten arpeggiert werden. Interessanterweise setzte Cipriani Potter (der 1818 mit Beethoven in engem Kontakt stand) in seiner 1854 erschienenen Ausgabe der *Pathétique* op. 13 von Beethoven an einer vergleichbaren Stelle im zweiten Satz, T. 9, Arpeggio-Zeichen.⁴⁶

Friedberg ergänzt die fehlenden Bögen im unteren System der Klavierstimme in T. 35–36 sowie zu den 16tel-Noten in T. 40–41.

Klar., Kl.: Schubert ergänzt *cresc.* nach *p* in T. 29 der Klarinettenstimme. Friedberg ergänzt aber \rightrightarrows über den ganzen T. 30, wahrscheinlich in Übereinstimmung mit dem kürzeren \rightrightarrows in der Klarinette (das wohl eher als Betonung denn als Diminuendo zu verstehen ist). Friedbergs \rightrightarrows mag aber auch ein Hinweis sein, dass er für das in T. 31 notierte *dolce* eine Dynamik zwischen *p* und *pp* für erforderlich hielt.

41–44 Klar.: Schubert ergänzt Staccato-Zeichen auf einzelnen 8tel-Noten und zu den Viertelnoten in T. 41 und 42.

Kl.: Das *espr.* forderte wahrscheinlich zum Arpeggieren heraus, wobei wichtige Melodiestöne aus dem stark verzögert wurde. Die 32tel- und

44 und 46–48 wurden sich gehalten, auf wichtigen Stellen weniger wichtiger Stellen. Brahms hätte mit vielleicht eine Linie, aber Friedberg

Kombination von in der Klarinette, weichen, warme, führungspraxis d, einen intensiveren *dolce* mit dem Streichervi- und bemerkte: „in mit *piano*

epischen Passagen wurde das Vibrato (wenn überhaupt verwendet) nur sehr sparsam eingesetzt und ohne die Intensität des Tons an sich zu überlagern, d. h. es gab keine Bewegung der Hand, die so groß gewesen wäre, dass sie wahrnehmbare Klangwellen produziert hätte, sondern zumeist wurde es durch eine leichte Bewegung der Fingerspitze generiert, um Ton und Ausdruck intensivieren zu helfen.“⁴⁷

Mit \ll in T. 53–54 mag eine leichte Beschleunigung beabsichtigt sein, und Brahms' erneutes *espress.* in der Klarinettenstimme sollte wahrscheinlich absichern helfen, dass sich das Tempo hier wieder festigt.

Klar.: Schubert ergänzt *mf* in T. 55ii und *cre-scen-do* vom Beginn von T. 56 bis zum Ende von T. 57.

Kl.: In T. 53 ergänzt Friedberg von der zweiten Note bis zum Beginn der zweiten Triole \rightrightarrows , vermutlich um die tiefe Note der Klarinette nicht zu überdecken. In T. 58 würde eine deutliche manuelle Asynchronie der rechten Hand das *sf* \rightrightarrows unterstützen, während eine subtilere Asynchronie in den folgenden zwei Takten angebracht wäre (siehe die Anmerkung zu T. 1–4, erster Satz). Brée empfahl 1902 manuelle Asynchronie, damit die Melodie „deutlicher hervortönt und weicher klingt.“⁴⁸ Etwa fünfzig Jahre früher gab Thalberg denselben Hinweis und bemerkte, dass die Verschiebung bei langsam Melodien einen guten Effekt hervorbringt.⁴⁹

Friedberg ergänzt *cresc.* am Anfang von T. 57.

58, 68 Kl.: Der von Brahms selten verwendete *sf* weist deutlich auf Arpeggierung mit einer expressiven Verwölbung des Melodietons hin.

60–81 Klar.: Schubert ergänzt \rightrightarrows in T. 60 und *pp* am Anfang von T. 61 in Anpassung an die Dynamik des Klaviers, obwohl Brahms Differenzierung hier sicher freid war.

61–62 Friedberg ergänzt (*Ped.*) unter der dritten Note in T. 61 und T. 62.

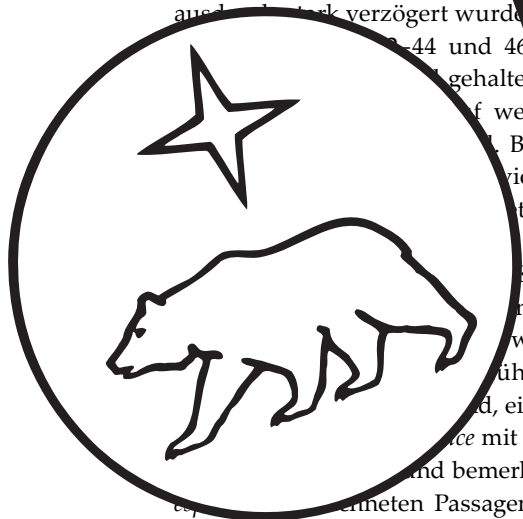
Zur Steigerung des *leg. e dolce* ist eine leichte manuelle Asynchronie der Noten in der rechten Hand wirkungsvoll, vor allem auf dem zweiten Schlag. In T. 69 können die Akkorde zarter arpeggiert werden, um das \rightrightarrows zu unterstützen; alle Akkorde in T. 70–81 können bis zu einem gewissen Grad arpeggiert werden. Eine spürbare Verrückung der ersten Note in der rechten Hand, T. 73, wäre musikalisch wirkungsvoll und die Oktaven in der rechten Hand, T. 75–79 können zur Verstärkung des *pp* leicht arpeggiert werden.

Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *ppp* nach dem ersten Schlag in T. 79.

68, 73–74 Kl.: Der Fingersatz in der vorliegenden Ausgabe stammt von Friedberg.

Allegretto grazioso

Das vorgesehene Tempo dieses Satzes ist problematisch. Der Charakter des Satzes entspricht offensichtlich einem Ländler, wie in der Kritik einer Aufführung durch zwei Herren namens Lange (Klarinette) und Rollfuss (Klavier) im Dresdener Tonkünstler-Verein im Dezember 1895 bemerkt wurde. Dem Autor zufolge atme die Sonate „linde Wärme der Wiener Luft. An Schubert gemahnt die anmuthig sich wiegende Ländlerweise des dritten Satzes.“⁵⁰ Der Ländler hat in den Alpenländern verschiedene Formen ausgebildet,

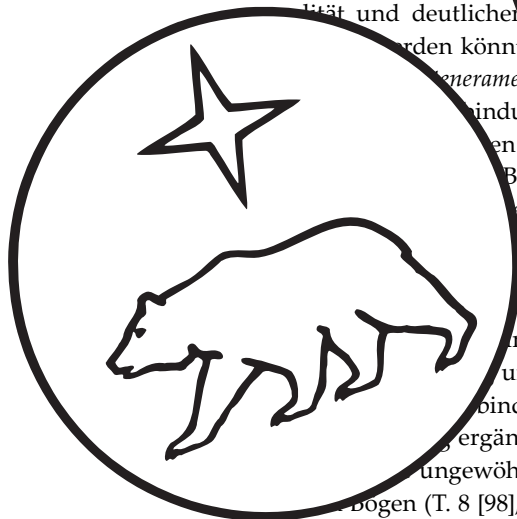


46 Ludwig van Beethoven, *Sonata Pathétique for the Piano Forte*, hrsg. von Cipriani Potter, London 1854, S. 9.
47 R[anken], *Some Points of Violin Playing*, S. 19.

48 Brée, *Die Grundlage*, S. 73.
49 Thalberg, *L'Art du chant*, [S. 2].
50 *Der Klavierlehrer* 21 (1896), S. 12.

doch die Wiener Ausprägung scheint eher einer langsamen Version des Walzers gleichzukommen. Brahms bezieht sich in einem Brief an Ernst Rudorff im Januar 1870 auf den Ländler, als er über seine *Liebeslieder-Walzer* op. 52 schrieb: „Ich brauche nicht zu sagen, dass das Tempo eigentlich das des Ländlers ist: mässig. Sonderlich die lebhafteren mässig (c moll, a moll), die sentimentalern bitte nicht schleppend.“⁵¹ Das übliche Tempo des Wiener Walzers entsprach ungefähr ♩ = 60–70. Wir dürfen somit das Tempo für Brahms' Ländler etwas langsamer ansetzen, aber sicher entsprach es einem fließenden Eintakter, was Schubert/Friedbergs ♩ = 126 kaum sein kann. Auffällig ist, dass D. F. Tovey, der diese Sonate erwiesenermaßen mit Joachim spielte, den dritten Satz als „scherzo“ bezeichnet.⁵² Den normalem Verhältnissen des 19. Jahrhunderts entsprechend kann der Satz jedoch allenfalls als ein ruhiges Scherzo gesehen werden. Die Herausgeber der vorliegenden Ausgabe halten ein Tempo von ♩ = 50–54 für plausibel und im Sinne von Brahms.

0 Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *teneramente*, doch ist offensichtlich, dass Brahms die Anweisung nur für die Wiederholung des Abschnitts nach dem Trio in T. 90 vorgesehen hat, um das Melodietrübentweiden lassen zu lassen, was durch die rhythmische Inegalität und deutlichen Arpeggieren im Klavier er-



werden könnte. Im 19. Jahrhundert wurde *teneramente* mit ausgenüßten Arpeggien verbunden gebracht.⁵³ In den Walzern in der Begleitung der Klarinettenmelodien eleganter erscheinen. Brahms gesetzten \gg in T. 8 [98] usw. sind typischerweise auch des Zeichens in seinen, indem sie Emphase, dynamische und agogische Akzentuierung verbinden. Ergänzt \gg zur ersten Zählzeit. ungewöhnlichen, sich überschneidenden Bögen (T. 8 [98], erster und dritter Schlag bis Ende T. 9 [99]) erscheinen sowohl im Autograph als auch in der Stichvorlage. Sie zeigen unzweifelhaft, dass der dritte Schlag in T. 8 sowohl das Ende der Phrase als auch den Auftakt der nächsten markiert. Sie erscheinen aber in T. 8–9 weder in der Erstausgabe (vielleicht aus Versehen), noch in der Schubert/Friedberg-Ausgabe. In beiden Ausgaben sind sie allerdings in T. 98–99 vorhanden.

51 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz, Bd. 3, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1908, S. 156.

52 Brahms, in: Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, London 1929, Bd. I, S. 181.

53 See Brown/Peres Da Costa/Bennett Wadsworth, *Ausführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600), Kassel 2015, S. 56.

9, 10, 29, 30, 99, 100 Kl.: Friedberg ergänzt \gg auf der punktierten Viertelnote und \gt auf den Achtelnoten.

9–16, 99–106 Kl.: Um den Melodietönen in der rechten Hand (T. 9i, 10i, 11iii, 12iii, 13i, 14i, 15i, 16i, 99i, 100i, 101iii, 102iii, 103i, 104i, 105i und 106i) einen charakteristisch weichen und delikaten Klangeindruck zu verleihen, ist eine Kombination von manueller Asynchronie und Arpeggierung musikalisch wirkungsvoll und könnte Abwechslung schaffen. Vielleicht beschränke man das Arpeggieren auf Stellen, die mit \gg bezeichnet sind.

11, 12, 31, 32, 101, 102 Friedberg ergänzt \ll auf dem ersten Schlag.

16 Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen \cdot nach dem zweiten Schlag.

17–24, 107–114 Kl.: Am Akkord, vor allem auf den unbetonten Schlägen, können arpeggiert werden, um das *grazioso* herauszuarbeiten.

21–24, 115–116 Kl.: *sf* \gg meint nicht nur einen scharfen Akzent auf dem Abtakt (vielleicht mit einem raschen Arpeggio; siehe Anmerkung zu T. 21–36 im ersten Satz), sondern auch die ungleiche Ausführung der rechten Noten in der linken Hand.

29–32, 117–120 Klar., Kl.: Die Hauptnoten der Melodie können an den mit \gg bezeichneten Stellen vielleicht deutlicher manuell hervorgehoben werden (T. 31, 32, 101, 102), um durch das gesteigerte Akzent zu verstehen, dass \gg in der Klarinettenstimme zu ergänzen.

33–46, 121–136 Klar., Kl.: Das *ad dolce* im vorhergehenden Abtakt in der Klavierstimme folgende *grazioso e dolce* (in T. 123 als *grazioso e dolce sempre* bezeichnet) in der Klarinettenstimme T. 33, sollte gewiss eine Tempoentspannung auslösen (ebenso wie beim *grazioso* im ersten Satz der Violinsonate op. 78 von Brahms, wo Arthur Schnabel eine langsamere Metronomanweisung gibt als am Anfang). *Grazioso* aber war für Brahms wohl relativ zu verstehen, indem es abhängig vom Grundtempo des Kontexts mehr oder weniger Lebhaftigkeit meinte: generell eher entspannt in schnellerem Kontext und belebt an langsameren Stellen. Dass Brahms mit *grazioso* wahrscheinlich ein lebhafteres Tempo in langsamen Sätzen gemeint hat, kann aus seiner Korrespondenz mit Otto Dessooff über das Adagio der zweiten Symphonie geschlossen werden. Er bemerkte, dass in einem mit *l'istesso tempo* bezeichneten Abschnitt die Anweisung *più moto* angemessen wäre, fügte aber hinzu, dass solche Angaben „überflüssige Bezeichnungen“ seien, und zitiert dabei Goethes Faust: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“⁵⁴

54 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessooff, hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1922 (Briefwechsel XVI), S. 207.

Più dolce sempre in T. 125 legt ein noch deutlicheres Maß an Entspannung und rhythmischer Inegalität nahe. In der Klavierstimme könnten deutliche manuelle Asynchronie und/oder Arpeggierung auf den Taktschwerpunkten den *dolce*-Charakter und die dynamische Nuancierung verstärken, besonders dort, wo \rhd angegeben ist; dies wäre außerdem typisch für die Praxis des 19. Jahrhunderts.

Kl.: Friedberg ergänzt *mf* auf der ersten Note in T. 43/133 und *p* auf dem zweiten Schlag in T. 44/134.

Klar.: Schubert ergänzt in T. 38 und 128 *p* zur letzten Note. Ebenso ergänzt er \ll vom Anfang T. 42 bis zur ersten Note in T. 44 und *p* zur zweiten Note von T. 44.

47–86 Klar., Kl.: Das von Schubert/Friedberg am Beginn der Satzes vorgeschlagene Tempo ist offensichtlich zu langsam für diesen zentralen Abschnitt; so ergänzen sie in T. 47 *con anima* und *calato* in T. 86.

Kl.: Brahms intendiert mit *meno dolce* in T. 4 ein delikates Arpeggieren aller oder einiger Oktaven in der rechten Hand. Einige können früh oder spät und/oder absteigend gespielt werden. Ein Abwechslungsstück in T. 55, 56, 57 und 59 der linken Hand auf dem ersten Schlag.

Kl.: Brahms (T. 62–66)

Die *mf* gekennzeichnete Passage ist als die mit besonderer Sorgfalt zu spielende Passage durch den Komponisten im Klavier unter Berücksichtigung der Art und Weise der Ausführung. Die Anmerkung zu T. 68 erklingt in der Tenorstimme als ein Echo zur Klarinette (Akzent und Verzögerung). Die *dolce*-Angaben in T. 69 und 73 verlangen eine sanftere und vielleicht etwas langsamere Wiedergabe des melodischen Materials, bei gleichzeitiger charakteristischer Arpeggierung in der Klavierstimme. In der Klarinettenstimme ergänzt Schubert *p* vor *dolce* in T. 69 und 73 in Anpassung an die Dynamik im Klavier.

In T. 75, 76 und 79 ergänzt Schubert über dem Bogen auf dem ersten Schlag (in der Klavierstimme gibt es keine entsprechende Angabe); womit eindeutig eine (vielleicht agogische) Betonung angezeigt werden soll. Musikern aus Brahms' Umkreis scheint bewusst gewesen zu sein, dass diese mögliche Bedeutung bereits \rhd innewohnt; aber vielleicht war es notwendig, diese Art der Ausführung gegen Ende der 1920er-Jahre deutlicher zu vermitteln.

Wenn \ll in T. 76–78 zum Crescendo und Accelerando anregen, sollte das *espress.* in der Klarinettenstimme T. 79 sicher die Festigung des Tempos anzeigen.

In T. 79 ergänzt Schubert *f* vor *espress.* Brahms hatte hier im Autograph *mf* angegeben; in der Stichvorlage bleibt die Anweisung unverändert, wurde aber in den Korrekturfahnen herausgenommen, woraus man schließen kann, dass der Komponist einer zu starken Dynamik vorbeugen wollte (wenn die Tilgung nicht auf einem Fehler beruhte). Jedenfalls ist es unwahrscheinlich, dass *f* gemeint war.

Das von Schubert/Friedberg ergänzte *ritato alla replica* in T. 86 bereitet auf das vorgeschlagene langsamere Tempo in den aufeinanderfolgenden Teilen vor. Sie ergänzen nach der Normale in *Tempo I*. Mit dem von Brahms gesetzten *pp* \rhd in T. 88 mag eine ähnliche Entspannung des Tempos intendiert gewesen sein, freilich eher, um die zwei Takte später folgende Fermata vorzubereiten als zur Wiedereinführung eines langsamen Tempos.

Kl.: Friedberg ergänzt *ritato*.

Vivace

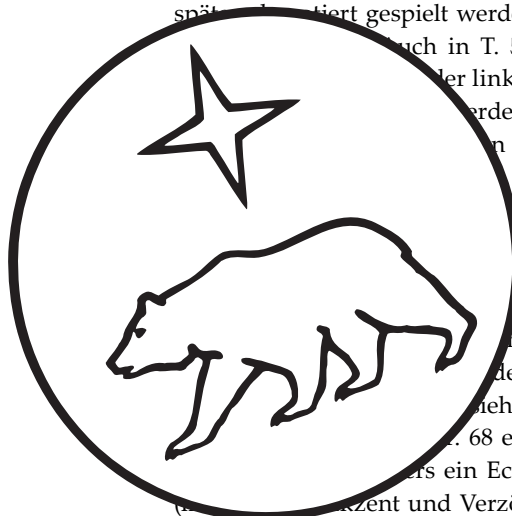
1–62–76, 125–183 Kl.: Das *non legato* in T. 62 (ermutlicht auch in T. 62 anzuwenden, obwohl nicht angegeben) verlangt eine Flexibilität des Tones ohne Einsatz von *non legato* oder Dämpferpedal bei jeder Artikulation jedes Tones (aber nicht Staccato). *Ben. marc.* in T. 1 (*marc.* in T. 62 und *ben. marc.* in T. 66) bedeutet wohl, dass manuelle Asynchronie, Arpeggieren oder rhythmische Flexibilität vermieden werden sollten. Auf der anderen Seite wäre sehr schnelles, kaum hörbares Arpeggieren der halben Noten in T. 5–8, 73–76 und 180–183i (was fast im ganzen 19. Jahrhundert der normalen Ausführungsweise entsprach)⁵⁵ sicher wirkungsvoll.

8, 76 Klar., Kl.: Schubert/Friedberg notieren // vor dem Einsatz der Klarinette.

8–9, 75–76 Klar., Kl.: In T. 8–9 (und 75–76, obwohl nicht angegeben) verlangt das *grazioso* neben einem anderen Charakter aber auch ein breiteres Tempo als am Anfang des Vivace (siehe Anmerkung zu T. 33–46, dritter Satz).

9, 77, 97 Kl.: Um einen vollen Klang zu erzielen, ist die Anwendung des Fingerlegato angemessen, ebenso die Verwendung des Dämpferpedals bei den 8tel-Figuren in T. 9–10 und anderen ähnlichen Passagen.

55 Brown/Peres Da Costa/Bennett Wadsworth, *Ausführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600), Kassel 2015, S. 55.



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.

und Melodiestimme und durch Arpeggieren (sogar der Oktaven in der linken Hand) verstärkt werden. Die Schubert/Friedberg-Ausgabe lässt in diesen Takten die von Brahms notierten langen Bögen in der rechten Hand fort, was aber vielleicht auf einen Fehler des Notenstechers zurückgeht. In T. 167 ergänzt Friedberg vorsichtshalber ein *p*.

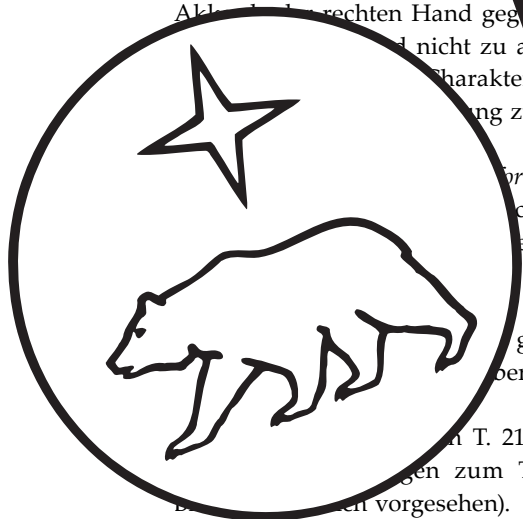
Klar., Kl.: Jede Temposteigerung in T. 161–162 würde dem *fp* in der Klarinette, T. 163, gewiss entgegenstehen. Wenn der Pianist das Tempo in aufgrund von Brahms' \gg in T. 170–173 leicht zurückernimmt, kann der Klarinetist beim Einsatz des Hauptthemas in T. 174 wieder zu *Tempo I* zurückkehren.

174 Kl.: Friedberg ergänzt (*marc.*) nach *f*.

184 Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *leggiere*.

198–200 Klar., Kl.: Schubert/Friedberg notieren *rit.* in T. 199 (siehe Anmerkung zu T. 23–25 im vorliegenden Satz). In der Klavierstimme fehlt in ihrer Ausgabe in T. 198–199 wohl aus Versehen Brahms' \gg

206–220 Kl.: Alle Akkorde auf ganzen und halben Noten können rasch arpeggiert werden. Brillanz zu erzeugen. In T. 216–217 wäre es wirkungsvoll, die Akkorde in der rechten Hand gegen die gebrochene Linie nicht zu arpeggieren, wodurch der Charakter ohne Härte erzeugt wird. In T. 217–218, erste



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

forte-Dynamik und *accelerando* anzeigen. Die Lautstärke mit \gg auf der zweiten Taktzahl gefolgt von *ff* in T. 217. Friedberg *senza Ped.* in T. 216 einen Doppelpedalen zum Triller (wie von Brahms vorgesehen).

Op. 120, Nr. 2

Allegro amabile

Brahms verwendet diese Tempobezeichnung nur ein weiteres Mal innerhalb seines Sonatenkorpus, nämlich für den ersten Satz der Violinsonate op. 100; Metronomangaben früher Ausgaben dieser Sonate reichen von $\text{♩} = 100\text{--}120$ mit einer leichten Vorliebe für das schnellere Ende der Skala. Ossip Schnirlin und Robert Kahn schlagen $\text{♩} = 108\text{--}120$ vor, während Carl Flesch und Arthur Schnabel $\text{♩} = 120$ angeben. Franz Kneisel, der die Sonate wahrscheinlich mit oder zumindest für Brahms spielte, verlangt in seiner gemeinsam mit Harold Bauer vorgelegten Ausgabe $\text{♩} = 116$. Das mit $\text{♩} = 100$ langsamste Tempo bietet die 1929 bei Litolf erschienenene Ausgabe von Clemens Schultze-Biesantz und Leo

Kähler, die für Werke von Brahms allerdings insgesamt langsamere Metronomangaben als andere Herausgeber angeben. Freilich gelten die genannten Tempi für einen Satz im $\frac{3}{4}$ -Takt, doch haben beide Sätze Sechzehntel als kleinste Notenwerte, neben einer erheblichen Anzahl an Achtel-Triolen.

Das von Schubert/Friedberg für den ersten Satz von op. 120, Nr. 2 angegebene Tempo $\text{♩} = 96$ ist wahrscheinlich deutlich langsamer, als von Brahms vorgesehen, vor allem wenn man die in den Jahrzehnten nach Brahms' Tod zu beobachtende Tendenz, seine lyrischeren Stücke langsamer zu spielen, in Rechnung stellt.

1–8, 103–112 Klar., Kl.: Die eröffnende „amabile“-Melodie wurde von Mühlfeld und Brahms gewiss mit großer rhythmischer Freiheit geschrieben, wahrscheinlich in dem Maße, dass nur einige Melodienoten mit der entsprechenden Klavierbegleitung zusammenwirken. In der 1928 erschienenen Ausgabe ergänzt Schubert/Friedberg die eröffnende Melodie zahlreiche Akzente und dynamische Anweisungen, die bei ihrer Wiederholung in T. 103 auch wieder erscheinen:



In T. 5 und 6 ergänzt Friedberg über der ersten Note ein ♩ im ersten Takt in der rechten Hand der Klavierstimme, außerdem fügt er \gg zwischen die Systeme ein. In T. 7 stimmt er vom zweiten und vierten Schlag und in T. 8 mit Schuberts \ll überein; darüber hinaus ergänzt er *tranquillo* – offensichtlich wollte er Brahms' \ll in diesem Takt expressiver ausgeführt wissen. Bei Wiederkehr dieses Motivs in der Reprise ergänzt Friedberg in T. 106 außerdem \ll über den ganzen Takt hinweg und \gg in T. 108.

Kl.: Betrachtet man die Art, wie Brahms T. 1–10 gestaltet, ist das Fingerlegato innerhalb der arpeggierten Akkord-Figuren mit geringer oder gar keiner Verwendung des Dämpferpedals sicher eine gute Option (obwohl Friedberg am Anfang *con Ped.* angibt). In T. 5, 6 und 8 sah der Komponist wahrscheinlich bis zu einem gewissen Maße die arpeggierte Ausführung aller Akkorde vor, vielleicht mit langsamerer Brechung auf den leichteren Taktschlägen in T. 5 und 6, wohingegen der zweite Schlag in T. 8 zu dem üppigsten Arpeggio einlädt; wechselnde Geschwindigkeit beim Arpeggieren war im 19. Jahrhunderts eine mit Sorgfalt gepflegte Kunst (siehe Anmerkungen zu op. 120, Nr. 1, T. 1–4, 5–20, 21–36, 38–45, 90–116 des ersten Satzes und 1–22 im zweiten Satz). Wenn

in beiden Händen Akkorde zu spielen sind, empfiehlt Malwine Brée die arpeggierte Ausführung in der rechten Hand gegen die nicht-arpeggierte in der linken, „wo ein weicher Ausdruck hervorgebracht werden soll“;⁵⁷ die gegenteilige Ausführung kann dagegen eine Wirkung erzielen, die „energisch und doch nicht hart“⁵⁸ ist.

9, 111 Kl.: Die Verwendung des *una corda*-Pedals kann hier wirkungsvoll sein.

11–14, 154–157 Klar., Kl.: *Dolce* verlangt ein gemächliches Tempo bei langsamer und weicher Arpeggierung auf den unbetonten Taktteilen (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, T. 38–45, erster Satz).

In T. 13 ergänzt Schubert $\leftarrow \rightarrow$ zentriert unter der höchsten Note und verschiebt den Anfang von Brahms' \leftarrow nach T. 14.

13–17 Kl.: Brahms hat durch \leftarrow in T. 13–14 vielleicht eine leichte Temposteigerung vorgesehen, aber das Klavier-Solo in T. 15–17 kann breit, mit abwechslungsreichen Arpeggien bei allen Akkorden, aber unter Berücksichtigung der für Brahms charakteristischen Ausführung, abwechselnd von einer Handpaare gespielt werden.

18–21 Kl.: Schnelle Arpeggien auf dem ersten Akkord in T. 18 und besonders dem *sf*-Akkord wären

angemessen (siehe die Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 5–20). Mit dem *dim.* werden langsamere Arpeggien ergezt, die sich die Musik entspannen.

von Brahms mit *p sotto voce* in T. 22/120 werden Klarinetten einen ähnlichen Effekt des Geflüsterten erzielen.

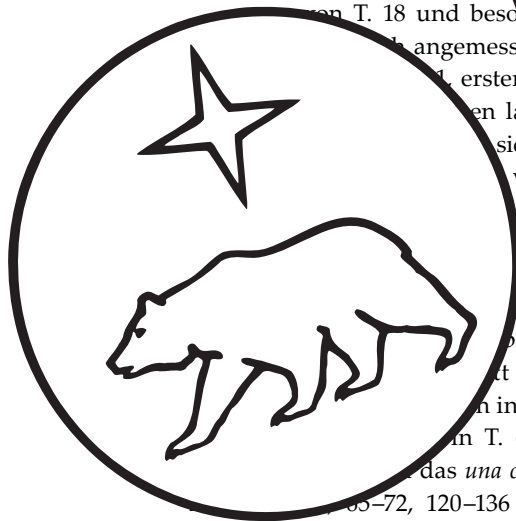
Pierer's Universal-Lexikon in: Bei Bogeninstrumenten wird geäußert, indem man die Saiten nicht mit dem Bogen anstreicht.⁵⁹

in Reaktion auf die Anweisung in T. 69 dazu gesetzten *pp* wahrhaben, das *una corda*-Pedal verwendet haben.

65–72, 120–136 Klar.: Setzt Brahms Bögen über Noten derselben Tonhöhe, so soll dies ein ganz dichtes *Portato* anzeigen. In T. 22iii–v verdeutlicht Schubert das *Portato* durch Hinzufügen eines Punkts unter dem Bogen auf der ersten Achtelnote und eines zusätzlichen Bogens über die letzten beiden Achtel; dies mag allerdings zu einer stärker abgesetzten Ausführung anregen, als von Brahms vorgesehen. Obwohl einiges darauf hinweist, dass im 18. Jahrhundert im Gesang und bei den Blasinstrumenten *Portato* mit dem Brustkorb durch Atemartikulation (eher hechelnd) ausgeführt wurde, wird der Klarinetteste

im 19. Jahrhundert wahrscheinlich dieses *Portato* in der von Carl Baermann beschriebenen Weise ausgeführt haben: „Der weiche oder gebundene Stoss muss mit weicher, zarter Zunge angestossen werden und klingt, als wenn man sehr weich und mild *di, di, di* sprechen wollte. Dieser Stoss hat für seine Bezeichnung über oder unter seinen Punkten noch einen Bogen.“⁶⁰ Als eine weitere Möglichkeit, das *Vibrato* der Streicher nachzuahmen, empfiehlt Klosés Methode, auf einer gehaltenen Note zwischen unterschiedlichen Griffen zu wechseln (vgl. oben, S. XL). In Takt 22, 69–70 und 120 könnte so innerhalb des *Legato* beispielsweise ein sehr dichtes *Portato* auf den Tonrepetitionen erzeugt werden (Markus Schön vielen Dank für diesen Hinweis). Schubert/Friedberg verwenden in ihrer Ausgabe die gleiche Notation für diese Figur, sowohl in der Klarinettenstimme als auch in der Klavierstimme in T. 69–70/120 bis 121. In diesen Fällen erwartete Brahms sicher eine Artikulation ohne wesentliche Verkürzung der Note, den Streichern und den Bögen in der separaten *Viola* und *Violinstimme* entsprechend, deren Verwendung der Komponist zustimmte (allerdings nicht in der Partitur).

Kl.: Die mit *portato* bezeichneten Akkorde in T. 22, 69 und 120 wurden von Brahms sehr langsam und „schnell“ arpeggiert (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, vierter Satz, T. 17–23). Alle anderen Akkorde in diesen Passagen können arpeggiert werden, vielleicht deutlicher auf dem ersten Teil der jeweils mit Bogen verbundenen Gruppe, um Brahms gemischte Phrasierung herauszuarbeiten (T. 22–24, 65–72 usw.). In T. 28–38, 48–51 usw. wäre es angesichts des *pp* musikalisch wirkungsvoll, die Akkorde auf den Viertelnoten zu arpeggieren, obgleich die Akkorde auf den Achtelnoten auch arpeggiert werden könnten, dann allerdings sehr eng (siehe die Bemerkung Carl Czernys zur Geschwindigkeit des Arpeggierens, op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 90–116). Das *dolce* in T. 30, 34, 128 und 132 veranlasst zu sanfterem und langsamerem Arpeggieren. Mit dem *cresc.* in T. 37 und 133 können die Arpeggien dichter werden. Das *sf* in T. 38 mag sowohl eine Akzentuierung als auch eine breite Arpeggierung bedeuten (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 21–36). Die beim Arpeggieren verlorene Zeit kann durch eine Beschleunigung der Arpeggio-Figur nach T. 39, die sicherlich mit jenem „knallharten Rhythmus“⁶¹, den Fanny Davies in Brahms' Spiel bestimmter Passagen bemerkte, ausgeführt werden sollte, wiedergewonnen werden.



57 Malwine Brée, *Die Grundlage der Methode Leschetizky*, Mainz 1902, S. 71.

58 Ebd., S. 72.

59 Artikel „Sotto voce“, in: *Pierer's Universal-Lexikon*, Altenburg 1857–1865, Bd. XVI, S. 312–313.

60 Carl Baermann, *Clarinett-Schule* Op. 63, Offenbach a. M. 1860, Bd. I, S. 26.

61 In: *Cobbett's Cyclopedic Survey*, Bd. I, S. 182.

27, 125 Klar., Kl.: in T. 27/125 ergänzen Schubert/Friedberg *p*.

31–32 Klar.: In T. 31 ergänzt Schubert Brahms' Dynamik, indem er \llcorner auf der zweiten Takthälfte hinzufügt, gefolgt von \lrcorner auf der zweiten Hälfte von T. 32.

39–47, 137–145 Klar., Kl.: Dieser Abschnitt ermuntert zu einem schnelleren Tempo als am Beginn des Satzes. Die Bedeutung der von Brahms angegebenen \llcorner ist in diesem rhapsodischen Abschnitt eindeutig (siehe die Hinweise oben). Der Klarinetist hat sicher mit einiger rhythmischer Flexibilität gespielt.

Brahms' dynamische Anweisungen in T. 40–44 sind seltsam. Es ist wohl unwahrscheinlich, dass er im Klavier wirklich die Beibehaltung des *piano* erwartete, während die Klarinette im *forte* spielt. Friedberg löst dieses Problem, indem er in der Klavierstimme auf dem zweiten Schlag in T. 43 *mf* ergänzt. In T. 141 aber setzt er \llcorner über den ganzen Takt hinweg und *f* auf den Akkord in der linken Hand am Beginn von T. 142. Zum ersten Schlag von T. 44, 45/142, 143 ersetzt Schubert vorsichtshalber ein *f*.

Kl.: Manuelle Asynchronie wäre wirkungsvoll zur Vermeidung des zweiten Schlags in T. 43 und 44 sowie des ersten Schlags in T. 45 usw. (siehe die Hinweise oben). In T. 1, erster Satz, T. 1–4 ergänzt Brahms mit dem \llcorner und dem \lrcorner die Harmonik, indem er, einen etwas stärkeren Ausdruck beabsichtigend, wie von Menschere hier anwesend. In op. 120, Nr. 1, vierte Bewegung, wird das \llcorner auf dem ersten Schlag führen.

48–52 Klar.: Hier zahlreiche zusätzliche dynamische Anweisungen. In T. 48 ersetzt er Brahms' *p dim.* durch *mf*, in T. 49 gibt er *mp*, in T. 50 *p* und in T. 51 *pp*, in T. 52 ersetzt er Brahms' *p* durch *pp*. Vor allem die zuletzt genannte Anweisung scheint nicht der Intention des Komponisten zu entsprechen; sicher wollte Brahms die Melodie aus der sehr weichen Oktavfigur, in die sie eingebunden ist, heraustreten lassen.

Kl.: Alle Akkorde können sanft arpeggiert werden, um das *dim.* zu realisieren. In T. 49 ergänzt Friedberg *sempre dim.* und in T. 52 *pp*.

56–59, 116 Kl.: Friedberg spiegelt Schuberts Gestaltung der eröffnenden Phrase des Satzes, indem er \llcorner in T. 56 und \lrcorner in T. 57 ergänzt; in T. 59 (vielleicht wegen des fehlenden Platzes) ist das ergänzte \lrcorner auf den zweiten Schlag begrenzt.

Manuelle Asynchronie kann wirkungsvoll auf den unbetonten Taktteilen und auf wichtigen No-

ten eingesetzt werden, vielleicht sogar bis zu dem Ausmaß, dass keine Note direkt mit der entsprechenden Begleitung zusammen erklingt (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, zweiter Satz, T. 49 bis 60). Die Akkorde auf den unbetonten Taktteilen in T. 58 und 59 können arpeggiert werden, um den ausdrucksstarken Harmonien Farbe zu verleihen. Die Pause in T. 59 kann im Sinne einer rhetorischen Wirkung verlängert werden.

58

Klar.: Brahms ergänzt hier im Autograph der Klarinettenstimme mit Bleistift *dol[ce]*. In die gedruckte Ausgabe wurde dies nicht aufgenommen; doch zeigt es die besondere Qualität, die Brahms sich für diesen prominenten Ton, weicher der Klavierstimme, vorgestellt hatte. Mühlfeld hätte die Halbe Note sicher nicht *Viloso* versehen und zumindest eine Andeutung von *Portamento* auf der fallenden, terminierten Quinte erklingen lassen.

Kl.: Brahms' Verzicht auf Bögen in T. 62 bedeutet vielleicht lediglich, dass er den *Portamento* für selbstverständlich nahm; es kann aber auch sein, dass er die größeren Sprünge etwas mehr getrennt klingen wollte. Alle Akkorde auf langen Taktteilen wertig, auch die *Portato*-Oktaven, erhalten durch rasches Arpeggieren einen brillanten Effekt.

Klar., Kl.: In T. 65 ergänzen Schubert/Friedberg *calmato*, das bis zum *a tempo* auf dem vierten Schlag von T. 77 gilt.

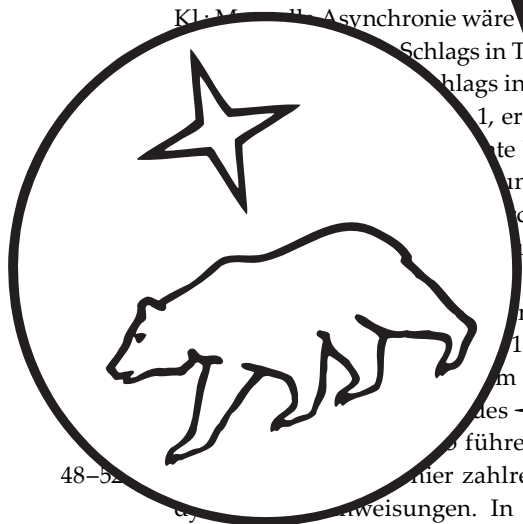
Schubert ergänzt auf jeder Halben Note in T. 65 bis 67, wohl um eine leichte Trennung zwischen den Noten anzuzeigen.

Kl.: *p dol.* in T. 73 und *dol.* in T. 75 laden zu langsamer und Prächtiger Arpeggierung der Akkorde in der rechten Hand auf den unbetonten Taktteilen ein (siehe die Anmerkungen zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 38–45). Der Melodieton auf dem ersten Schlag in T. 73 und 75 kann auch wirkungsvoll durch manuelle Asynchronie ausgeführt werden, während bei der Repetition der Melodietöne d^2 in T. 74 und g^2 in T. 76 diese frei und gleichsam improvisiert eingebunden werden können. Für die durchlaufende Triolenbegleitung wäre eine Verzögerung auf musikalisch hervorgehobenen Noten angemessen.

Klar.: Der Rhythmus in der Klarinettenstimme wurde in dieser Passage gewiss besonders expressiv ausgestaltet. Ein zeitgenössischer Streicher hätte dies durch die Verwendung von *Portamento* erreicht und Mühlfelds Spiel dürfte dies wohl imitiert haben.

77–92

Klar., Kl.: Das hier in der für Brahms üblichen Weise mit Punkten unter den Bögen notierte *Portato* sollte für den heutigen Musiker besser mit horizontalen Strichen unter den Bögen dargestellt werden; in der separaten Viola- und Violin-



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.

langsam“ nahm; zum Teil führte sie dies auch auf seine schwindende technische Sicherheit zurück.⁶²

Kl.: Die Portato-Akkorde in der rechten und linken Hand können von T. 158–164 sanft, aber schnell arpeggiert werden. Zusätzlich mag Brahms dort, wo die Figuren der rechten und linken Hand sich überschneiden, manuelle Asynchronie oder Arpeggierung oder auch beides angewendet haben. Brée empfiehlt Arpeggierung, um die einzelnen Stimmen in einem dichten Satzgefüge voneinander abzugrenzen und um beispielsweise anzuzeigen, wo „eine Stimme endet und die andere gleichzeitig beginnt.“⁶³ Die \rightrightarrows in T. 166–169 lassen diejenigen vom Anfang der Durchführung (T. 78–79) aufklingen und laden zu gleichartiger Nuancierung ein. In T. 163–164 ergänzt Schubert das fehlende Portato und in T. 164 ergänzt Friedberg \leftarrow auf dem vierten Schlag in Übereinstimmung mit der Klarinette. Friedberg notiert zu den Portato-Triolen von T. 166 an *con Ped.*

Klar.: Brahms setzte voraus, dass der Klarinettist seine Portato-Notation in der gleichen Weise verstand wie der Pianist; für die Viola- und Violinfassung \leftarrow setzte er die Punkte \leftarrow der Bögen (T. 170–171), abgesehen von der Violinstimme, wo er dies offen ließ. In der Violinstimme sind die \leftarrow Strichen unter dem \leftarrow ergänzt. Schubert/Friedberg ergänzen Brahms' Angaben mit diesen Zeichen, um sie zu verdeutlichen und zu vermeiden. Auf die absteigende \leftarrow acht jedoch die \leftarrow nicht mit Brahms' Anweisung. Erfahrene Musiker (Pianisten, Klavierspieler und Violinist) aus dem 19. Jahrhundert wird freilich die gebunden Paare geradezu unweigerlich mit einem gewissen Grad an Betonung und Dehnung nuanciert haben.

170–173 Klar., Kl.: Die differenzierte Kombination musikalischer Angaben in T. 170–171 erinnert an das Ende der Durchführung (T. 100–101).

Unnötigerweise ergänzen Schubert/Friedberg *p* am Anfang von T. 172. Friedberg gibt außerdem *Ped.* am Anfang von T. 171 und * direkt nach dem ersten Akkord in T. 172; zudem setzt er *pp* in T. 173.

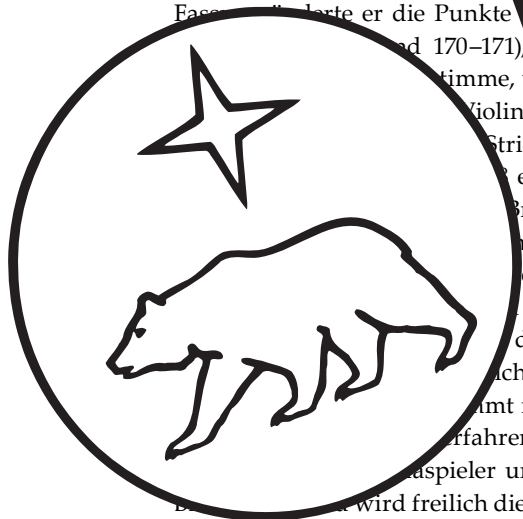
Kl.: Brahms hat gewiss ein ausdruckstarkes Arpeggio auf dem mit *rf* bezeichneten Klavierakkord in T. 170 ausgeführt. Für einen weicheren Effekt

können die Akkorde in T. 172–173 in der rechten Hand gegen die gleichzeitig angeschlagenen Akkorde der linken Hand arpeggiert werden, wenn gleich auch eine arpeggierte Ausführung der Akkorde auch in der linken Hand denkbar wäre.

Allegro appassionato

Im Autograph schrieb Brahms ursprünglich *Allegro appassionato*, änderte dies aber später in *Appassionato, ma non troppo Allegro*. Diese Fassung wurde auch in die Stichvorlage der Partitur hineinkopiert und auch in diejenigen der separaten Klarinetten- und Violastimme. In der Stichvorlage der Partitur machte Brahms seine Änderung jedoch wieder rückgängig und schrieb *Allegro appassionato* voraus. Die Diskrepanz hat er wohl auch bei Überprüfung der Fassung übersehen, da die unterschiedlichen Tempo-Angaben in Partitur und Stimmen auch in den ersten Druck übernommen wurden. In der Stichvorlage zur Violinfassung (ein Korrekturabzug der Partitur für Klarinettenfassung, in dem Brahms sowohl die Violinstimme als auch den Klarinettenpart (substanziell revidierte) und in der Erstausgabe der Fassung für Violine findet sich in Partitur und Violinstimme jeweils die Tempo-Bezeichnung *Allegro appassionato*.

In der bei Peters erschienenen Ausgabe von Carl Herold (1881) bedeutet die fehlerhafte Tempoangabe *Appassionato, ma non troppo Allegro* sowohl für die separate Stimme als auch für die Partitur bei. Die Ausgabe von Schubert/Friedberg geht einen merkwürdigen Kompromiss ein: In Partitur und Stimme ist der Temponamen *Allegro appassionato, ma non troppo* überschrieben. Da Brahms sich aber endgültig für *Allegro appassionato* entschieden hat, ist es wahrscheinlich, dass die von Schubert/Friedberg angegebenen Metronomzahlen sowohl für die äußeren Abschnitte des Satzes als auch für den zentralen *Sostenuto*-Teil ein viel langsames Tempo vorschreiben als vom Komponisten vorgesehen. Dies mag auch erklären, warum der *Sostenuto*-Teil von Musikern heute allgemein in einem sehr breiten Tempo dargeboten wird. Ein wichtiges Indiz für Brahms' Vorstellungen ist die Tatsache, dass die autographische Partitur ursprünglich keine neue Tempo-Bezeichnung für diesen Abschnitt aufwies, was darauf verweist, dass Brahms ihn in keinem deutlich anderen Tempo gespielt haben wollte. Die Bezeichnung *Sostenuto* wurde erst später mit Bleistift nachgetragen. In der autographischen Stimme betitelte Brahms den Abschnitt zunächst mit *Trio* und ergänzte später *Sostenuto*. Nach Ansicht der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe würde, legt man die Beziehung dieses Satzes zum Scherzo und Trio des 19. Jahrhunderts und deren Tempokonvention zugrunde, ein Tempo im Bereich von \downarrow = 58–63 für das *Allegro appassionato* und \downarrow = 44–50 für das *Sostenuto* Brahms' Auffassung näher kommen. Die Tendenz des 20. Jahrhunderts, einige Brahms'sche Sätze in wesentlich langsameren Tempi zu nehmen, als dies sein direktes Umfeld getan hat, zeigt sich uns deutlich an der unterschiedlichen Tempowahl in allen Aufnahmen der ersten beiden Sätze seines Violinkonzerts sowie anhand der



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

62 Eugenie Schumann, *Erinnerungen von Eugenie Schumann*, Berlin 1925, S. 270.

63 Brée, *Die Grundlage*, S. 72.

Metronomzahlen, die in Joachims *Violinschule* von 1905 und in der von dessen Schüler Karl Klingler herausgegebenen Peters-Ausgabe von 1928 angegeben sind. Für den ersten Satz gilt fast überall ♩ = 104, während Joachim ♩ = 126 und Klingler ♩ = 120 notieren, und für das Adagio ♩ = 46–60 gegenüber Joachims und Klinglers ♩ = 72.

1–16, 141–156 Klar., Kl.: Die Verwendung von *espress.* beim Auftakt zu T. 5/145 in der Klarinette (gefolgt von $\langle \rangle$) und zu T. 13/153 im Klavier (mit nachfolgendem \langle) legt nahe, dass Brahms das ungestüme Drängen der ersten vier Takte des Themas abbremsen wollte, wobei der zweite Schlag in T. 5/145 und 13/153 merklich betont werden sollte. In T. 5/145 steht das $\langle \rangle$ für agogisches Verweilen oder zumindest für eine gewisse Inegalität der ersten Achtelnoten im Kontrast zu den rhythmisch präziser zu nehmenden Achteln in den folgenden Takten.

Friedberg ergänzt nach dem zweiten Schlag in T. 8 \cdot .

Kl.: Alle Akkorde mit längeren Notenwerten können sehr rasch arpeggiert werden, um einen zarten, langsamen Effekt zu erzielen und den *appassionato*-Charakter herauszuarbeiten (siehe Anmerkung zu T. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 5–20). An Stellen wie T. 19 und 12/152 kann manuelle Asynchronie von Arpeggierung oder Satzgliedern gesetzt werden.

170–174, 174–175 Kl.: In Gesangsarpeggierungen können die Akkorde durch kurze Verzögerung zwischen den Klaviern strukturiert werden. Die Staccato-Akkorde sind eng und vielleicht manchmal nicht zu hören. Friedberg ergänzt \langle in T. 29 (aber nicht in T. 169) und $\langle \rangle$ in T. 30, obwohl dies kaum vom Komponisten gesteuert ist. Vielleicht wurde es hier auch von der Klarinettenstimme übernommen, wie Schubert in T. 29–30/169–170 und in T. 33–34/173–174 \rangle ergänzte, im Tempo gewiss nachgegeben hätte. Friedberg ergänzt auch \cdot vor der zweiten Note in T. 34/174.

46, 186 Kl.: Friedberg ergänzt *Ped.* auf der zweiten Note, obwohl dies im Gegensatz zu Brahms' Staccato-Bezeichnung zu stehen scheint.

47, 187 Kl.: Dieser Akkord kann langsamer und in einer der zahlreichen Möglichkeiten arpeggiert werden: Beide Hände arpeggieren gemeinsam, Arpeggierung vom Bass aufwärts, oder die linke Hand arpeggiert, während die rechte die Töne gleichzeitig anschlägt (siehe Anmerkung zu T. 1–8 im ersten Satz dieser Sonate).

48–58, 188–198 Klar., Kl.: Durch das Setzen eines längeren Bogens über die paarweise gebundenen Noten in der Klarinettenstimme scheint Brahms die übliche nuancierte Ausführung der Notenpaare

(sowohl dynamisch als auch agogisch), aber mit möglichst geringer oder gar keiner Klangunterbrechung anzeigen zu wollen. Dies spiegelt eine von Louis Spohr in dessen *Violinschule* beschriebene Technik: Nachdem er auf das Vibrato als eine den Gesang imitierende Technik eingeht, führt er weiter aus: „Durch das Wechseln der Finger auf einem Ton wird ebenfalls etwas, dem Gesange angehörendes nachgeahmt, nämlich das, durch das Aussprechen einer neuen Sylbe bewirkte Trennen zweier, auf derselben Klangstufe befindlichen und in einem Athem gesungener Töne. Wenn der Geiger diess Trennen zweier gleicher Töne gewöhnlich durch Ansetzen oder Wechseln des Bogens bewirkt, so wird es hier bey ruhig fortgehenden Bögen, auch durch das Verweilen des einen Fingers mit dem andern erreicht.“⁶⁴

Der Klarinetist kann natürlich diesen Gesangseffekt einfach durch einen Zungenstoß auf der neuen Sylbe oder durch Verwendung alternativer Griffe nachahmen (siehe Anmerkung zu T. 22 bis 24 des vorhergehenden Satzes). Streicher erreichen dies durch eine Kombination von Spohrs Methode (wo machbar) mit umsichtiger Bogenführung (mit minimalem Absetzen und nur kontrolliertem Wechsel der Bogenstärken). Man sollte diesen Effekt so weit wie möglich auszunutzen (ungeachtet, wie immer möglich bei jeder Gelegenheit).

194 Klar., Kl.: Das *più dolce* signalisiert einen Stimmungswechsel, vielleicht mit leichter Tempoverbreiterung und stärker nuancierten Bögen in Kombination mit manueller Asynchronie im Klavier (siehe Anmerkung zu T. 56–59 im ersten Satz dieser Sonate).

68, 69, 208, 209 Kl.: Friedberg ergänzt *Ped.* am Anfang jedes Takts.

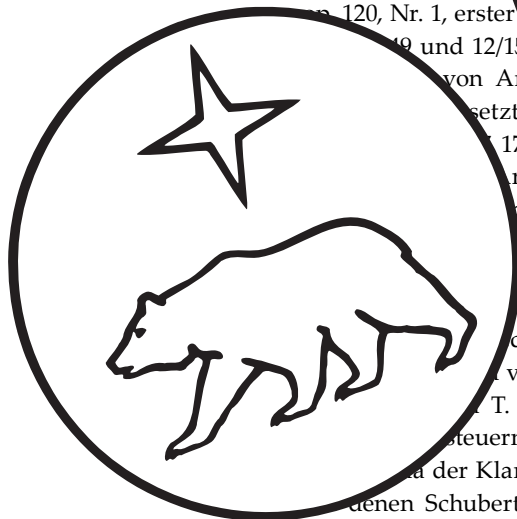
68–71, 208–211 Kl.: Die mit Arpeggio-Zeichen markierten Akkorde sollten sehr rasch, aber zart arpeggiert werden, vielleicht mit beiden Händen gleichzeitig. Klar.: Schubert setzt \cdot auf die zweite Note in T. 69 und die dritte Note in T. 70, vielleicht, um die für *espressivo*-Passagen typische agogische Betonung hervorzurufen.

72–78, 212–218 Kl.: Obwohl Brahms keine Arpeggio-Zeichen setzt, können alle Akkorde arpeggiert werden, aber vielleicht schneller und zarter als in den vorhergehenden Takten.

In T. 77 ergänzt Friedberg *pp*, in T. 78 \langle von der dritten Note bis zum Taktende und in T. 79 *pp* mit der Anweisung *kurz* über der Note in der linken Hand in T. 80.

Um eine weiche Wirkung zu erzielen, können in T. 79/221 die Akkorde der rechten Hand arpeg-

64 Louis Spohr, *Violinschule*, Wien [1833], S. 175.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

giert werden, während die Töne in der linken Hand gleichzeitig angeschlagen werden, wie von Brée empfohlen (siehe die Anmerkung zu T. 1–8, erster Satz dieser Sonate).

81–138 Das Tempo für diesen Sostenuato-Teil ist problematisch, wie oben in Bezug auf die Tempoanweisung am Beginn des Satzes bereits dargelegt wurde (siehe auch die Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 214–236).

81–108 Klar., Kl.: \rightrightarrows und \leftrightsquigarrow sollten sicherlich nicht nur dynamische Abstufungen anzeigen, sondern auch ein Bündel weitere Nuancen, die für Brahms und sein Umfeld damit verbunden waren.

Kl.: Friedberg ergänzt zusätzliche Zeichen: \llcorner vom zweiten Schlag in T. 82 bis zum zweiten Schlag in T. 83, \rightrightarrows über den ganzen Takt 84, \llcorner über T. 85, \llcorner über T. 86, \rightrightarrows vom dritten Schlag in T. 87 bis zum ersten Schlag in T. 88 und \llcorner auf den letzten beiden Achtelnoten in T. 88.

Der Begriff *dolce e ben cantando* zeigt an, dass alle expressiven Mittel, einschließlich manuelle Asynchronie, Arpeggierung und rhythmischer Variierung angewendet werden können, um eine liebeliche, gesangliche Wirkung zu erzielen. Akkorde am Beginn von \rightrightarrows und \llcorner können durchaus interpretiert werden als andere

Brahms wohl selbst die Anweisung darauf, dass die melanholischen Teile zusammengefasst werden können. Die Bemerkung zu den gemeinsamen Teilen sei die William-Übersetzung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 120.

Der \rightrightarrows zur Aufführung *scendo* von *p* zu *f* in den Nuancen auszugestalten, ist nicht sinnvoll. Die Nuancen von Schubert/Friedberg *mf* bei beiden Instrumenten, doch dies zerstört sicher den beabsichtigten Effekt. Da \rightrightarrows in T. 109 und 111 mutmaßlich auch eine Abnahme der Lautstärke einschließt, hat sich die Dynamik des Melodieinstruments in T. 112 an der dynamischen Gestaltung des Pianisten zu orientieren; vermutlich führt dies zu einem Grad zwischen *mp* und *mf* in T. 112. Wenn Brahms' Verzicht auf eine dynamische Angabe in der Melodiestimme in T. 112 beabsichtigt war, dann möglicherweise deshalb, weil er vom Klarinettenisten und Geiger eine Anpassung an die Dynamik erwartete, die das Klavier an dieser Stelle vorgibt. In der Stichvorlage ergänzte er mit Bleistift in T. 113 des Klavierparts unmittelbar vor *cresc.* ein *p* (allerdings nicht in der Klarinettenstimme); dies erscheint jedoch nicht in der Erstaussgabe und könnte in den Druck-

nahmen herausgenommen worden sein, sollte sich Brahms hier gegen eine genaue Angabe der dynamischen Stufe entschieden und es vorgezogen haben, dies der Intuition der Aufführenden zu überlassen. In T. 113–115 des Klavierparts wurden im Autograph mit Bleistift \rightrightarrows -Zeichen ergänzt; wahrscheinlich vergaß Brahms einfach, die Gabeln an dieser Stelle auch in der Klarinettenstimme und in den weiteren Quellen einzufügen. Das Melodieinstrument wird sich freilich der dynamischen Gestaltung des Klaviers anzugleichen haben.

122–125 Kl.: Friedberg ergänzt \llcorner auf der zweiten und dritten Note in T. 122 und \rightrightarrows vom ersten bis dritten Schlag in T. 124; in T. 125 nicht über *cresc.*

126–127 Klar., Kl.: Brahms' Zeichen sind offenbar dazu, die Aufmerksamkeit auf die *tempi* zu lenken.

128–138 Kl.: Alle Akkorde können prächtig arpeggiert werden.

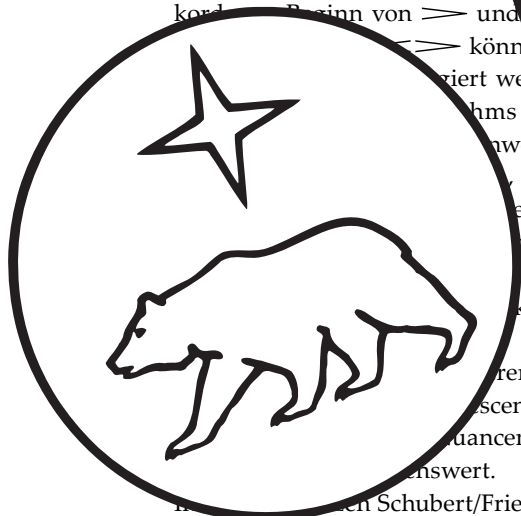
Friedberg ergänzt am Ende von T. 135 \llcorner ; in T. 136 ergänzt er ein weiteres \llcorner auf dem dritten Schlag und wieder \llcorner nach der *terza* auf dem ersten Note in T. 138.

217, 219 Kl.: Friedberg ergänzt *ed.* im Taktanfang.

220–223 Kl.: Friedberg ergänzt \llcorner auf dem zweiten und dritten Schlag von T. 220 und *sec.* (trocken) auf der *pass*-Note in T. 223.

Klar., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *p* in T. 221.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Andante con moto

Das von Schubert/Friedberg angegebene Tempo $\text{♩} = 84$ scheint für ein *Andante con moto* zu gemächlich und der allgemeinen Tendenz des 20. Jahrhunderts zu folgen, Brahms' langsame Sätze langsamer zu nehmen als vom Komponisten beabsichtigt. Die Wahl des Tempos vieler heutiger Spieler bestätigt diese Tendenz. Die Herausgeber der vorliegenden Ausgabe halten ein etwas schnelleres Tempo, vielleicht ungefähr $\text{♩} = 96$, für angemessen.

1–14 Kl.: Die Stimmung der erste Takte erlaubt die Arpeggierung zumindest aller wichtigen Akkorde. \rightrightarrows und \llcorner haben eindeutig agogische Bedeutung. In T. 2 bietet Friedberg ein zusätzliches \llcorner vom dritten bis fünften Achtelschlag; merkwürdig ist nur, dass dies nicht auch in der Klarinettenstimme ergänzt wurde. In T. 4 ergänzt er \rightrightarrows vom dritten bis fünften Achtelschlag und *p* (*ma espr.*) auf dem sechsten.

Klar., Kl.: Der musikalische Zusammenhang der von Brahms gesetzten \llcorner in T. 8–9 und 12 legt nahe, dass sie eher eine starke Vorwärtsbewegung, nahezu ein ausgeprägtes *Accelerando*, vermitteln sollten. Das *calando* auf dem letzten Schlag von T. 13 (eher als *rit.*) signalisiert eindeutig die klassische Kombination im Sinne von „abschwächend in Bezug auf Tonstärke, Accente, Rhyth-

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.

anzeigen, dass er sich im Hinblick auf die Artikulation unterschieden hatte und die Akkorde der rechten Hand in T. 57 etwas getrennt haben wollte. Wenn dem so ist, dann könnte er eine vergleichbare Artikulation auch für T. 61 und 63 vorgesehen haben (vgl. den Critical Report).

57–69 Klar., Kl.: Angesichts des heiteren und filigranen Charakters und der *pp*-Dynamik (Schubert/Friedberg ergänzen *sempre dolcissimo*) können alle Akkorde in der Klavierstimme (einschließlich der Oktaven in der linken Hand) sanft und langsam arpeggiert werden, aber in variierendem Tempo, je nach harmonischer Intensität; $\langle \rangle$ zeigt Stellen an, die ein besonders ergreifendes, gedehntes Arpeggio erfordern.

Schubert/Friedberg ergänzen auch *non cresc.* in T. 61 und *sempre pp* in T. 65.

In der Klarinettenstimme bezeichnet Schubert die drei Viertelnoten in T. 57 und 59 mit *Portato* und abermals die fünf Viertelnoten in T. 65–66 (siehe die Anmerkung zu T. 22, erster Satz).

70–95 Klar., Kl.: Die ungewöhnliche Modulation und das *f ben marc.* lassen einen starken Charakter vermuten, aber kein zu schnelles Tempo (vielleicht 108–112) zum *Allegro*. Schubert/Friedberg ergänzen in der Klarinettenstimme das fehlende *ben marcato* der Erstausgabe bei und in T. 70–71 durch ein ruhig vorwärtsgerichtetes *Portato-Purissimo* auf allen vier Klavierstimmen und in der Klarinettenstimme Brahms' *ben marcato*.

Der erste Schlag von T. 96 ist ein Achtelnotenmaß. In T. 97 *mp* auf dem ersten Schlag und *f* auf dem zweiten. In T. 98 wahrscheinlich in *Allegro*. Die Ausführung in der Klarinettenstimme ist dies kaum ausführbar.

In der rechten Hand von T. 71 bis T. 75 legt nahe, dass Noten ohne Bogen non legato gespielt werden sollten, vielleicht mit wenig oder ohne Dämpferpedal. \rangle in T. 72 und 73 steht wahrscheinlich für einen Akzent auf dem zweiten Schlag, welcher durch leichtes Verweilen und manuelle Asynchronie besonders ausdrucksstark wird. Das von Brahms angewiesene *sf* in T. 75, 76, 92 und 93 kann durch einen agogischen Akzent intensiviert werden.

\rangle in der linken Hand in T. 76–77 gewinnt durch sehr schnelles Arpeggieren besondere Brillanz (im Unterschied zum *sf*). In der Mitte von T. 86 kann der Wechsel zu *mp* durch ein etwas breiteres Tempo hervorgehoben und durch langsame Arpeggierung betont werden, während \langle von T. 88 bis zur Mitte von T. 90 durch mit der allmählichen Rückkehr zum ursprünglichen Tempo einher gehen kann.

96–97 Klar., Kl.: $\langle \rangle$ in T. 96–97 vereinfacht durch eine Dehnung zu Beginn von T. 97 mit nachfolgender Tempoentspannung die Vorbereitung des folgenden *Più tranquillo*.

98–153 Klar., Kl.: *Più tranquillo* zeigt unzweifelhaft ein langsames Tempo an (siehe Anmerkung zu T. 156 bis 169, erster Satz dieser Sonate). Schubert/Friedberg reduzieren das Tempo auf $\text{♩} = 88$. Außerdem setzen sie vorsichtshalber *p* am Anfang. Im Autograph hat Brahms die Tempoangabe mit Bleistift nachgetragen – wahrscheinlich plante er an dieser Stelle ursprünglich keinen substantiellen Tempowechsel.

In T. 138vii und 139ii ergänzen Schubert/Friedberg \wedge über den Noten der Klavierstimme in Analogie mit Brahms' \wedge in der Klavierstimme und ändern das *f* in der Klarinettenstimme und ändern das *f* in der Klarinettenstimme als stärkere Akzent betrachtet (seltsamerweise den *f* beschriftet für *sforzato*).

In T. 143 ergänzt Schubert \rangle über den 16tel-Noten in der Klarinettenstimme und Friedberg entfernt Brahms' *sf* aus der Klavierstimme (oder es handelt sich hier um einen Druckfehler). Dies bedeutet vermutlich, dass \rangle eher im Sinne eines *ben marcato* verstanden und weniger wie Brahms als Kombination (potentiell agogisch) Nutzen von Betonung und Dynamik.

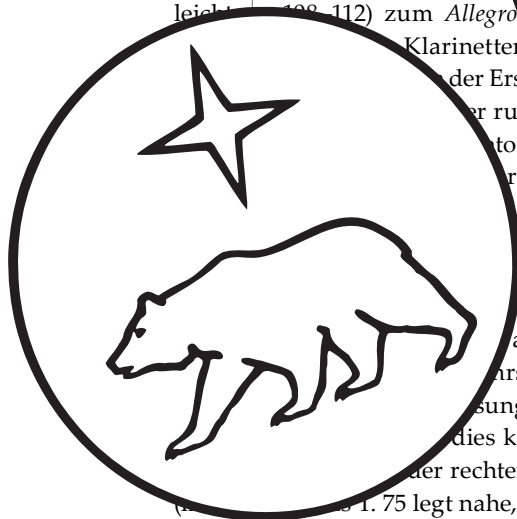
Klar. Im Autograph waren die 16tel-Noten in T. 143 bis 144 der Klarinettenstimme ursprünglich gebunden, später wurden die Bögen aber gestrichelt.

Das Autograph der separate Klarinettenstimme zeigt ein Zwischenstadium, in dem *Portato*-Striche unter den Bögen eingefügt wurden. In der Schubert/Friedberg-Ausgabe wurden die 16tel-Noten mit *Staccato* versehen; dies entspricht aber gewiss nicht Brahms' Intention. Wahrscheinlich erwartete er eine Artikulation in Anlehnung an das *detaché* der Viola oder Violine, also abgesetzte Bogenstriche ohne tatsächliche Trennung. Schubert ergänzt in T. 143 *f* in Übereinstimmung mit der Klavierstimme und fügt *Staccato*-Zeichen zur ersten Note in T. 143 und zur zweiten Note in T. 144 hinzu.

Kl.: In T. 105 schlägt Friedberg vor, die letzte 8tel-Note mit der linken Hand zu spielen.

Das *espress.* in T. 98 (mit Anklängen in T. 107 und 119) kann durch manuelle Asynchronie und/oder Arpeggieren nach Geschmack aufgewertet werden. Von T. 119 an können die Oktaven arpeggiert werden, vielleicht besonders deutlich am Höhepunkt von $\langle \rangle$ in T. 121.

Die 8tel-Notenpaare in T. 98–110 wurden von den Musikern aus Brahms' Umfeld wohl in gewisser Weise *inegal* gespielt, um einen trällernden Effekt zu erzielen. In T. 123–137 können alle Akkorde, vor allem die längeren, arpeggiert werden (siehe Anmerkungen zu T. 81–108, zweiter Satz).

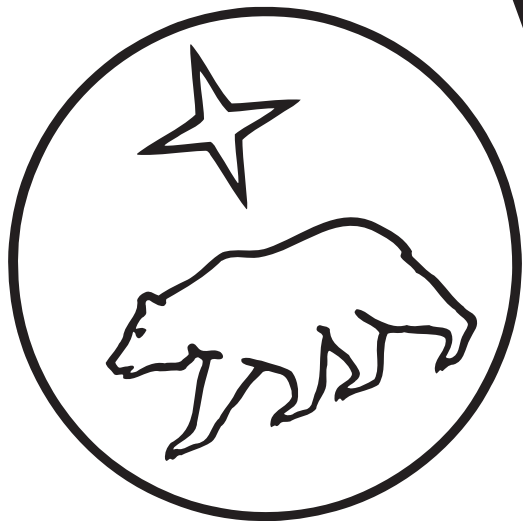


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

dieser Sonate). Für die schnellen Arpeggio-Figurationen und -Akkorde gibt Friedberg *Ped.* am Anfang von T. 131 und 133 an und * am Ende von T. 132 und 134; in der zweiten Hälfte von T. 131 und 133 ergänzt er auch \leftarrow . Die mit *sf* bezeichneten Akkorde in T. 132 und 134 können wie von Brée und Klauwell beschrieben arpeggiert werden (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 21–36).

Das *sf* in T. 138, 139 und 141 mag durch schnelle manuelle Asynchronie und Agogik hervorgehoben werden. Rasches Arpeggieren füllt die Akkorde in T. 148–153 mit Leben und verleiht Brillanz.

Clive Brown (University of Leeds)
Neal Peres Da Costa (University of Sydney)
(Übersetzung: Bettina Schwemer)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Sonate

Opus 120 Nr. 1

Johannes Brahms

Allegro appassionato

Clarinetto in Sib/B

Pianoforte

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.

56

p *f*

non legato *f* *sf*

61

f *sf* *f*

f

66

f

f

70

f *f* *p*

f *f* *p*

74

dim.

f legato *f*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



79

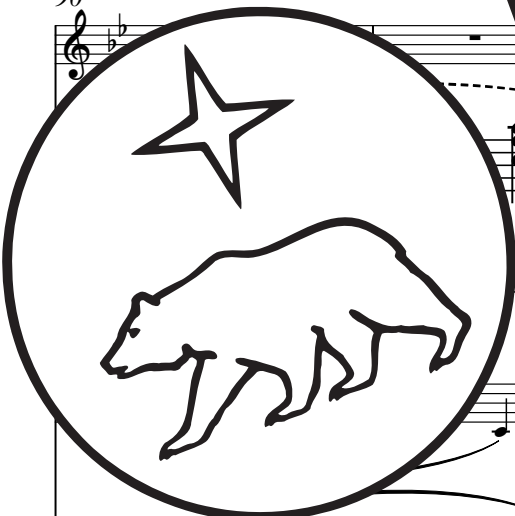
Musical score for measures 79-83. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *sf*. A *cresc.* marking is present in the left hand.

84

Musical score for measures 84-89. The right hand continues the melodic development. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*.

90

Musical score for measures 90-95. The right hand has a more rhythmic and melodic texture. The left hand accompaniment is also active. Dynamics include *pp* and *dolce*.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical score for measures 96-102. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is active. Dynamics include *espress.* and *p*.

103

Musical score for measures 103-108. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is active. Dynamics include *pp* and *pp sempre*.

110

116

121

130

*) In the version for violin a slur was added here in the proof. / In der Violinfassung wurde in den Korrekturfahnen hier ein Bogen ergänzt.

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.

169

p *ma ben marc.* *cresc.*

[*non legato*] *cresc.*

174

f *f* *f*

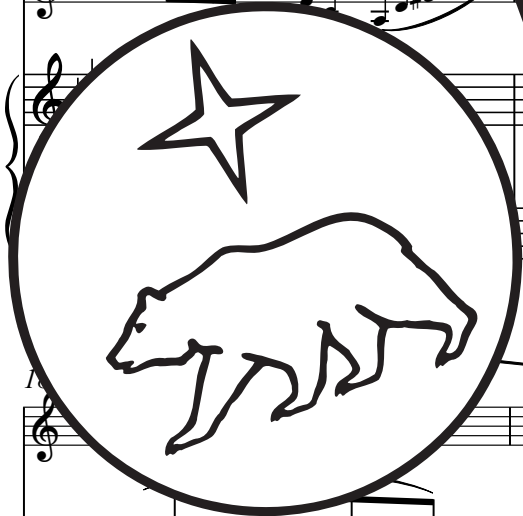
[sf] *f*

179

f *f* *f* *p*

188

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



192

f
f espress.
f
[sf]

198

sf
sf
p cresc.
sf
f
dim.
p



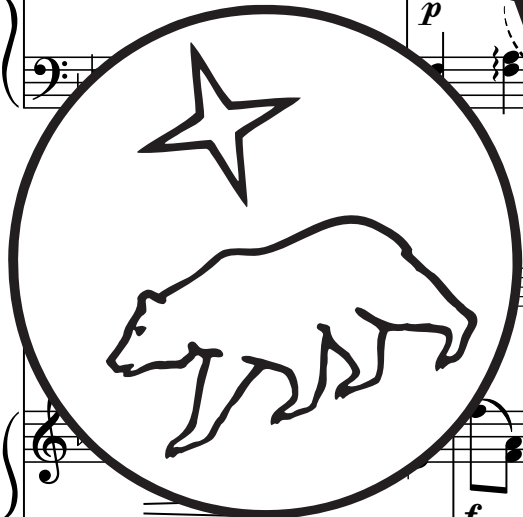
210

f
f

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

214 *Sostenuto ed espressivo*
fp
Sostenuto ed espressivo
fp
ben legato

218 *p* *cresc.*
p *cresc.*
f *f* *dim.* *p s.v.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

229 *p s.v.*
pp

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.

25

pp p

Musical score for measures 25-28. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *p*.

29

p dol. p dol.

Musical score for measures 29-36. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *dol.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

37

cres. p p espr.

Musical score for measures 37-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *cres.*, *p*, and *p espr.*

12

42

Musical score for measures 12-42. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in measure 39. Dynamics include *dim.* and *più p*.

46

Musical score for measures 46-49. The piano part continues with a triplet of eighth notes in measure 47. Dynamics include *dim.* and *più p*.

49

Musical score for measures 49-57. The score includes a section marked *espr.* (espressivo) starting at measure 53. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated below the piano part. Dynamics include *espr.*, *p dolce*, and *pp leg. e dolce*.

57

Musical score for measures 57-65. The piano part features a triplet of eighth notes in measure 61. Dynamics include *p dolce*, *pp leg. e dolce*, and *pp*.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

62

65

67

74

*) For the *rf* see Critical Report. / Bzgl. *rf* vgl. den Critical Report.

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.

23

29

34

41

*) See/Vgl. Critical Report.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

16

47

52

63

68

dolce *rf* *dolce*

dolce

p *rf* *p*

74

p *espress.*

p *dim.* *dim.*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

85

p tene-

pp *pp*

*) Marked *mf* in the autograph and Stichvorlage. / *mf* im Autograph und in der Stichvorlage.

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.

Vivace

Vivace

f

non legato e ben marc.

5

p

grazioso

leggiero

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

16

p

21

Musical score for measures 21-25. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo).

26

Musical score for measures 26-35. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand features a more active bass line with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando). A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

36

Musical score for measures 36-40. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand features a bass line with chords and moving lines. Dynamics include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *pp.* (pianissimo).

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.

69

Musical score for measures 69-73. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *sf*. There are also *V* markings above the piano part.

74

Musical score for measures 74-78. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p*. There are also *V* markings above the piano part. Fingerings 2, 1, 2, 1 are indicated for the right hand.

79

Musical score for measures 79-83. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p*.

84

Musical score for measures 84-87. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p*.

88

Musical score for measures 88-92. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *dim.*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



p *dol.* *legg.* *f*

f *f*

f

f



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

114

f *dim.* *p*

119

p semplice *p*

125

pp *pp* *p*

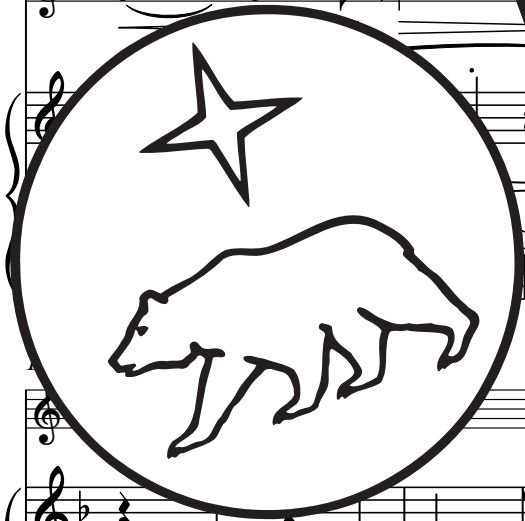
p *cresc.*

135

f *pp* *pp*

1
3

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.

161

fp

sf

pp

Musical score for measures 161-166. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *sf* (sforzando) and another marked *pp* (pianissimo). A dashed oval highlights a specific passage in the piano accompaniment.

167

pp

pp

Musical score for measures 167-177. The score continues in the same key and time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *pp* (pianissimo). A dashed oval highlights a specific passage in the piano accompaniment.

178

sf

sf

Musical score for measures 178-183. The score continues in the same key and time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked *sf* (sforzando). The score concludes with a double bar line.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



182

Musical score for measures 182-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase marked *p*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures, with dynamics *p* and *pp* indicated.

187

Musical score for measures 187-195. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests followed by a melodic phrase marked *f*. The piano accompaniment includes arpeggiated figures and chords, with dynamics *f*, *p*, and *f* indicated. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

196

Musical score for measures 196-200. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase marked *p*. The piano accompaniment includes arpeggiated figures and chords, with dynamics *p* and *p* indicated.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



201

Musical score for measures 201-204. The system includes a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando).

205

Musical score for measures 205-213. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *sf* (sforzando). A large watermark is overlaid on the page.

214

Musical score for measures 214-217. The system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A trill (*tr*) and triplet (*3*) markings are present in the vocal line.

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.

10

dolce

p

p dol.

Musical score for measures 10-12. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line starting with a *dolce* marking, followed by a *p* marking. The bottom two staves are in bass clef, with the left hand playing chords and the right hand playing a melodic line. A *p dol.* marking is present in the right hand of the bottom system.

13

f

sf

Musical score for measures 13-18. The top staff continues the melodic line. The middle two staves show a piano accompaniment with triplets in both hands. The bottom staff features a bass line with triplets and a *f* marking. A *sf* marking is present in the right hand of the bottom system. A large watermark is overlaid on the page.

19

dim.

dim.

Musical score for measures 19-21. The top staff continues the melodic line with triplets and a *dim.* marking. The bottom two staves show a piano accompaniment with chords and a *dim.* marking in the left hand.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



32

22

p s.v. *pp*

p s.v. *pp*

27

pp *dol.* *im.* *dol.*



36

cresc. *f* *cresc.* *sf* *f*

40

f

5 1 4 1 1 4 3 2 1

fp

43

f

p dim.

fp dim.

52

p

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.

73

dolce

p dol.

dol.

76

dim.

dim.

[segue]

poco cresc.

dim.

83

più p

pp

cresc.

Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page



103

p

This system contains measures 103 to 106. The upper staff features a melodic line with slurs and rests. The lower staff contains a piano accompaniment with triplets in the right hand and a bass line. The dynamic marking *p* is present.

107

pp

mol.

This system contains measures 107 to 115. The upper staff has a melodic line with slurs and rests. The lower staff features a piano accompaniment with chords and a bass line. The dynamic marking *pp* is present. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the system. The text "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is written diagonally across the center of the page.

116

f

dim.

pp

This system contains measures 116 to 119. The upper staff has a melodic line with slurs and rests. The lower staff features a piano accompaniment with chords and a bass line. The dynamic markings *f*, *dim.*, and *pp* are present.

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.

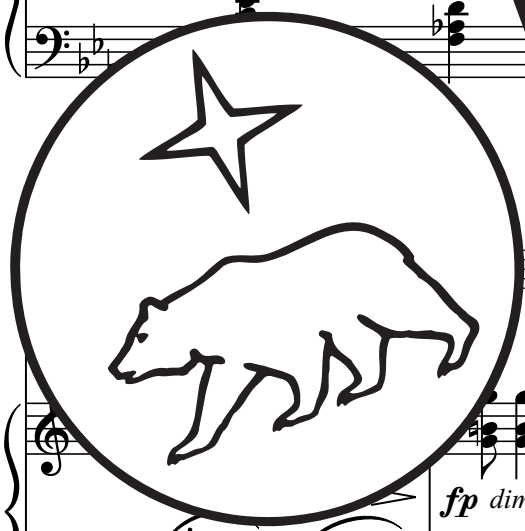
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

137

Musical score for measures 137-140. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *f* and *fp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

141

Musical score for measures 141-149. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *f*, *fp dim.*, and *p dim.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

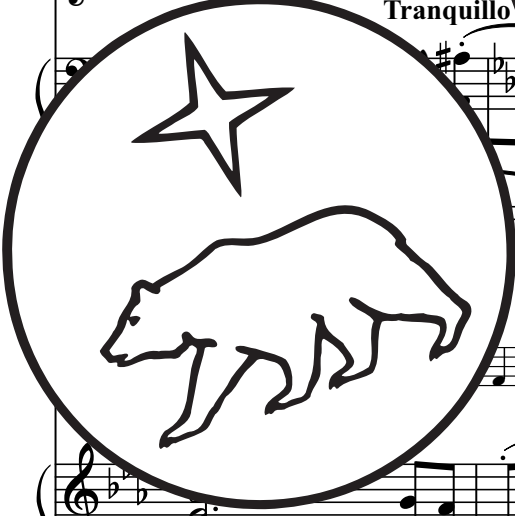
150

Musical score for measures 150-153. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *p*.

154

157

161



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

169

*) In Brahms' autograph clarinet part there is a slanting pencil line here (perhaps added by Mühlfeld), which presumably indicates a breath. / Brahms' autographie Klarinettenstimme weist hier eine (vielleicht von Mühlfeld ergänzte) schräge Bleistiftlinie auf, die vermutlich ein Atemzeichen bedeutet.

Allegro appassionato

Allegro appassionato

First system of musical notation. Treble clef staff with notes and dynamics *f* and *espress.*. Piano accompaniment in grand staff with *poco f* dynamic.

Second system of musical notation, starting at measure 6. Includes fingerings (5, 4, 4, 2, 5, 4, 5, 4) and dynamic *f*.

Third system of musical notation, starting at measure 12. Includes a circular logo with a bear and a star, and dynamics *mf* and *f*.

Fourth system of musical notation, starting at measure 23. Includes dynamics *fp* and *ff*.

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.

53

più dolce

più dolce

Musical score for measures 53-57. The score is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line consists of a series of eighth notes, some with slurs. The dynamic marking *più dolce* is present in both the vocal and piano parts.

58

fp *cresc.*

fp *cresc.*

esp. *dolce dim.*

p *pp* *dim.*

Musical score for measures 58-74. The score continues with the vocal and piano parts. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, often with slurs and dynamic markings like *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo). The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The vocal line has some rests and then resumes with notes. A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear walking to the right and a five-pointed star above it. The dynamic markings *esp.* (espressivo) and *dolce dim.* (dolce diminuendo) are also present.

75

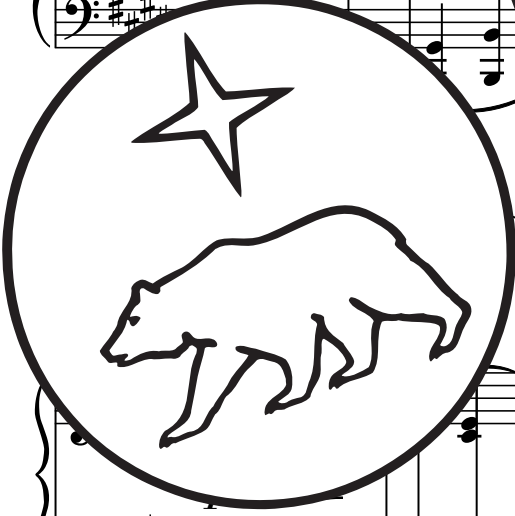
Musical score for measures 75-79. The score concludes with a final melodic phrase in the vocal line and a complex piano accompaniment. The piano part features a wide intervallic leap in the right hand, possibly a glissando or a rapid scale-like passage, and a dense chordal texture in the left hand. The key signature changes to two flats (B-flat major or D-flat minor) at the end of the piece.

Sostenuto

Musical score for measures 44-81. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo/mood is marked "Sostenuto". The piano part begins with a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction *ma dolce e ben cantando* (but sweet and well-sung). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and phrasing.

Musical score for measures 88-102. The score continues in the same key signature and tempo. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking. The music is characterized by flowing melodic lines and harmonic support.

Musical score for measures 102-116. The score continues with a *cresc.* marking in the piano part. The music concludes with a final cadence.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

109

109

f *cresc.* *ff*

116

116

ff *dolce*

126

126

f *ben legato sempre*

130

130

rit. *rit.* *dim.* *p* *pp*

*) For dynamics see Critical Report and Performing Practice Commentary. / Bzgl. der Dynamik vgl. den Critical Report und die Hinweise zur Aufführungspraxis.

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.

163

170

182

Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page



189

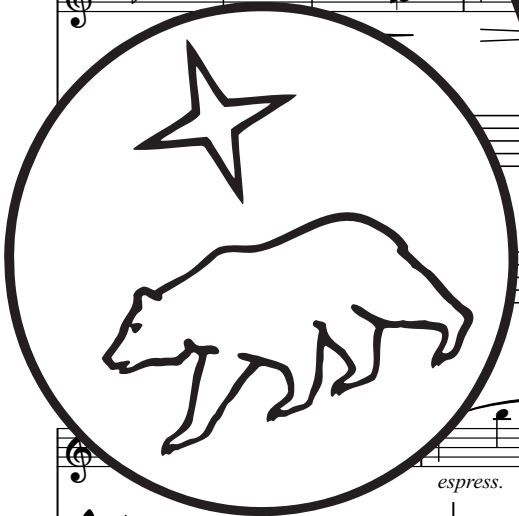
Musical score for measures 189-194. The score is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p* at the beginning and *più dolce* towards the end of the system.

195

Musical score for measures 195-200. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include *più dolce* and *fp* (fortissimo piano).

201

Musical score for measures 201-206. The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano).



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical score for measures 207-214. The score includes dynamic markings of *espress.* (espressivo), *dolce dim.* (dolce diminuendo), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *dim.* (diminuendo).

215

Musical score for measures 215-220. The score concludes with a final cadence in the piano part.

Andante con moto

poco f
Andante con moto

poco f

5

f *p*

f *p*

f

f

12

f *p*

calando

f *p*

calando

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.

31

Musical score for measures 31-33. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 31 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 32 has eighth notes D5, E5, F5, and G5. Measure 33 has eighth notes A5, B5, and C6. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

34

Musical score for measures 34-39. The score continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 34 has eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 35 has eighth notes D5, E5, F5, and G5. Measure 36 has eighth notes A5, B5, and C6. Measure 37 has eighth notes D6, E6, and F6. Measure 38 has eighth notes G6, A6, and B6. Measure 39 has eighth notes C7, B6, and A6. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

40

Musical score for measures 40-43. The score continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 40 has eighth notes G4, A4, B4, and C5. Measure 41 has eighth notes D5, E5, F5, and G5. Measure 42 has eighth notes A5, B5, and C6. Measure 43 has eighth notes D6, E6, and F6. The piece ends with a double bar line and a fermata. The dynamic marking *p grazioso* is present at the end of the score.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

43

p grazioso

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

This system contains measures 43 and 44. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes fingerings such as 2 1, 4 2 1 3, and 3 1 3 5 1 2 1 2.

45

p

4 3 4 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

This system contains measures 45 through 48. It includes a large circular logo on the left side depicting a bear and a star. The piano part includes fingerings such as 4 3, 4 1 4 3 2 1 2 3, and 4 1 2 3 4 1 2 3.

49

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

This system contains measures 49 and 50. The piano part includes fingerings such as 4 5 2 1 2, 4 3 2 1, and 4 1 2 1 3.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

51

53

55

*) For the positioning of <> in bars 51 and 52 see Critical Report. / Bzgl. der Positionierung von <> in Takt 51 und 52 vgl. den Critical Report.

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.

75

mf ben marc.

sf *sf* *fp*

3 1 2 1 2 3 4 4 1 3

81

cresc.

cresc. *sf* *sf*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

f marc.

92

fp

sf *sf* *p*

56

Più tranquillo

98

espr.

espress.

105

p *espress.*

espress.

111

fp *dim.*

8va

fp [*dim.*]

p

p *espress.*

124

cresc.

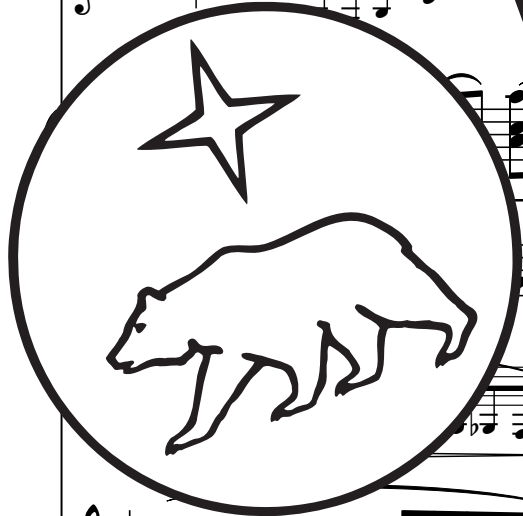
f

6

8va

cresc.

f



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

131

5 6

2 3 1

sf

8va

134

sf *f* *sf*

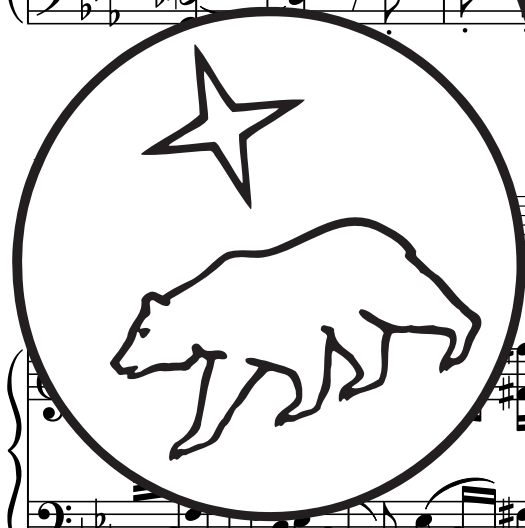
f

2 1

146

f *f*

marc. *f*



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.



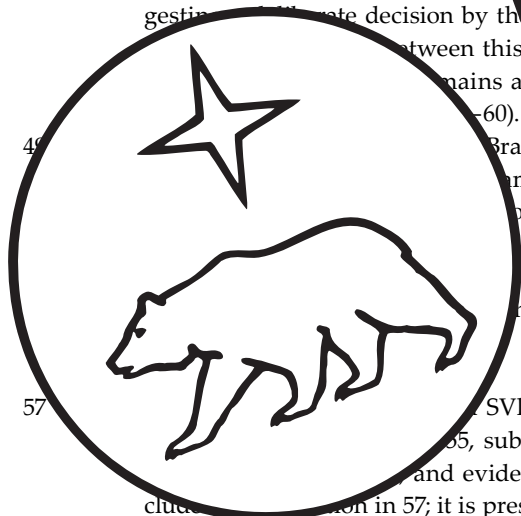
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Allegro appassionato

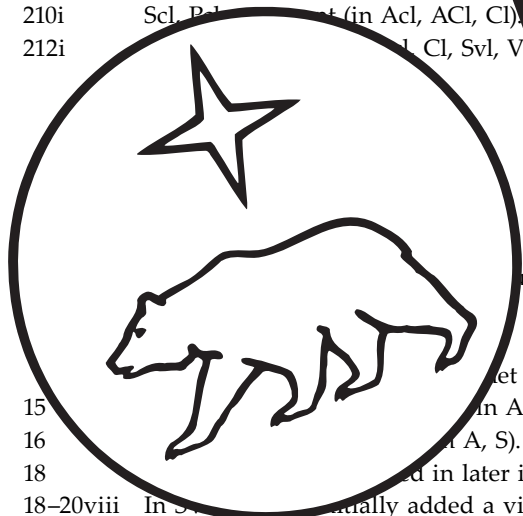
34vi, 35vi Scl, SVa, Pcl, Cl, Va: no stacc. (in A).
 38-9 A: Brahms deleted his l.s. slur, but reinstated it in pencil in S. He also deleted the equivalent slur at 46-7 in A, but did not replace it in S or add it in P (probably through oversight).
 42-5 Acl: the < begins between 42i and ii and reaches just to the end of 43 while the > begins on 44iii. In ACI Brahms wrote the < from the beginning of 43 (which begins a new stave in the part) to 44iii and the > from 44iii to the end of 45. In A the piano's < > is clearly centred on 44iii, which is probably Brahms' intended positioning for both instruments, as in the later occurrence of this phrase. In P, Pcl, Cl, Va the beginning of > on 44ii almost certainly stemmed from the copyist's inaccuracy and the composer's oversight. In the version for violin the situation is somewhat different. Here SVI and SVI (a proof of the clarinet score) remain unaltered by Brahms, but in the first edition the position of the > in Pvl and VI has been moved, presumably during proof corrections, to begin on 44, suggesting a deliberate decision by the composer, thus differing between this and the parallel passage in S (see also 60).
 49-50 Brahms in SVI ambiguously wrote > to place it on l.s.iii, but intended it to be > on the 3rd beat divided in P, but clearly in S.
 57 SVI Brahms deleted > on 55, substituting rests in S, and evidently forgot to include > on 57; it is present at the equivalent place in the recapitulation (172).
 74 i-ii, iii-iv, v-vi All sources no >, but evidently envisaged as continuation of the previous pattern. At the parallel passage, in 109 the piano part has > on i-ii, iii-iv.
 77 P: u.s. ii-vi Brahms' fingering, added to A in pencil.
 77, 81 P: u.s. iii d¹-b¹-f connected by stem, but with separate stem in A.
 87 Pcl, Cl: ii-iii, v-vi slurs above the notes in addition to the slur from ii-vi below the notes; A, S, Scl also have these additional slurs, although in those sources the first is from ii-iv. Both sets of slurs, however, were surely not left intentionally; ACI has only the long slur. Had a nuanced slur been intended Brahms would have marked the shorter slurs within the longer one. The upper slurs, which appear (without the longer slur) in the viola version might originally

have been intended for that version and, if so, may suggest that he thought right from the start of a version for viola. SVI still has the slurs, but the shorter slurs were evidently removed in the proofs: Pvl, VI only have the longer slur.
 118 P: u.s. vi no staccato (in A).
 126vi-127i P: l.s. 127i separate ♪, but surely intended to match beaming in u.s.
 130-1 SVa, Va: no slur on 130iii-iv and tie across bar line differs from the clarinet version.
 131 P: missing ♯ before d on beat 2 added in later printing.
 134-5 In the version for violin a slur was added here in the proofs. It seems very probable that legato was envisaged in both the clarinet and viola versions.
 139 Pcl, Cl: < from i to ii in all other sources.
 141 S, Scl, SVa, Pcl, Cl, Va, Scl, VI: < >; present in ACI.
 142 S, P: u.s. ii no rest; in A (see also 143).
 143 P: u.s. i (no rest on 2nd beat).
 149-151 SVa, Va: > on 149i-ii, iii-iv, 149v, 150i, 150ii-iii, iv-v, 150vi-151i; SVI, in Brahms' appendix (Beilage b), > on 149i, ii, iii-iv, 149v-151i; originally also on 150i, iii, iv-v, 150vi-151i, but the latter deleted by Brahms and replaced by *dim.* on 150i and > from 150ii-151i.
 153 Scl, Cl, Cl, Va, Pvl, VI: *dolce*, but in S Brahms deleted it here, presumably having forgotten to do so after marking it in 161, since both were present when S was copied. There is no *dolce* here in ACI.
 158 Brahms' playing of the < > in A is clearly intended on 159iii, but in S the piano and clarinet markings are, as in 42-5, inaccurately reproduced and do not match. Similar inconsistency is apparent in SCl, SVa, P, Pcl, Cl; in P > begins on 159ii, while in SCl, SVa, Pcl, Cl, and Va it begins on 160i.
 164-5 A: *dim.* on 165 u.s.ii; in P, PVI in 164 following Kupfer's error in S.
 192 S, P: slur to 193i evidently in error (see 77, 81, 196).
 196 S: < from u.s. ii; P: > from i; A from u.s. iii.
 199 All sources: l.s. iii no ♯ before e.
 201 SVa, Va: *sf* on ii (added by Brahms in SVa).
 207 SVI *cresc.* in 206 (below the stave) (as in P, Cl, Va), but the relocation of *cresc.* to 207 (above the stave) in Pvl, VI almost certainly represents a deliberate amendment in the proofs.
 209 Pcl, Cl, Va: slur begins on ii; in SVI, Pvl, VI it begins on iii.
 214-20 A: *ben legato* evidently overlooked by Kupfer when copying S. Brahms drafted two versions of the passage from 221-2 (the second, with 2 additional bars, fixed over the first on a separate piece of paper) and *ben legato* is present in both. In the first version, Brahms also included slurs under the bass stave, these remained in 221-3, but Kupfer only copied the last of them. It seems probable, however, that



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

112	Acl, ACI, Scl, SCl, SVa, Cl, Va: no stacc., but present in Pcl.	44, 45	Scl (44 only), Pcl, SVa, Va, Vl, Pvl: slur to vii; Acl, Scl (45) and all clarinet parts to vi (slur to vi in all sources at 142, 143). The slur to vii in the edition for violin stems from the piano score of the clarinet version, which was used as the Stichvolage; Brahms' intention is ambiguous, since he rewrote the 8th-notes in the margin with a slur from i-vi, but did not delete the printed slur to vii.
114	SVa: no stacc., but in Scl, SCl, Pcl, Cl.		
154	P, PVI: Brahms' fingering, not in A, S, evidently added in proofs.		
154-7	Brahms' fingering present in A.		
155	S, P: u.s. v-viii no slur (in A).		
164-6	S, P: u.s. no slur (in A).		
168-9	S, P: l.s. 168ii-169i no slur (in A).	54, 152	P, Pcl, Cl: < begins on 2 nd beat; A, Acl from previous ♪.
169	SVa, Va: no <i>cresc.</i> (in Scl, Pcl, SV).		
175-8	SVa, Va: without slurs. In Scl and SCl Brahms added slurs in pencil and these were included in Pcl, Cl. Slurs are also included in Svl and Vl. It seems likely that Brahms simply forgot to add them in SVa although it remains possible that at the time he prepared the viola part he envisaged <i>détaché</i> bowing here.	61-2	P: no slur from l.s. 61v-62ii (added in pencil by Brahms in B).
191-3	That Brahms envisaged slurs across the bar lines 191-2 and 192-3 in P is indicated by his rewriting of this bar as an appendix in SVI, and they appear in the modified piano part in PVI.	70	P: u.s. i-iii no slur (in A, S).
192-3	PVI, Pvl, Vl: no > from 192ii-193i, but present in Brahms' rewriting of this bar as an appendix in SVI. Brahms' fingering in A.	72	A, S, P: no <i>diminuendo</i> or > but Brahms evidently expected <i>diminuendo</i> for he wrote <i>dim.</i> in ACI here.
209	Brahms' fingering in A.	79	P: u.s. x-xi no slur (in A).
210i	Scl, Pcl, Cl: < (in Acl, ACI, Cl).	80	A: no <i>poco cresc.</i> ; S <i>poco cresc.</i> added by Brahms, beginning on 2 nd beat and in Scl from ix; SCl <i>poco cresc.</i> added by Brahms, beginning from vii; SVa <i>poco cresc.</i> copied by Kupfer from ix. The printed editions follow these ambiguous positionings. SVa, Va: the slur and articulation marks (clearly intended also in 81-86) which are omitted in other sources are present in these sources.
212i	Scl, Pcl, Cl, Svl, Vl.	86	P: no < (in A, S, and all parts).
		94	P: no > (in A, S, and all parts).
			A: vl. in the piano part omitted in early proof and not corrected by Brahms in subsequent revision.
		100-101	Scl, SVa, Cl, Va: < from 100ii, but from iv in A, Pcl.
		101	Pcl: <i>mol.</i> ; Vl: <i>molto dolce</i> .
		102	A: <i>dim.</i> > for the clarinet/viola, corresponding with the <i>dim.</i> in the piano part, is missing in all sources, evidently through oversight. That Brahms envisaged it is indicated by the fact that in ACI he wrote <i>dim</i> > here.
		112-13	SVa, Va: slur only to end of 112, but to 113i in Scl and in SVI.
		118viii	Pcl: no ♮ (in A and all parts).
		119	Scl, SCl, SVa, Svl, Pcl, Pvl, Cl, Va, Vl: the apex of <> is half way between iii and iv. When writing out this passage in the margin of SVI Brahms positioned the <> roughly as in the print, but it seems probable that this was not a deliberate musical decision. In Acl, ACI, however, it is clearly centred on iii.
		120	Pcl: no <i>s.v.</i> (in A, Acl, Va, Vl).
		120-123	SVI: l.h. 120i-ii Brahms changed C flat-c flat to c flat ¹ -c flat and Svl g flat-g flat ¹ to g flat ² -g flat ¹ leaving 120ii to 123iii unchanged; this was evidently amended in the proofs to the present version, which appears in PVI, Pvl, Vl.
		129	Although this passage in the exposition (31-3) has slurs on the equivalent places to 129i-ii and 131i-ii in the clarinet, viola and violin parts, it is evident that Brahms did not want them here, for in A he
15	Cl, Svl, Vl: < (in A).		
16	Cl, Svl, Vl: < (in A, S).		
18	Cl, Svl, Vl: < added in later impression.		
18-20viii	In Scl Brahms initially added a viola <i>ossia</i> here. In pencil, on the bottom system of the page he wrote out bars 18-19 an octave higher than in the present version (without the initial grace notes) and intended the version at the lower octave as an <i>ossia</i> . Subsequently he decided for the lower version and added the grace notes in 18.		
22-25	SVI: l.s. 22i-ii B flat-b flat (changed from B flat ² -B flat by Brahms), in PVI, however, B flat ² -B flat; Svl 22i-ii changed from f-f ¹ to f ¹ -f ² by Brahms, but 22ii-25iii left at the lower octave. The pitch was evidently altered in proofs as follows: PVI l.s. 22i-ii reinstated at the lower octave, Pvl, Vl 22iii-25iii moved an octave higher.		
40-43i	Here too Brahms initially added a viola <i>ossia</i> in SVa, writing out the passage an octave higher on the last page of the copy before finally deciding against it.		
42-3	Pcl: no < f (present in SCl).		



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

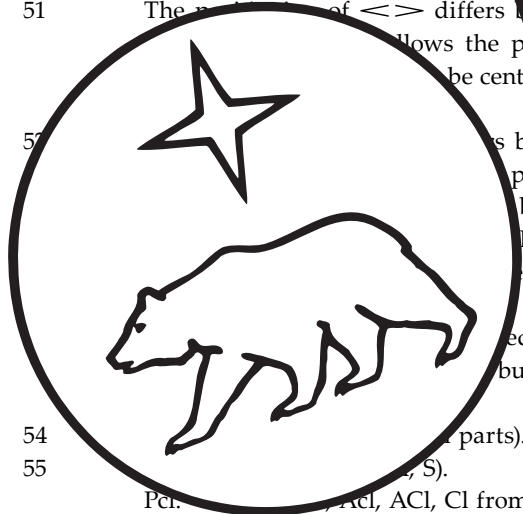
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

36 Pcl: iii-iv no tie (in A, S, and all parts).
 37 Pcl: iii-vi no slur (in A, S, and all parts).
 S: x-xv no $\langle \rangle$ (evidently added in proofs).
 38 Pcl: no \rangle (in A, S, and all parts).
 43i-ix SVa, Va: slur, but slur ends on viii in SCl, Pcl, Cl, so almost certainly the extension to ix resulted from oversight.
 45ix Pcl: ♪ ; A, S, SCl, Cl ♪ .
 45x-46i SVa: slur from 45x extends into the margin at the end of a line but is not continued in the next bar; Va slur to 46i, but probably unintended.
 46 P: l.s. slur from iii-vi; A, S from ii-vi.
 P: l.s. ♩ between vi and vii; correctly given as ♩ in A, S.
 Pcl: slurs from vii-xi and xiii-xvi; A, Acl, Cl from vii-x and xii-xvi.
 SVa, Va: slur from vii-x, surely oversight.
 48 P: l.s. ii-iii no tie; added in pencil by Brahms in S.
 49 P: u.s. vii-xi slur; A, S (ambiguous) vii-xii.
 Pcl: slurs end on iv, xiii and xix; A, S, Cl slur to v, xiv and 50i; Pvl, Vl slurs end on iv, xiii; Va slurs end on v, xiii.
 50 Va: no $\langle \rangle$.
 Pcl: xii no ♩ (in A, S, and parts); added in later issue.
 51 The notation of $\langle \rangle$ differs between sources. It follows the positioning in A, but should be centred on ix in other sources.
 52 There is a discrepancy between sources. Positioning in A, but should be centred on ix in other sources. In ACl the position is a line break from vi. but clearly began from vi.
 54 Pcl: ♩ (in A, S, and parts).
 55 Pcl: ♩ (in A, S).
 Pcl: ♩ , Acl, ACl, Cl from ii.
 55-6 P: u.s. slur from 56i; A, S from 55xv.
 56-58 Pvl: Brahms changed his mind about the notation of the piano part in these bars when adapting them in SVI. He initially included a slur from the last note of 56 to the last note of 57, reflecting the original version, but then deleted it and wrote the present slurring. If he changed the slurring in 56-58 it is



questionable whether he intended it to be retained from 62 u.s. vi to 64 u.s. ii.
 A, S, P: l.s. iv no ♩ ; u.s. vi no ♩ (corrected in later issues).
 64 A, S, P: u.s. v no ♩ (corrected in later issues).
 68 Acl, S, P: u.s. v no ♩ before c^1 (corrected in later issue).
 Acl, ACl: \langle to just before 68i, followed immediately by *dim*. Scl \langle to just before iii with *dim*. above iii.
 69 Va: no *calando* (in SVa).
 Pcl: no *dim*. (in Acl, Scl, and parts).
 70 Cl: Allegro non troppo. In S Brahms added 'non troppo' in pencil, but later deleted it; in SCl, however, he made the addition but forgot to make the deletion.
 78 Pcl: *f*; Acl changed from *f* to *mf* in pencil. Scl and all parts have *f*.
 81 Pcl: ♩ (in A, Scl).
 83 S, P: iii-iv no slur (in Acl and all parts).
 88-90 A: \langle from 88 l.s. iv-90i; S from beginning to end 89; P from beginning to 89 u.s. iv.
 Pcl: \langle from ii-iv; A, ACl, Scl and parts from 96iii-97i.
 97 Pcl, Scl, Va no ♩ (in Acl, Cl, Scl, SCl, SVa, Cl, Va).
 98 *espress.* from 97 to 98 after i.
 98-99, 100-101 P: the slurs in l.s. end on 99ii and 100i respectively; in A, though ending between ii and iii, they were clearly intended to extend to l. ii as in 108 and 110.
 102 Scl, Pcl no *espress.* (in Acl and all parts).
 104-6 P: separate \langle in 104 and 105-6 (line change after 104); cl, Acl continuous \langle .
 107-109 P: l.s. slur only from 107ii-108ii; A to 108iii; S rather short, but evidently intended to 108iii.
 P: \langle begins on l.s. ii; A, S from i.
 115-16 Pcl: *dim*. immediately after *fp*; Cl on 115iv; Acl, ACl on 116i.
 119-22, 123-6 Pcl: no $\langle \rangle$ (in Acl and all parts).
 131 P: l.s. no ♩ (in A, S).
 132 P: no *sf* (in A, S).
 136 PVa: no *f* (in SVa).
 138, 139 P: *sfz* presumably an error of the engraver; A, S *sf* (in S 139 added by Brahms in pencil).
 145 P: u.s. i no stacc. (in A, S).
 149 P: \langle from u.s. ii; S from l.s. ii.
 Pcl: \langle from ii; Cl from i; Scl, SCl from between i and ii; SVa from i.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Chamber Music with Piano

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Trio with Piano

Johannes Brahms

Trio for Violin, Violoncello and Piano
op. 87. BA09436

Trio for Violin, Violoncello and Piano
op. 101. BA09437

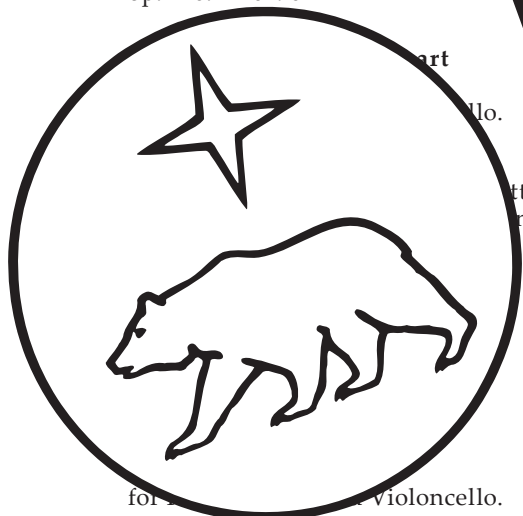
Trio in B-flat maj for Violin, Violoncello
and Piano after the String Sextet op. 18.
BA09441

Trio for Violin, Horn (Viola or
Violoncello) and Piano op. 40.
BA09435

Trio for Clarinet (Viola), Violoncello
and Piano op. 114. BA09438

Gabriel Fauré

Trio for Piano, Violin and Violoncello
op. 120. BA07902



for Violoncello.

- Trios in B-flat maj
D 28 and in E-flat maj D 897
op. post. 148. BA05626

- Trio in B-flat maj D 898 op. 99.
BA05607

- Trio in E-flat maj D 929 op. 100.
BA05610

Bedřich Smetana

Trio in G min for Piano, Violin
and Violoncello.
BA09518

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

from: Brahms, Trio for Violin, Violoncello and Piano op. 87 · BA09436

Quartet with Piano

Gabriel Fauré

Piano Quartet in C min op. 15 for
Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA07903

Piano Quartet in G min op. 45 for
Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA07904

Wolfgang Amadeus Mozart

Quartet in G min K. 478 for Piano,
Violin, Viola and Violoncello.
BA04728

Quartet in E-flat maj K. 493
for Piano, Violin, Viola and
Violoncello. BA04729

Josef Suk

Piano Quartet in A min op. 1 for Piano,
Violin, Viola and Violoncello. BA09546

Quintet with Piano

Wolfgang Amadeus Mozart

Chamber Music Editions of the Piano
Concertos for Two Violins, Viola,
Violoncello and Piano

- Concerto in F maj K. 413 (No. 11)
BA04875

- Concerto in A maj K. 414 (No. 12)
BA04877

- Concerto in C maj K. 415 (No. 13)
BA04879

- Concerto in E-flat maj K. 449 (No. 14)
BA04871

Franz Schubert

Quintet in A maj "Trout Quintet"
D 667 op. post. 114 for Piano, Violin,
Viola, Violoncello and Double Bass.
BA05608



Piano Music

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier
- Vol. I: BWV 846-869. BA05191
- Vol. II: BWV 870-893. BA05192

The Six English Suites
BWV 806-811. BA05165

The Six French Suites BWV 812-817.
Embellished version. BA05166

Goldberg Variations BWV 988.
BA05162 / BA10848*

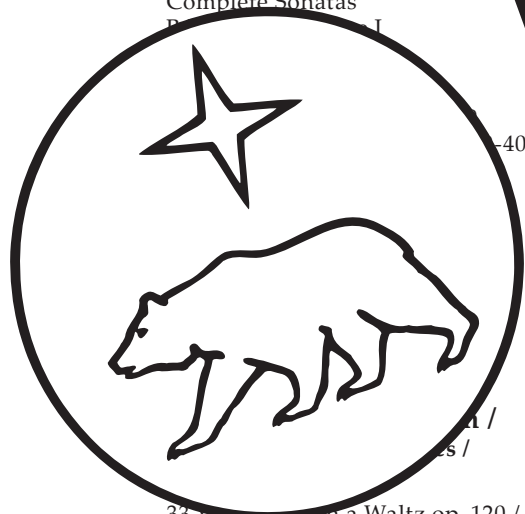
Inventions and Sinfonias
BWV 772-801. BA05150 / BA05241*

Six Partitas BWV 825-830.
BA05152 / BA05247*

Ludwig van Beethoven

Complete Sonatas in separate
editions – please see our website

Complete Sonatas
Piano, Volume I



33 variations on a Waltz op. 120 /
50 Variations on a Waltz composed
by Vienna's Most Excellent
Composers and Virtuosos
"Diabelli Variations". BA09656

Johannes Brahms

Ballads op. 10. BA09601*

Fantasies op. 116. BA09628*

Three Intermezzi op. 117. BA09629*

Piano Pieces op. 118. BA09630*

Piano Pieces op. 119. BA09631*

Variations and Fugue on a Theme
by Handel op. 24. BA09607

Waltzes op. 39. BA09602*

* With fingerings

Frédéric Chopin

Vingt-quatre Préludes op. 28 /
Prélude op. 45. BA09610*

Barcarolle in F-sharp maj op. 60.
BA11831*

Berceuse op. 57. BA11830*

Claude Debussy

Children's Corner. BA08767*

Deux Arabesques. BA08768*

Images 1^{re} série. BA10821*

Images 2^e série. BA10822*

Préludes (1^{er} Livre). BA09616*

Préludes (2^{me} Livre). BA09819*

Suite bergamasque. BA09669*

Gabriel Fauré

Ballade op. 19. BA10841

Barcarolles. BA10842

Pavane op. 50. BA10832

Valse Caprice. BA10843

5 Impromptus. BA11851

Trois Ballades sans paroles op. 17.
BA11852

Franz Liszt

Piano Pieces from the Year 1880
1-5. BA10871

Sonata in B-flat. BA09650

Felix Mendelssohn Bartholdy

Songs without Words. BA09069*

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonatas. Vol. 1: Nos. 1-9. BA04861 /
Vol. 2: Nos. 10-18. BA04862

Variations for Piano. BA05746

Miscellaneous Works for Piano.
BA05745

Sonata in A maj K. 331 (300^a)
"Alla Turca". BA11816

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition. BA09621

Maurice Ravel

Pavane for a Dead Princess. BA09632



Maurice Ravel

Jeux d'eau. BA10824*

Valses nobles et sentimentales.
BA10826*

Camille Saint-Saëns

Six Études pour piano op. 52
Premier livre. BA11854

Six Études pour piano op. 11
Deuxième livre. BA11853

Six études pour la main gauche seule
op. 135. BA11856

Erik Satie

Ogives / Gymnopédies. BA10806

Gnossiennes. BA10807

Aux dernières pensées. BA10849

3 Morceaux en forme de Poire. BA10809

Franz Schubert

Fantasy in C maj op. 15, D 760

"Wanderer Fantasy". BA10870

Impromptu op. 90, D 899

op. post. 142, D 935. BA09648*

Moments Musicaux op. 94, D 780.

BA09647

Late Piano Pieces. BA09634

Piano Sonatas I. The Early Sonatas.
BA09642

Piano Sonatas II. The Middle Sonatas.
BA09643

Piano Sonatas III. The Late Sonatas.
BA09644

Works for Piano Duet, Volume III.
BA09645

Piano Sonatas I-III (Set of BA09642,
BA09643, BA09644). BA10889

Robert Schumann

Scenes from Childhood op. 15. BA09639*

Forest Scenes op. 82. BA09640*

Album for the Young. 43 Piano
Pieces op. 68. BA09641*

Arabesque op. 18 / Blumenstück op. 19
BA10865

Alexander Skrjabin

Complete Piano Sonatas

Vol. 1: BA09616

Vol. 2: BA09617

Vol. 3: BA09618

Vol. 4: BA09619

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.