

# BRAHMS

Sonaten in f und Es  
für Viola und Klavier

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

op. 120

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Clive Brown  
Neal Peres Da Costa



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 10907

# INHALT / CONTENTS

Preface .....	III
Performing Practice Commentary .....	X
Vorwort .....	XXXII
Hinweise zur Aufführungspraxis. ....	XXXIX
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 979-0-006-54445-5

# PREFACE

## COMPOSITION AND EARLY RECEPTION

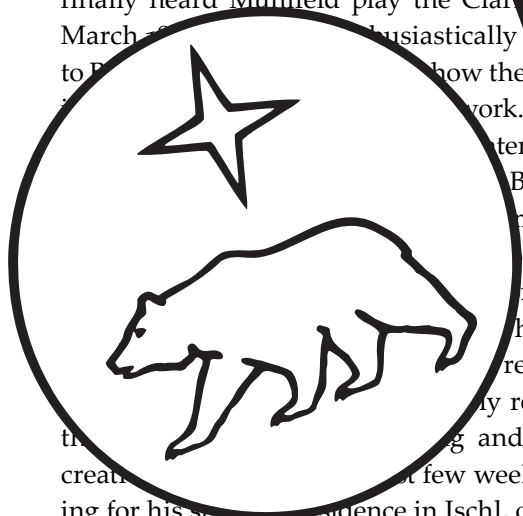
“No one could play the clarinet more beautifully than Herr Mühlfeld does here,”<sup>1</sup> wrote Brahms from Meiningen to Clara Schumann after a performance of Carl Maria von Weber’s Clarinet Concerto in F minor by Richard Mühlfeld, in March 1891. Mühlfeld’s playing impressed him so deeply, that he 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 clarinettist like their Mühlfeld. He is absolutely the best wind player I know.”<sup>2</sup> Clara finally heard Mühlfeld play the Clarinet Quintet, in March 1892, and enthusiastically about the piece to Brahms, “how the man plays too, how he works. This profound interpretation.”<sup>3</sup> Brahms wrote to Clara Schumann, who had just returned from Meiningen, in March 1892, “I am working on a concerto for clarinet and (together with the string quartet) for piano.”<sup>4</sup> Although Brahms’ ‘retirement’ from composition had only renewed his enthusiasm for playing and rekindled his creative energy, a few weeks after departing for his summer residence in Ischl, on 17 May 1894, he worked intensively on two clarinet sonatas and, according to his biographer Max Kalbeck, the works were finished in July. They were certainly completed before the end of the following month, for Brahms wrote to Eusebius Mandyczewski on 23 August telling him that he wanted to play something new with Mühlfeld in the “near future,”<sup>5</sup> and three days later he contacted Mühlfeld to see whether he could come to

Ischl with his B flat clarinet.<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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.”<sup>8</sup>

Brahms seems to have had no opportunity to rehearse the two sonatas again until November. On 1 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!<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.”<sup>11</sup> 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.

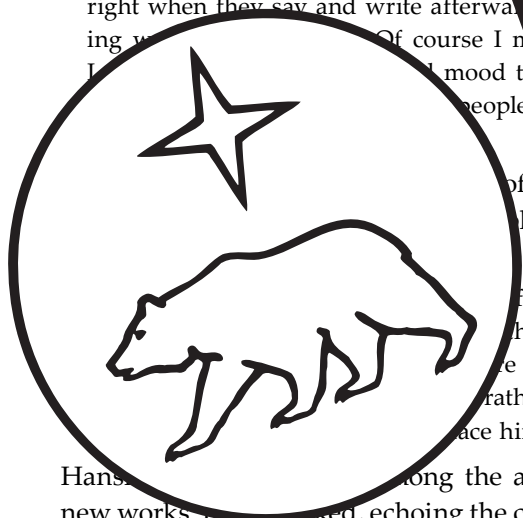
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

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."<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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 things joyful emotions come into himself and rather as Schumann face him.<sup>22</sup>

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  $\frac{3}{8}$  – 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 multifarious, ingenious combinations. A short Adagio in Ab 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 freshly and limply by, a rapid alla breve movement in which a clarinet figure of staccato eighth-note originality with 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

Among less positive reviews was one (signed B.) which considered that in these sonatas "reflection has the upper hand over the power of invention,"<sup>25</sup> 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."<sup>26</sup>

Between 27 January and 25 February 1895 Brahms and Mühlfeld went on tour, performing the sonatas in Leipzig, Mannheim, Frankfurt, Rüdeshheim (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.<sup>27</sup>

#### 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.<sup>28</sup> 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;<sup>29</sup> but three days later, he wrote again, informing him of the dates of the Vienna performances in early January 1895, which Simrock duly attended.<sup>30</sup>

During his stay in Vienna Brahms apparently was preparing the sonatas. By that time the publisher were close friends, and he moved from the formal "Sie" (though form of address. Simrock's concert tour in January and that Brahms was able to travel to Leipzig for the preparation of the score was keen, to Mühlfeld's print, and on 1 February Simrock was thinking of sending you to Meiningen straight away on the 15th. Simrock stated 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,"<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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:  
Two Sonatas for Clarinet (or Viola) with Pianoforte

I. op. 120 (F minor) II. op. 120 (F 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.<sup>35</sup> 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 would in due course like to send me a proof copy; I intend to prepare the violin edition from it (with in parts and patience).<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> The violin arrangement was probably completed and despatched to Berlin by early April, for on 1 May he wrote again to Simrock:

33 *Ibid.*

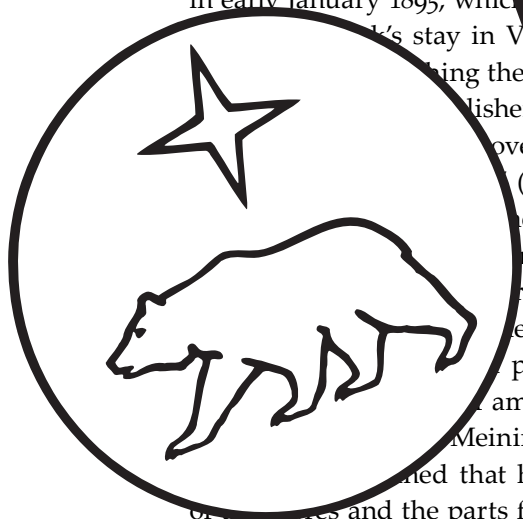
34 *Ibid.*, p. 166.

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

36 *Briefwechsel XII*, p. 167.

37 *Ibid.*, p. 167.

38 *Ibid.*, p. 169.

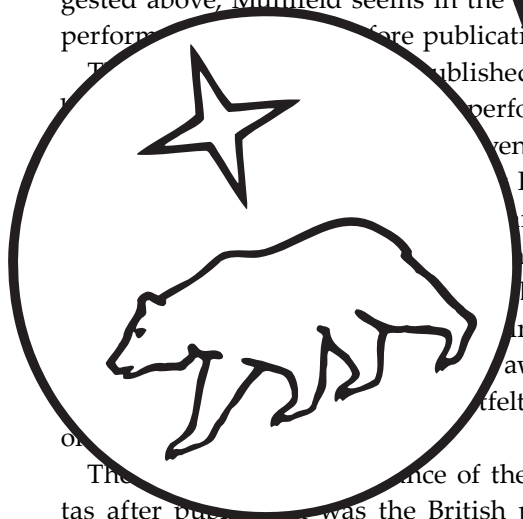


You have forgotten – but for the correction of the Violin Sonata [sic], I asked for a proof copy so I could play it together [with the violin] once! If it does not make any special difficulties, I ask yet again. For you, the matter is not urgent, but I have every intention of leaving as soon as possible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

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.<sup>40</sup>

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,<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> But in 1895 it is clear that they performed them from the clarinet. Brahms: "Since the clarinet, I naturally went away and now I felt joy, as one can see from the 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-



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

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."<sup>44</sup> 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."<sup>45</sup> 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 artists."<sup>46</sup> 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.<sup>48</sup> 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."<sup>49</sup> 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,<sup>50</sup> and in 1905 they played the violin version of the F minor Sonata.<sup>51</sup> 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-

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.



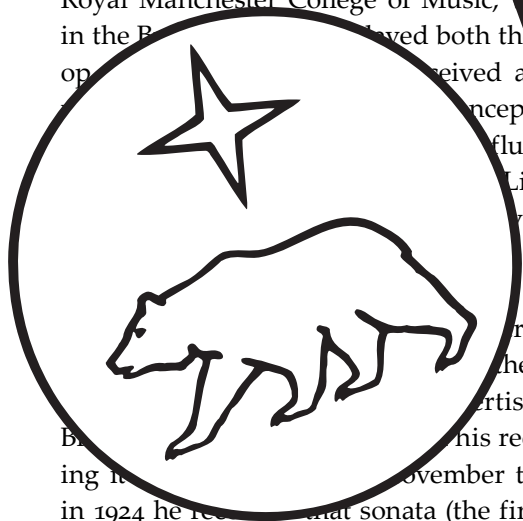
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

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.<sup>56</sup>

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 viola teacher at the Royal Manchester College of Music, who was violist in the Bärenreiter Quartet, played both the Viola Sonatas op. 120. He received an excellent reception, and the concept of specialized viola playing came into vogue. The influence of prominent violists such as Lionel Tertis, appointed to the Royal Academy of Music in 1908, made a distinction between the viola as an instrument and as a means of self-expression. Tertis was including Brahms's Viola Sonatas in his recitals, performing them on 14 November that year,<sup>57</sup> 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, however, 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 Pauspont Morgan Library, the Brahmsarchiv 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.

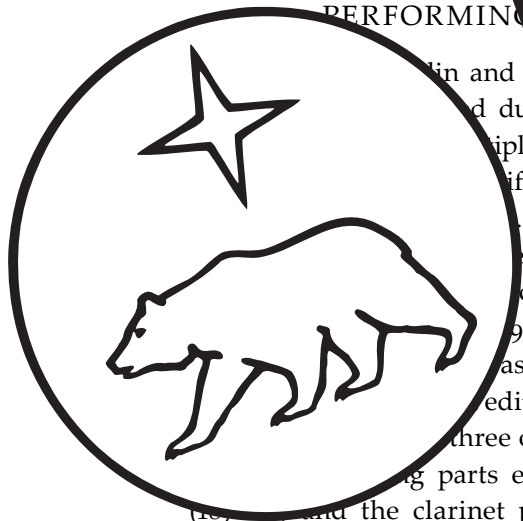
### PERFORMING EDITIONS

The violin and cello sonatas, the op. 120 nos. 1 and 2, were first published during the first decade of the 20th century. Multiple performing editions by different editors have since followed, with the most significant connection with the composer being the Peters edition (1928) of the version with performance instructions by clarinetist Heinrich Bading (1935) and pianist Carl Friedberg (1935), which was newly engraved, but followed the Peters edition closely, and the Peters edition of the three of Brahms' versions of the sonatas, the violin parts edited by Carl Herrmann (1928) and the clarinet part by Heinrich Bading (1864–1943). In the Peters edition, neither the Bading clarinet part, nor the Herrmann string parts contain significant performance markings. The Simrock edition on the other hand was quite extensively edited; it contains metronome marks and a considerable number of additional performance instructions relating to tempo, dynamics, and expression; and Friedberg provided occasional fingering and pedalling in the piano part. This edition is of particular interest because Friedberg had studied for two years in Frankfurt with Clara Schumann in 1889–90 and in 1893 gave a recital of Brahms' music, which the composer attended. Brahms was pleased with his playing and subsequently coached him in the performance of many of his piano works. Oskar Schubert was one of the oldest

and earliest clarinetists to add Brahms' op. 120 sonatas to his repertoire, performing them in Germany immediately after their publication. A review in *Der Klavierlehrer* in 1895 refers to a performance of both sonatas by Schubert, accompanied by Robert Kahn, but complains that despite the attractiveness of the music "it was a mistake to have two in one evening, for it had a tonally monotonous effect despite the excellent performance."<sup>1</sup> Kahn had a close connection with Brahms in the late 1880s, but there is no evidence that Oskar Schubert was personally acquainted with the composer.

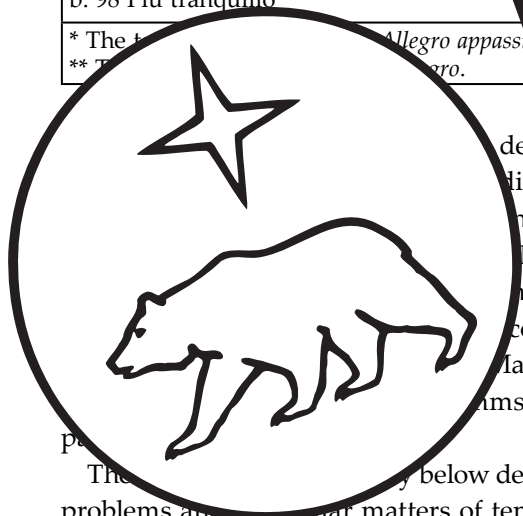
The edition made by Schubert and Friedberg in the late 1920s may preserve some elements of a tradition going back to the 1890s, but as a guide to performing the work in the spirit of the composer it must be treated with caution. Little attempt was made to correct or clarify oddities in the piano part (though obvious omissions were corrected in a few new places) or to address other notational problems. By the time that edition was published, terms like  $\ll$  and  $\gg$  were increasingly being exclusive as dynamic markings rather than as more subtle performance indications (see guidelines below). In a few places, however, the editors added instructions for tempo changes that Brahms probably expected to be conveyed by these markings (for instance in the *Vivace* of op. 120 no. 1 at bars 24–5), but the very fact such tempo changes are sometimes indicated, may convey the impression that a degree of flexibility of tempo was not expected elsewhere (which was certainly not the case). A number of their metronome markings also seem problematic, as do those in other editions of Brahms' music from the 1920s and 1930s (notably the Litolf editions of the violin sonatas, which indicate some significantly slower tempos for lyrical music than those given by musicians closer to the Brahms circle and sometimes more rapid ones for faster movements). Particular instances are discussed in the following commentary.

1 *Der Klavierlehrer* 18 (1895), p. 276.



Metronome marks suggested by Schubert and Friedberg

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 tranquillo	♩ = 68
* The tempo is <i>Allegro appassionato</i> .	
** The tempo is <i>Allegro</i> .	



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



detailed editorial  
ditor of the viola  
g based partly  
Brahms' violin son  
his circle and  
recordings by  
Marie Soldat, wh  
Brahms and whom he

The section below deals with textual problems and similar matters of tempo, dynamics, phrasing, articulation, and instrument-specific techniques in the viola version of the Sonatas op. 120. To avoid the constant repetition of general issues, however, a number of suggestions for reading between the lines of Brahms' notation are enumerated in the following guidelines. A much fuller investigation of these issues can be found in the separate publication by Clive Brown, Neal Peres Da Costa, 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 length-

ened 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."<sup>2</sup> 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 1901 recording of it).
- Terms such as *accelerando*, *ad libitum*, *calando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *ritardando*, *con anima*, *calando*, *sotto voce* carried particular implications for dynamic and articulation, phrasing, tempo, and sound colour.

2) Dynamics and articulation

- Hairpins affected tempo and dynamics as well as dynamics.  $\text{<}$  suggested increased momentum,  $\text{>}$  relaxation. Henry Davies recalled that when  $\text{<>}$  was marked, 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 lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar."<sup>3</sup>
- *sf*: an emphatic accent often accompanied by sudden intense vibrato on strings, or emphatic (swift) arpeggiation 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  $\text{<>}$  on a single note, but stronger.

3) Dots and strokes

- Brahms' usual staccato mark, normally (but not always) involving a degree of shortening. Staccato

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

<sup>3</sup> "Brahms", in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (London, 1929), vol. I, p. 182.

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

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



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

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

Oscar Schubert's additions in the clarinet part, which relate to dynamics, accentuation, and articulation, have been given below as evidence of the approach to this repertoire by a musician active in Brahms' lifetime. 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  $\text{♩} = 132$ , 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 successfully on the quarter-notes in 1 and particularly on the dotted-quarter in 2 and the half-note in 4. Sigmund Lebert and Ludwig Stark advised in order to give emphasis "one is usually later than the accented note."<sup>5</sup> A kind of arpeggiation was used by the oldest pianists and Leopold Lebert used it in the unison *Fantasia in C Minor*.<sup>6</sup> He explained two notes in a chord, which should [...] remain which contain the melody, which naturally nobody." In the second way the chord "while playing the melody more strongly."<sup>6</sup>

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 characterise Brahms' *appassionato*, lending them a brilliance not possible when the notes are played exactly together, as well as filling out the texture. As Charles de Bériot observed: "on the piano [...] several notes played together come nowhere near to producing such a brilliant effect as when a small interval, however minimal, is put between them."<sup>7</sup> Otto

5 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*, 3 parts (Stuttgart, 1858), part 3, p. 3.  
6 *Ibid.*

7 Charles de Bériot: *Méthode de violon op. 102*, 3 vols (Paris, 1858), vol. II, p. 86.

Klauwell prescribed arpeggiation of a chord for "the attainment of greater breadth in the development of its harmonic mass."<sup>8</sup>

6-10

Va: A certain degree of audible shifting would have been inevitable in this passage. With a 19th-century technique all the position changes within legato would have resulted in more or less pronounced portamento of different kinds, emulating the singer's portamento. In 6, with the fingering given in this edition, the violist would, according to the rules laid out in 19th-century treatises, let the 1st finger slide up the G-string as far as  $ab^1$ , at which point the 4th finger would instantly fall on  $ab^1$  so that, as Spohr explained, "the ear of the listener is deceived into believing that, the sliding finger has travelled the whole distance from the lower to the higher note."<sup>9</sup> Portamento would also be heard when the 2nd finger shifted from  $e^1$  to  $ab^1$  in 7. In 8 the player with a large enough hand is likely to have shifted from  $b^b$  to  $ab^1$  before extending the 4th finger to stop  $ab^2$ . In 10 the 1st finger would shift rapidly from  $ab$  to

11

Va, P: The  $\text{♩}$  in 11 suggests both crescendo and *accelerando*, which may be given urgency by the pianist arpeggiating all three chords with P: The staccato marks are omitted in the Schubert/Friedberg edition, but perhaps through oversight.

13-15

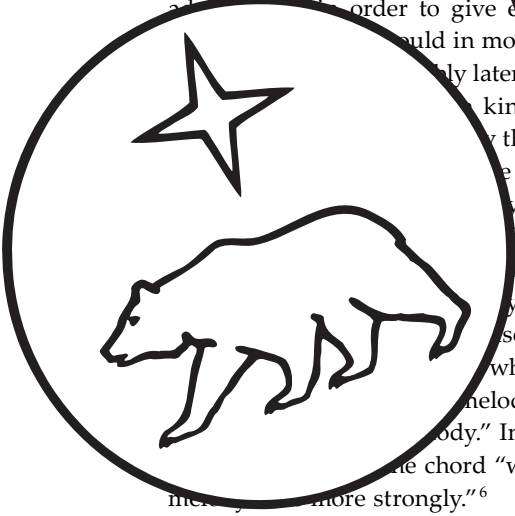
Va: Although the  $b^2$  could easily be taken as an  $e^2$  (in which case the  $g^2$  would probably have been played with the 4th finger too by a 19th-century violist), the fingering in the present edition allows a hint of portamento with the shift of the 2nd finger from  $e^2$  to  $f^2$ , which enhances the feeling of legato; and portamento may similarly be made in the following two bars. Such fingerings, suggested throughout this edition of the sonatas, are representative of 19th-century practice.

21-36

Va, P: If the momentum were relaxed here, following Brahms'  $\text{>}$ , 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 to 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 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

8 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.  
9 Louis Spohr: *Violinschule* (Vienna, [1833]), p. 120.



with the right-hand chord, producing an extremely slight retardation."<sup>10</sup> 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."<sup>11</sup> 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*.<sup>12</sup>

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

38–45, 153–160 P: At 38 Friedberg adds *dolce* 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 viola melody.<sup>13</sup> In 1810 Phillip Corri remarked that at the appearance of expressions such as "con espressione, Con Anima, or *Foro* and so on arpeggiation must be particularly and often used, and made as long [i.e. resultantly as broad] as possible."<sup>14</sup> Va, P: Schubert/Friedberg change Brahms' *p* to *pp* on the second beat of 40/155 returning to *p* on the second beat of 42/157.

42–45, 158–160 P: The *ben marc.* in the piano part is a result of the ambiguity of the tempo markings in 42–45/158–160. The passage could easily be played within the slurs. It is highly unlikely that Brahms' time would have been played in 40–41 and 42–43. The passage could have been played in the same tempo as the first beat in 44. The tempo change in the first beat of 44 is a likely result of the ambiguity of the placing of the *ben marc.* markings in 42–45/158–160. In the 1928 Simrock edition of the version for clarinet and piano, Oscar Schubert's conclusion of the first two *dolce* 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.

Va, 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 viola 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 of the clarinet version with Mühlfeld. P: The octaves and chords in both the right and left hands could occasionally be arpeggiated to enhance the *pp*. In seeming contradiction to de Bériot (see note to 5–20), Ernst Pauer explained that arpeggiated chords express "softness, languor, despondency and irresolution" while unarpeggiated chords express "determination, strength, and earnestness."<sup>15</sup>

48 Va: The downward slur indicated between the fourth and fifth notes involves changing from a low finger (2) to a higher one (3); in this case the 2 slides all the way to *f*<sup>1</sup> with the third finger falling rapidly onto the *gb*<sup>1</sup> once the second finger has passed that note. This kind of portamento has its own particular expressive character.

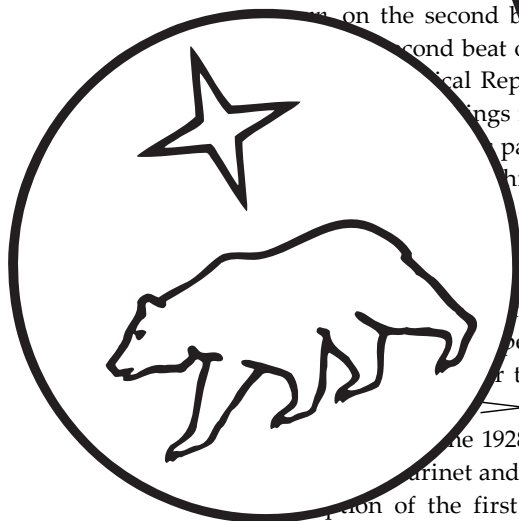
53–68, 168–183 Va, P: Although Brahms marked no change of tempo, Schubert/Friedberg undoubtedly expected the music to settle in a slightly slower tempo of 3/168 after the *calmato* at the start of 51.

P: The *ben marc.* may suggest arpeggiation. It could be avoided between 54–57 and 68–71. The *non legato* in 50 (presumably to apply to the end of 59) could extend from 62–173 (though not marked by Brahms) in which case each note should be articulated, though not staccato except where marked, with neither over-holding nor damper pedal. The chord marked *sf* in 60 could be arpeggiated in the ways described above in the note to 21–36. The consecutive quarter-note chords in 61–66/176–181 could be given the requisite brilliance by swift arpeggiation (see note to 5–20). For variety the other chords in 62, 64, 66, 177, 179, and 181 could be played together.

68–71, 183–186 P: Occasional and slight dislocation of the double-stemmed notes in the right hand may help to emphasise (see note to 1–4) and colour these notes, as well as to characterise phrasing of the 16th-note patterns.

Va, P: Schubert/Friedberg add *non dim.* at 69/184.

71–73, 186–187 P: Brahms marked the consecutive chords *f* on the third beat in 71/186 and first beat in 72/187, suggesting a rhetorical effect (like stamping) through equal emphasis. He is specific about the arpeggiation of the left hand against the unarpeggiated right hand. The staccato (on both occurrences of the passage in the left hand only) suggests that the arpeggiation should be rapid. Brée recommended very swift arpeggiation of left-



10 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.

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

12 *Ibid.*, p. 114.

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

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

15 Ernst Pauer: *The Art of Pianoforte Playing* (London, 1877), p. 46.

hand chords with right-hand chords played with the notes together to create an effect that is “energetic and yet not harsh.”<sup>16</sup> It should be remembered that Brahms marked arpeggio signs where he absolutely required them, leaving other instances to personal taste.

73–76, 187–191 Va, P: The consecutive  $\rightrightarrows$  markings in 72–73 and 187–189 suggest enhancement of Brahms’ normal expectation for slurred pairs. He may have envisaged not only an exaggerated dynamic effect but also a more marked rhythmic change, making the first of each pair distinctly longer than the second. He undoubtedly expected  $\rightrightarrows$  to continue in 74 and 189 (where he marked two more, but in the piano part only). The long  $\rightrightarrows$  in 75–76/190–191, however, indicates that he wanted the effect to diminish markedly there, surely with a relaxation of tempo.

In 76/191 Schubert/Friedberg mark  $\text{'}\text{}$  over the rest at the end of the bar.

Brahms’ orthography in the autograph score at 76, with the *dim.* enclosed by the beginning of the  $\rightrightarrows$ , surely confirms (if more evidence were needed) that the two markings were not simply

77–89 in 77 (*espress.* in 192) particularly smooth connections are not marked, but through a slightly eighth-note in 77/192, the word in the playing as Etelka Freund. (particularly by the should support the regarding arpeggia against un-arpeggiated to 71–73.

Friedberg add *calmato*, but  $\rightrightarrows$  in 87, relaxation of tempo have been expected there.

87 Va: The incorrect slurs under a longer slur in the clarinet part (see Critical Report), retained in the Schubert/Friedberg edition, had already been amended before the surviving copyist’s viola part was written, presumably representing the composer’s notation in the lost source from which it was copied.

90–116 Va, P: The somewhat broader tempo should surely be retained throughout this section (Schubert/Friedberg mark *Tempo I* at 116). The expressive character of this section invites varied speeds of

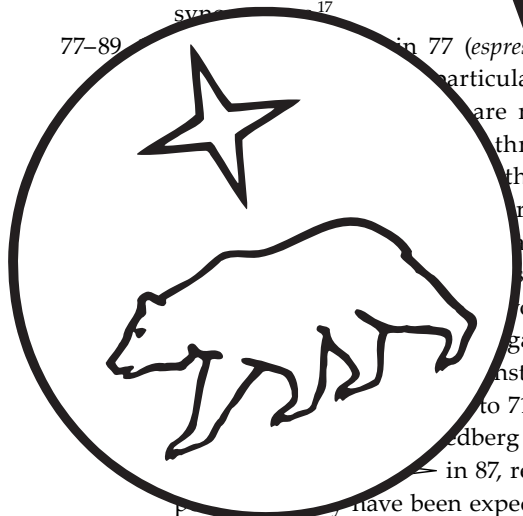
arpeggiation according to harmonic importance and musical shaping. Carl Czerny makes this point very clear: “In arpeggion, the single notes may not only be played so extremely fast, that the arpeggiated chord shall almost resemble a chord struck plain; but they may also be played slower and slower, in every possible gradation, down to that degree in which each single note will be equal in duration to a crotchet in slow time; we must measure and apply these different degrees, exactly according as the chord is to be held down long or quickly detached, and struck either piano and smorzando, or forte and hard.”<sup>18</sup>

Friedberg indicates *una corda* at 94 for Brahms’ *pp* with *tre corde* at 95 for the *espress.*, where Schubert/Friedberg add  $\rightrightarrows$  and  $\text{'}\text{}$  markings centred on the first beat of 94. Brahms probably envisaged a *ritardando* of tempo here, which, as Czerny suggests, should occur “almost always where the composer has placed an *espressivo*.”<sup>19</sup> At 100 Friedberg adds  $\text{'}\text{}$  after the first right-hand note. The viola’s *dolce* which follows may, apart from its tonal implication, suggest a somewhat higher dynamic level, but matching the *p* in the piano part (Johann Bachmeyer gave the ascending order of dynamics as “pp. p. dolce, mezzo f. f.”). It may also suggest vibrato, for Marco Ravello recalled that, by Joachim and his colleagues, “a free use was usually made of the vibrato, producing thus the sweetness that the word *dolce* indicated.”<sup>20</sup> The *voce* might be supported by gentle articulation and arpeggiation from the piano. 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 Joachim would surely have played the 8th-notes between 92 and 115 with subtly varied rhythmic inflections.

92–94 Va: The repeated rising fifth figure invites varied expression. A portamento shift on the diminished fifth would be characteristic of 19th-century style.

98 Va: Although a change of position could easily be made on the *c* in order to retain the tone of the



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

16 Brée: *The Groundwork*, p. 72.

17 For an interesting example of Brahms substituting *cresc.* for  $\text{<}$  in the autograph of his Clarinet Quintet op. 115 see Andrea Massimo Grassi: “Alcune peculiarità di scrittura” in: *Fräulein Klarinette. La genesi e il testo delle opere per clarinetto di Johannes Brahms* (Pisa, 2006), p. 130.

18 Carl Czerny: *Theoretical and Practical Pianoforte School* Op. 500, 3 vols (London, [1839]), vol. 3, p. 55–56.

19 *Ibid.*, vol. 3, p. 21.

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

21 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.

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.

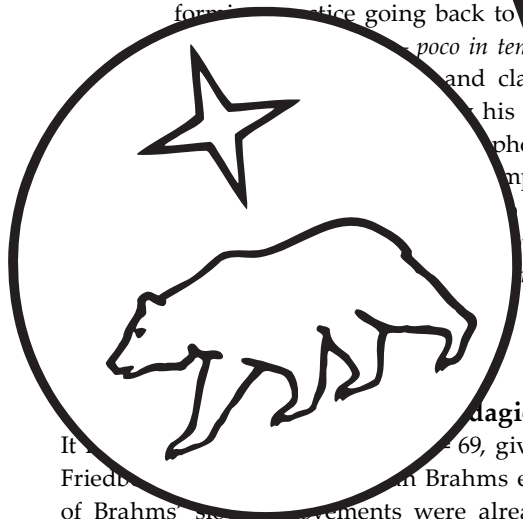
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

nuto) “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*.”<sup>23</sup> Hugo Becker challenged the latter suggestion, specifically with reference to Brahms, observing that *sostenuto* was “in no way to be understood as synonymous with *ritenuto* or *rallentando*,” he defined it as “restrained in expression well considered, not to be played fleetingly.”<sup>24</sup> Like *animato* he regarded it as having an immediate effect on tempo.

It is interesting to note the proliferation of notated arpeggio signs firmly linking arpeggiation with terms such as *sostenuto* and *espressivo*. Perhaps Brahms wanted to make sure that pianists did indeed make expressive arpeggiations to accord with the poignancy of this music. Presumably, he intended arpeggiation to continue to the end of the movement.

At 218 Schubert/Friedberg insert  $\text{♩}$  at the end of the bar and at 221 they mark  $\text{♩}$  *quinto*, followed by *a tempo* at 224. This may reflect a performance practice going back to Brahms himself,

*poco in tempo* over 222–224 and clarinet part, then his comments to the phony, this does not tempo modification, encourage exaggerated published edition. *ma corda e con*



### Adagio

It is  $\text{♩}$  = 69, given by Schubert/Friedberg in Brahms envisaged. Many of Brahms’ slow 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.”<sup>25</sup> The present editors feel that a tempo range of  $\text{♩}$  = 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 be-

ginning at 13, 23, 31, 49, and 61 (see note to 38–45/153–160 of the first movement). In any case, as pointed out by the pianist Moriz Rosenthal, Brahms arpeggiated most chords.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> Indeed, some 19th-century commentators considered arpeggiation as 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.”<sup>28</sup> Arpeggiation of the chords in 10 and 20 would enhance the dissonance and expressively delay the melody note  $\text{♩}$  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 15 were probably expected to encourage forward movement towards the *f* in 19, with relaxation again in 20 to 22.

Va, P: At 7 Schubert/Friedberg add  $\text{♩}$  in 12 they add  $\text{♩}$  for the clarinet and  $\text{♩}$  for both instruments before Brahms’ *dolce* in 13.

5, 6, 17, 18, 19, 54, 65, 66 Brahms was very undecided about how to slur the 32nd-notes in these bars. Some were articulated, marking them slurs 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 versions there are slurs the first time in 5–6 but not on subsequent occasions. Whether he slurred wanted slurs on the first occurrence of 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 un-

23 J. A. Fuller Maitland: *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. George Grove (London, 1883), vol. III, p. 639.

24 Hugo Becker and Dago Rynar: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels* (Vienna, 1929), p. 192.

25 In: *Cobbett’s Cyclopedic Survey*, vol. I, p. 184.

26 Richard Hudson: *Stolen Time: The History of Tempo Rubato* (Oxford, 1994), p. 333.

27 [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.

28 William Sheppard: *A New Pianoforte Preceptor* (London, c. 1824), p. 55.

der slurs) on each occurrence of the figure. Probably Brahms expected a connected, but not fully legato execution of the figure, which on string instruments is obtained by a broad *détaché*.

9i–ii, iii–iv Va: The descending first- to second-finger shift on i–ii is a typical 19th-century effect, which, executed with perfect legato, can produce either a pronounced or delicate, but distinctive type of portamento. A 19th-century violist using the alternative fingering from iii–iv in the present edition would almost certainly have produced portamento after the third note by dragging back the second finger a shorter or longer distance (anything from a semitone to a minor third) towards the open D string. Portamento down to an open string was a well-established 19th-century practice, being prescribed by Spohr in his instructions for performing the Adagio of Rode's Seventh Violin Concerto.<sup>29</sup> This portamento practice was still current in the 1930s, when Emő Telmányi (pupil of Jenő Hubay) marked portamento to an open string with a slurring line in bar 196 of the first movement of Brahms' main Violin Sonata op. 78 (see BA 9431), and in his 1930s recording he can clearly be heard making the portamento there.

A hint of portamento between bow strokes *b*<sup>h</sup> in 17/65 and between *e*<sup>h</sup> and *b*<sup>h</sup> would be idiomatic here. Portamento between bow strokes was often employed by string players to intensify legato for expressive purposes.

The edition for clarinet and piano adds  $\rhd$  on the first note of 18, on the first note of 18, perhaps as well as emphasis on the first note of 19 he adds  $\rhd$ , possibly as it was increasingly associated with the later 19th century) indicating a pedagogic emphasis.

The suggested fingering would have invited a 19th-century player to produce a portamento to the open string (see note to 9iii–iv in this movement).

23–40 P: The 16th-notes will almost certainly have been played unequally, lingering on main beats and important melody notes. From 27 to the first note of 29 and 35 to the first note of 37 all the main beats could be arpeggiated. Interestingly, when a similar texture occurs in 9 of the second movement of Beethoven's Sonata *Pathétique* op. 13, Cipriani Potter (who had close contact with Beethoven in 1818) marks arpeggio signs in his 1854 edition.<sup>30</sup>

29 Spohr: *Violinschule*, p. 209.

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

Friedberg marks the missing slurs in the lower staff of the piano part in 35–36 and also on the 16th-notes in 40–41.

Va, P: In 29 Schubert adds *cresc.* in the clarinet part after *p*. In 30, however, Friedberg adds  $\rhd$  over the whole bar, presumably to match the shorter  $\rhd$  in the clarinet (which was probably more for emphasis than diminuendo). Friedberg's  $\rhd$  may also indicate, however, that he considered the *dolce* in 31 as requiring a dynamic between *p* and *pp*.

41–44 Va: Schubert adds staccato marks on separate 8th-notes and – on the quarter-notes in 41 and 42.

P: The *espr.* will probably have encouraged arpeggiation, while prominent melody notes are expressively delayed. The 3rd- and 16th-notes in 41–44 and 45–48, especially, surely have been played with rhythmic flexibility, lingering on important notes and hurrying through less important ones. Brahms may have expected the  $\rhd$  in 48 to encourage relaxation of tempo, but Friedberg adds the instruction *non rit.*

49–60 Va, P: At 49 the combination of *dolce* in the piano with *espr.* in the viola is unusual. The one encouraged a soft and warm sound, the other according to the practices of the 19th-century school, a more intense one. Having associated *dolce* with vibrato in string playing, Rankin remarked: "In *piano espressivo* sections, the vibrato (if used at all) is 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 all that it consisted in was a slight movement of the tip of the finger which helped to intensify the tone and expression."<sup>31</sup>

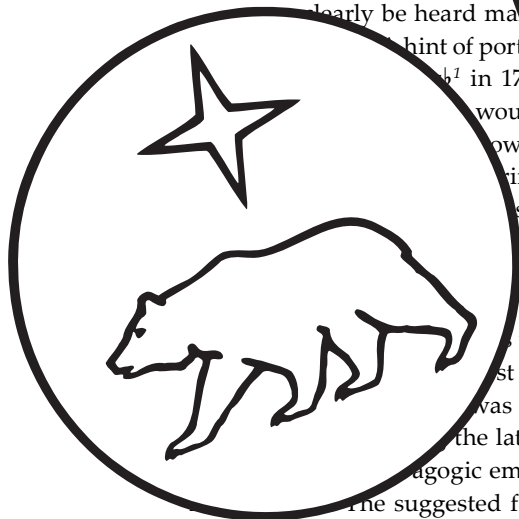
The  $\rhd$  in 53–54 may suggest a slight increase in momentum, and Brahms' repetition of *espress.* in the viola part was probably intended to ensure that the tempo was steadied again at that point.

Va: In 53 a violist would very likely have created an audible connection between the highest note and the first of the 32nd-notes by dragging the finger down the string just before the bow change. Shifts in 55 and 57 would certainly have elicited expressive portamento.

Schubert adds *mf* on 55ii and *cre-scen-do* from the beginning of 56 to the end of 57.

P: In 53 Friedberg adds  $\rhd$  from the second note to the beginning of the second triplet, presumably to balance with the clarinet's low note. In 58 noticeable dislocation of the right hand will enhance the *sf*  $\rhd$ , while more subtle dislocation may well have been used in the following two bars (see note to 1–4 of the first movement).

31 Rankin: *Some Points of Violin Playing*, p. 19.



In 1902 Brée recommended dislocation to create “more relief and a softer effect.”<sup>32</sup> About fifty years earlier Thalberg said much the same thing advising that “it produces a good effect” for slow melodies.<sup>33</sup>

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 Va: The same finger used successively for three different notes (as suggested in the present edition) is a plausible 19th-century practice, employed, for instance, by Spohr, and on many occasions by Ferdinand David in his printed and manuscript markings, particularly where a phrase is intended to retain the colour of a single string.

60–81 Va: Schubert adds  $\rhd$  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.

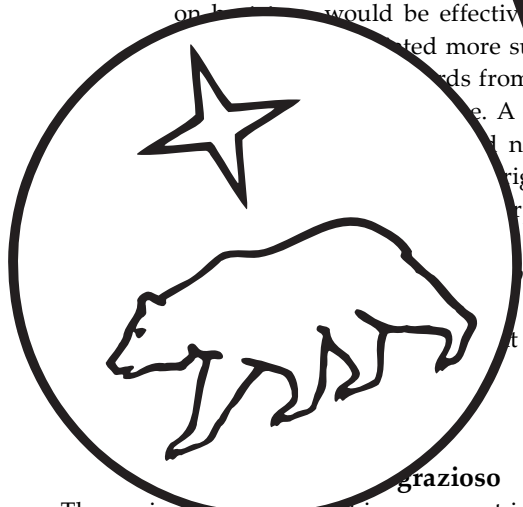
To enhance the feeling of *leggiero*, a slight dislocation of notes in the right hand, particularly on the first two notes, would be effective. The chords in

measures 70–81 could be played more subtly to enhance the feeling of *leggiero*.

A noticeable dislocation of notes in the right hand on octaves in measures 73 would be effective. The chords in measures 73–74 could be arpeggiated to enhance the feeling of *leggiero*.

The marking *pp* after the first measure in 75 is not in the first edition. The present edition is Friedberg’s.

The present edition is Friedberg’s.



### *grazioso*

The envisaged character for this movement is problematic. Its character is clearly that of a Ländler. This was noted at the time in a review of a Dresden Tonkünstler-Verein performance in December 1895, where the sonata was played by Lange (clarinet) and Rollfuss. The writer commented that the sonata “breathes the balmy warmth of Viennese air. The graceful swaying Ländler-like third movement recalls Schubert.”<sup>34</sup> The Ländler takes many forms in the various alpine lands, but the Viennese variety seems to have been rather like a somewhat slower version of the waltz. Brahms himself referred to the Ländler in a letter to Ernst Rudorff in January 1870 about his *Liebeslieder Waltzes* op. 52, commenting: “I don’t need to say that the tempo is really that of the Ländler: moderate. The livelier ones in particular

(*c minor*, a minor) moderately, but please don’t let the more sentimental ones drag (Hopfenranke [No. 5]).”<sup>35</sup> The normal tempo of the Viennese waltz was about  $\downarrow = 60$ –70. We might therefore expect Brahms’ Ländler tempo to be slower than that, but certainly felt as a flowing one-in-the-bar, which Schubert/Friedberg’s  $\downarrow = 126$  scarcely can be. It may be significant that D. F. Tovey, who undoubtedly played this sonata with Joachim, referred to the third movement as a “scherzo;”<sup>36</sup> by normal 19th-century standards, however, it could at most be seen as a rather sedate scherzo. To the present editors a tempo of  $\downarrow = 50$ –54 seems plausibly Brahmsian.

0, 90 Va, P: Schubert/Friedberg mark *teneramente*, but it is evident that Brahms intended this *mf* for the repetition of the melody after the first bar (90), to achieve a more tender, more intimate and style of performance than the melody in the first movement, perhaps through more pronounced rhythmic inflections and a more noticeable arpeggiation by the pianist. During the 19th century the term *teneramente* had an association with prominent arpeggiation.<sup>37</sup>

1–5, 91–95 Va: Light and delicate portamento during position changes would suit the *grazioso* character of the movement.

1–5, 91–96 P: Arpeggiation of the half-notes in the right hand would soften and add delicacy to the accompaniment of the violin melody.

97, 98 Va, P: Brahms’  $\rhd$  markings in 97, 98, 93, 94, 97, 98 and elsewhere are typical of his usage of this sign in later works, with its combination of emphasis, dynamic shaping, and agogic accentuation.

95 P: Friedberg adds  $\rhd$  on the third beat.

98, 99 P: The unusual overlapping slurs from the first to third beat of 8 (98) and the third beat of 8 to the end of 9 (99) are clear in Brahms’ autograph and the Stichvorlage. They are undoubtedly meant to show that the third beat of 8 is both the end of one phrase and the upbeat to the next. They do not, however, appear thus at 8–9 in the first edition (probably from oversight) nor in the Schubert/Friedberg edition. They are present in both editions at 98–99 however.

9, 10, 29, 30, 99, 100 P: Friedberg adds  $\text{—}$  on the dotted quarter-note and  $\rhd$  on the 8th-notes.

9–16, 99–106 P: To give a characteristically soft and delicate expression to the main melody notes in the right hand on 9i, 10i, 11iii, 12iii, 13i, 14i, 15i, 16i, 99i, 100i, 101iii, 102iii, 103i, 104i, 105i, and 106i a com-

35 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Dieiters, Friedr. Heimssoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz, vol. 3, ed. Wilhelm Altmann (Berlin, 1908), p. 156.

36 In: *Cobbett’s Cyclopedic Survey*, vol. I, p. 181.

37 See Clive Brown et al.: *Performing Practices in Johannes Brahms’ Chamber Music* (BA 9600), p. 22.

32 Brée: *The Groundwork*, p. 72–3.

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

34 *Der Klavierlehrer* 21 (1896), p. 12.

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.

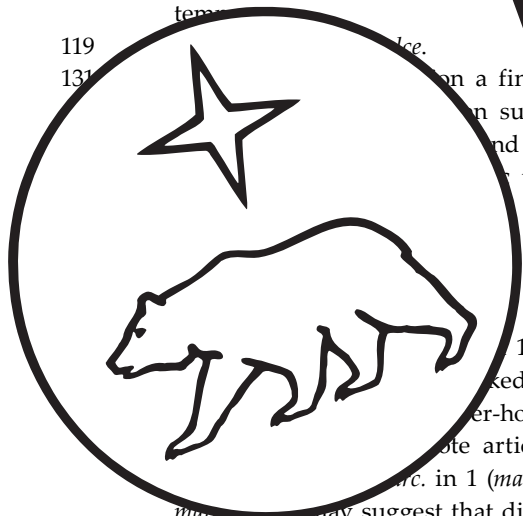
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

emphasis (perhaps agogic). To players in Brahms' circle it seems clear that this potential meaning would have been inherent in the  $\succ$  markings, but perhaps it was felt by the late 1920s that this sort of execution needed to be made more explicit.

If the  $\leftarrow$  markings in 76–78 encourage crescendo and accelerando the *espress.* in the viola 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*  $\succ$  in 88 may well have been intended to indicate a similar relaxation of tempo, but two bars later, though preparation for the fermata, rather than to reestablish a slower tempo.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

119

131

119 *ke.*  
131 on a fingering different  
in suggested for this  
and enhance the *dol-*  
through delicate

1 (presumably to  
ked there) indicates  
er-holding or damper  
ote articulated (but not  
arc. in 1 (*marc.* in 62 and *ben*  
*marc.*), may suggest that dislocation, arpeg-  
giation, or rhythmic flexibility should be avoided.  
On the other hand, very swift, barely perceptible arpeggiation (the normal manner of chord playing for much of the 19th century)<sup>40</sup> would certainly be effective for the half-notes in 5–8, 73–76, and 180–183i.

8, 76 Va, P: Schubert/Friedberg mark // before the melody instrument's entry.

8–9, 75–76 Va, 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

Va: In the autograph clarinet part, Brahms crossed out the  $\succ$  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.

17–24, 85–92 P: The expressive character of the music suggests that the first note in 17, *p*, 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 as chords marked with *portato* articulation could be lightly arpeggiated, as Ignaz Moscheles instructed: “when dots are used with slurs over double notes and chords, these should be struck slightly in the *Allegro* manner, giving them the same length of time as a note under a slur rests.”<sup>41</sup>

18, 22

P: Friedberg adds the missing slurs in the first half of the bar.  
Va, P: Schubert/Friedberg mark *mp* at the beginning of 24 and *mp* in 25, perhaps conscious that the implications of Brahms'  $\succ$  from 23–24 were no longer widely understood at the end of the 1920s.

21

Friedberg marks *mf*  $\leftarrow$ , the  $\leftarrow$  stretching from the second to fourth beats.

27, 58, 99,

206, 209, 214, 218 Va: The use of a harmonic for these *forte* notes is typical of 19th-century practice. Played with a strong bow, quite close to the bridge, it gives a powerful, ringing quality of sound.

38–39

P: The chords marked *sf* could be arpeggiated as suggested by Klauwell to guard against harshness in tone or as suggested by Brée to create special emphasis (see note to 21–36 of the first movement).

39

P: Friedberg adds *cresc.* in the second half of the bar.

42, 142

P: The *dolce* invites arpeggiation particularly, but not exclusively, on chords with longer note-values, as well as subtle rhythmic flexibility with occasional agogic accents. With the *molto p* at 142 similar treatment would be stylistically persuasive.

46–53

Va: A fast, light bow, combined with the use of harmonics would characterise the *dolce* in the man-

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

41 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.

ner described by Ferdinand David's pupil August Wilhelmj: "If the Bow is placed at a great distance from the Bridge (and therefore almost over the fingerboard – "sur la touché"), while the Bow moves at a considerable speed, so without pressure, the result is a tone of little intensity, but of clarinet like sweetness and much carrying power. This is known as *Dolce*. As a special effect it is most valuable."<sup>42</sup> This might be combined with vibrato on other longer notes. Marion Ranken related that in the playing of Joachim (who also studied with Ferdinand David) and his close colleagues: "a free use was usually made of the *vibrato*, producing thus the sweetness that the word *dolce* indicates."<sup>43</sup> In Joachim's practice, she recalled, the type of bow stroke described by Wilhelmj was associated with *pianissimo* rather than *dolce*.

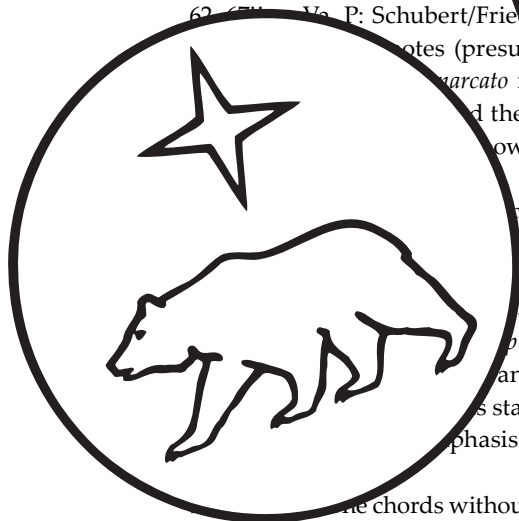
- 47 Va, P: Schubert/Friedberg add *mf*.
- 50 Va, P: Schubert/Friedberg add *p* at the end of Brahms'  $\gg$ .
- 60–62 Va, P: Schubert/Friedberg add *rit.* in 60, following Brahms' probable intention that the slurs should indicate both *ritinuendo* and slackening of tempo. They mark *Tempo I* in 62.
- 62–67 Va, P: Schubert/Friedberg add staccato marks on notes (presumably to convey their sense of *marcato* in 62). A violist would probably play these notes between the middle and lower bow with a well-articulated on-bow stroke. This evidently applies to the accented notes in the left hand.
- 67–73 Va, P: Schubert/Friedberg add *f* from the last beat of 73.
- 73–75 Va, P: Schubert/Friedberg add *rit.* before the *dolce* which may be intended to give and rhythmic flexibility.
- 75–80 Va, P: Schubert/Friedberg add staccato marks to the un-slurred chords, emphasising Brahms' *leggiero* instructions. 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 Va, P: Schubert/Friedberg add staccato marks on all four occurrences of the ♪ ♪ figure.
- 119–142 Va, P: Schubert/Friedberg mark *poco più tranquillo* at 119 with *Tempo I* at 142, perhaps recognising that the *semplice* implies a slightly broader tempo.

42 August Wilhelmj and James Brown: *A Modern School for the Violin*, 6 books (London, 1900), bk. IIb, p. VII.

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

P: The chords with *portato* articulation could be slightly arpeggiated (see note to 17–23 of this movement).

- 127–130 Va: The *pp* might be played with a fast, and light bow (*flautando*) in the upper half of the bow, a practice among Joachim and his associates for such passages (see note to 46–53 in this movement).
- 135–136 P: The  $\ll \gg$  may inspire arpeggiation of the slurred right-hand chords.
- 146 Va: Schubert adds a cautionary *p*.
- 155–156 P: Friedberg adds *cre-scen-do* 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.
- 158–174 P: In the chords, particularly those marked *sf* in 158, 161, 166 could be swiftly arpeggiated to great brilliance. The  $\ll$  in 161–162 was probably expected to encourage both crescendo and accelerando. The chord marked *sf* in 163 could be played as recommended by Brée (see note to 21–23 of the first movement). From 164, the effect of *pianissimo* could be enhanced by liberal use of dissonation and arpeggiation (even for the notes in the left hand). In these parts Brahms' long slurs in the right hand are omitted in the Schubert/Friedberg edition, but present through the engraver's oversight. At 167 Friedberg adds a cautionary *pp*.
- 174 Va, P: Any increase in tempo at 161–162 would surely have been counteracted at the viola's *fp* in 163. If the pianist relaxed the tempo slightly in response to Brahms'  $\gg$  in 170–173, the violist 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*.
- 175ii–178viii Va: The slurs are absent in both the Stichvorlage of the viola part and the 1st edition separate viola part, and perhaps Brahms expected this passage to be played on the viola with separate bows throughout. On the other hand, the slurs were originally missing in the autograph score, autograph clarinet part, and both the Stichvorlage of the score and of the clarinet part, but they were later added to the two latter sources by Brahms. The slurs are also present here in the version for violin, which strongly suggests that he simply forgot to add them in the Stichvorlage of the viola part and overlooked their absence during proof-reading.
- 184 Va, P: Schubert/Friedberg add *leggiero*.
- 198–200 Va, 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 without harshness (see note to 71–73 of the first movement).

The  $\llcorner$  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.

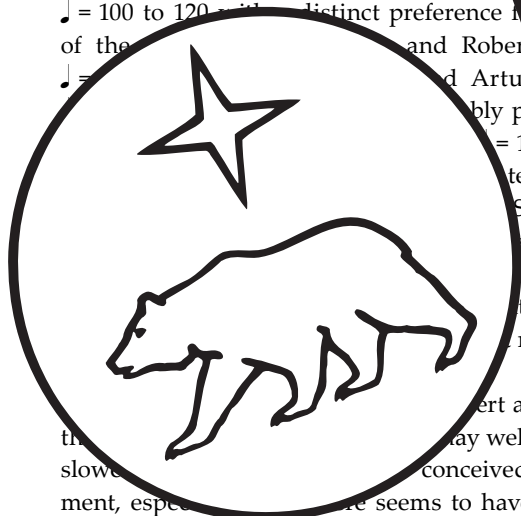
In 214 and 215 Friedberg adds  $\llcorner$  on the second half-notes followed by *ff* in 216. In 219 Friedberg adds *senza Ped.* and in 220 *Ped.*

Va: 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 range. The *Cambridge Companion to Brahms* and Robert Kahn suggest  $\text{♩} = 100$  and Artur Schnabel give  $\text{♩} = 116$  in the edition of 1900. The edition of 1900 comes from the edition of Schultze-Biesantz and is followed by most editors. Of course the faster notes are more numerous.



Schubert and Friedberg for the first movement may well be significantly slower than the tempo conceived for this movement, especially since there seems to have been a general trend for tempos in Brahms' more lyrical music to get slower during the decades after his death.

1–8, 103–112 Va, P: The 'amabile' melody that opens the sonata would undoubtedly have been played with substantial rhythmic freedom by Joachim and Brahms, as it would have been by Mühlfeld and Brahms in the original clarinet version (see the Commentary to the edition for Clarinet and Piano BA 10906), 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  $\llcorner$  over the first notes of each bar in the right hand of the piano part and inserts  $\rceil$  between the staves; in 7 he matches Schubert's  $\llcorner$  from the second to fourth beats and in 8, evidently envisaging a more expressive treatment of Brahms'  $\llcorner$  in that bar, he marks *tranquillo*. When the music returns at the recapitulation, Friedberg also adds  $\llcorner$  through the whole movement in 106 with  $\rceil$  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 and 8 the composer is likely to have arpeggiated all chords to some extent, perhaps with a slower spread on the downbeats in 5 and 6, while in 8 the second beat is ritardando, the most luxuriant arpeggiating; varying the speeds of arpeggiation was a carefully cultivated 19th-century art (see notes 1–4, 5–20, 21–36, 38–45, 90–96 of the first movement and 1–22 in the second movement of op. 120 no. 1). When the texture of chords in both hands Malwine Brée recommended the arpeggiation of the right-hand chord played against the un-arpeggiated left-hand chord to produce "a softer expression,"<sup>44</sup> while the opposite could create an effect that is "energetic and yet not harsh."<sup>45</sup>

2, 104

Va: If the principal fingering in the present edition is used the player may be tempted to create a liaison between the *ab*<sup>1</sup> and the open D-string, as many 19th-century string players may have done (see note to 9 in the second movement of op. 120 no. 1). If so it would probably have been considered tasteful in this context to hint at the portamento by drawing back the finger very slightly (less than a semitone), but not to make a pronounced slide.

4iv–5i, 106iv–107i

Va: The violist who chooses the lower fingering in the present edition may find it effective to substitute the first finger for the sliding second finger at the last movement, to arrive on *ab*<sup>1</sup> before instantly stopping *ab*<sup>2</sup> with the fourth

44 Brée: *The Groundwork*, pp. 72–73.

45 *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.



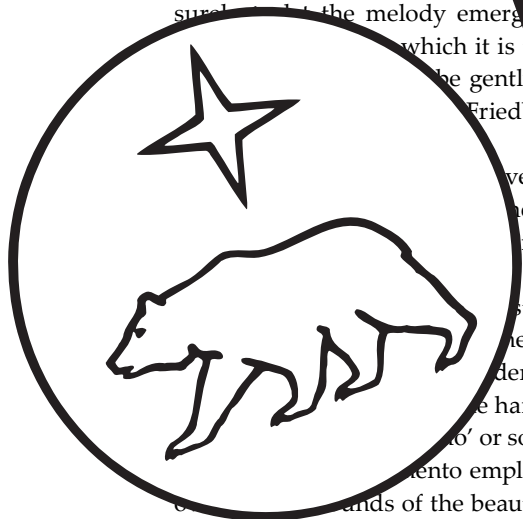
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

piano part at the second beat of 43. At 141, however, he marks  $\llcorner$  through the bar and *f* on the left-hand chord at the beginning of 142. On the first beat of 44, 45/142, 143 Schubert adds a cautionary *f*.

P: Dislocation would be effective to give emphasis to the third beat in 43 and 44, and the first and third beats in 45 and so on (see note to 1–4 in the first movement of op. 120 no. 1). In 46–47 and 144–145 Brahms' *portato* in the left hand, as well as his harmonic sequence, may suggest a winding down, a more languorous and spacious feeling; swift arpeggiation as prescribed by Moscheles for *portato* articulation might help here (see note to 17–23 of the fourth movement of op. 120 no. 1), which would lead to a natural lingering at the apex of the  $\llcorner$  on the fourth beat in 47/145.

48–52 Va: Schubert provides copious supplementary dynamics in the clarinet part here. In 48 he replaces Brahms' *p dim.* with *mf*; in 49 he gives *mp*; in 50 *p* and in 51 *pp*; in 52 he replaces Brahms' *p* with *pp*. The latter marking in particular seems to frustrate the composer's intention, which was surely to let the melody emerge from the very



...which it is tied. ...the gently arpeggiated to ...Friedberg adds *mp* ... (ive) the violist may ...ento between the ...ng. ...instruct that in ...stopped note to a ...the string must b ...der to facilitate th ...e harmonic. But even ...to' or something similar ...ento employed must never ...ands of the beautiful, and degenerate into a whine, as if the intention were to caricature the peculiarities of some kind of exotic folk music."<sup>50</sup>

56–59, 116 P: Friedberg mirrors Schubert's shaping of the opening phrase of the movement by adding  $\llcorner$  in 56 and  $\rhd$  in 57; in 59 (probably for lack of space) his added  $\rhd$  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

58 in 59 might be lengthened for rhetorical effect. Va: 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. Joachim would surely have used vibrato on the half-note and portamento from it.

62–63 P: Brahms' abandonment of slurs in 62 may merely mean that he took their continuation for granted, but it could also be that he expected a slightly greater separation for the wider leaps. All longer-value chords, and even the *portato* octaves, could be given a brilliant effect with swift arpeggiation.

65–77 Va, P: At 65 Schubert/Friedberg add *calmo*, which holds until they mark *a tempo* on the fourth beat of 77.

Schubert accents each of the half-notes in 65–68, probably suggesting that he intended a slight separation between them.

P: The *p dol.* in 73 and the *ad* in 75 invite arpeggiation of the right-hand chords at the downbeats in a slow and supple manner (see note to 38–40 of the first movement of op. 120 no. 1). The melody note on the third beat in 73 and 75 might also be dislocated effectively while the iterations of the melody note *d*<sup>2</sup> in 74 and 76 might be placed somewhat freely and improvised. The viola accompaniment throughout should encompass lingering on musically prominent notes.

Va: Rhythms in the viola part will surely have been inflected particularly expressively in this passage. A violist of the time would undoubtedly have enhanced this with expressive use of portamento.

77–92 Va, 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 viola 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  $\rhd$  in the viola 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.

50 *Ibid.*, pp. 93–93a.

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 viola part. The *portato* passages in 79 and 87 might be played broadly with swift arpeggiation of the octaves (see note to 17–23 in the fourth movement of op. 120 no. 1). The  $\ll$  from 86–87 was almost certainly expected to elicit a slight acceleration of the triplets, perhaps encouraging the violist 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 recordings). The *espress.* in 89 (repeated in the viola part in 93) may suggest a steadying 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 replaces Brahms' *mf* with *f*.

97–102 Va: In the melody instrument in 97 Brahms originally envisaged a stronger accent; in the autograph he marked  $\ll$  on the first note leading to *sf* on the second, but later replaced it with the softer accentuation implied by  $\ll\gg$  (before which Schubert added *mf*).

In the context of the viola's  $\ll\gg$  Brahms' *rf* in the piano (surely a sign of its even stronger agogic implication), will surely have encouraged a substantial expansion described by Brahms' response to these signs. Friedberg add *poco rit.* just before *mpo I* at 101. This may follow Brahms' intention; the *mf* in 101 and the *molto* in 102 suggest that he did not expect a return to the expansion in 101; but since *dim.* (see Critical Report) not  $\gg$ ,  $\ll$  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  $\ll$  on the second half of 113 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 Va: In all earlier editions the  $\ll\gg$  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 Va: 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 Va: Although the equivalent place in the exposition (38) has a  $\gg$  on the second half of the bar, it is conceivable, though unlikely, that Brahms did not envisage it here.

139i–ii Va: August Wilhelmj and James Brown explain: "The student cannot too soon learn that a harmonic note, when once set in vibration, will (provided the bowing remains smooth and free from sudden changes of pressure) continue to sound for some little time after the finger has been removed from the string. The importance of this fact will be realised when practising passages [...] which contain a fourth finger octave harmonic, immediately succeeded by a stopped note on the second bow. In such passages the finger must not in no account slide from the harmonic to the next note, but must actually leave the string, and without hurry find, and drop finally into, its new place on the string."<sup>51</sup> Whether this practice was a given or whether, as in the case of larger intervals (see note to 23, 27 in this movement), a slide might sometimes also have been made on tones and semitones is unclear.

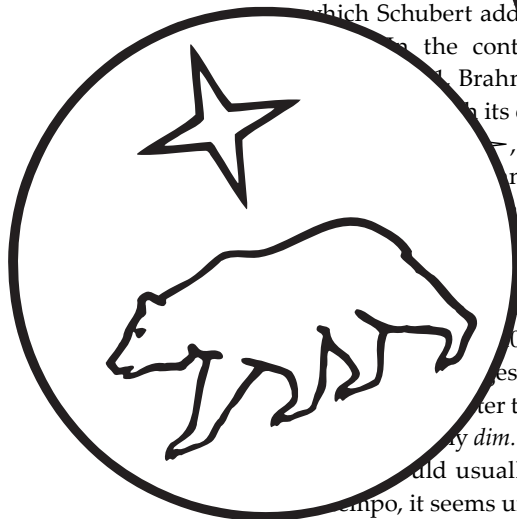
156–169 Va, P: In Brahms' autograph clarinet part there is a slanting pencil mark, presumably a breath mark, before the last note of 157, which was probably added by Mühlfeld. In the Schubert/Friedberg edition a ' is added in the same place both for clarinet and piano left hand; they also add *sub[ito].* after Brahms' *p*.

*Tranquillo* undoubtedly indicates a slower tempo for the coda. In her memoirs Eugenie Schumann, Clara Schumann's daughter, recalled that when Brahms played his D minor Violin Sonata op. 108 in her mother's house, he slowed down very significantly for the *tranquillo* near the end of the third movement, taking it "incredibly slowly," although she attributed this partly to his declining technical security.<sup>52</sup>

P: The *portato* chords in the right and left hands from 158–164 could be arpeggiated gently but quickly. Additionally where the right-hand figures intersect with the left-hand figures Brahms

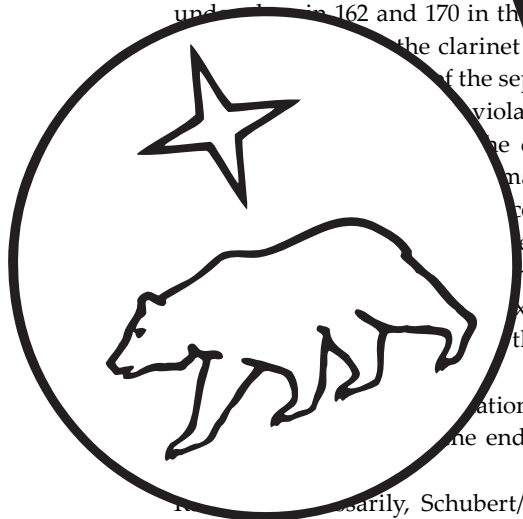
51 Wilhelmj and Brown: *A Modern School*, bk. 2a, p. VIII.

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



may well have employed dislocation or arpeggiation, or both. Brée advised the use of arpeggiation to delineate between voices in a multi-voiced texture, to show for example, where “one voice ends and another begins concurrently.”<sup>53</sup> The  $\succ$  markings in 166–169 echo those at the beginning of the development (78–9) and invite similar nuance. In 163–164 Schubert added the missing *portato*, and in 164 Friedberg added  $\sphericalangle$  on the fourth beat to match the clarinet. For the *portato* triplets from 166 Friedberg marks *con Ped.* Va: In 166–168 Schubert added  $\succ$  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 thus, not the rising ones (which tallies 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.

162, 165, 170, 171 Va: Brahms notated *portato* with dots under the notes in 162 and 170 in the autograph, and



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

the clarinet in all sources as well as in the separate viola part. In the separate viola part he allowed the dots. Bars 165iii, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

Similarly, Schubert/Friedberg add *p* at the beginning of 172. Friedberg also indicates *Ped.* at the beginning of 171 and \* just after the first chord in 172, and he marks *pp* in 173.

P: Brahms would surely have applied expressive arpeggiation on the piano’s *rf* chord in 170. For a gentle 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 similar compromise, leaving *Allegro 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* sections are 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 *Vivo* and later added *Sostenuto*. In the present edition’s opinion, taking into account the relationship of the movement with the 19th-century scherzo 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 in all recordings of the first two movements of Brahms’ Violin Concerto known to us, and those given by Joachim in his 1905 *Violinschule* and by his pupil Karl Klingler in the 1928 Peters edition. The first movement is almost universally taken at about  $\text{♩} = 104$  as opposed to Joachim’s 126 and Klingler’s 120, and the Adagio between  $\text{♩} = 46\text{--}60$  as opposed to Joachim’s and Klingler’s 72.

1–16, 141–156 Va, P: The use of *espress.* on the upbeat to 5 (145) in the viola (followed by  $\sphericalangle$ ) and to 13 (153) in the piano (followed by  $\sphericalangle$ ) suggests that Brahms envisaged holding back the impetuosity of the theme’s first four bars, with distinct emphasis on the second beat of 5/145, 13/153. In 5/145 the  $\sphericalangle$  implies agogic lingering or at least inequality on the first of the 8th-notes in contrast to the stricter 8th-notes in the preceding bars.

<sup>53</sup> Brée: *The Groundwork*, pp. 72–73.

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.

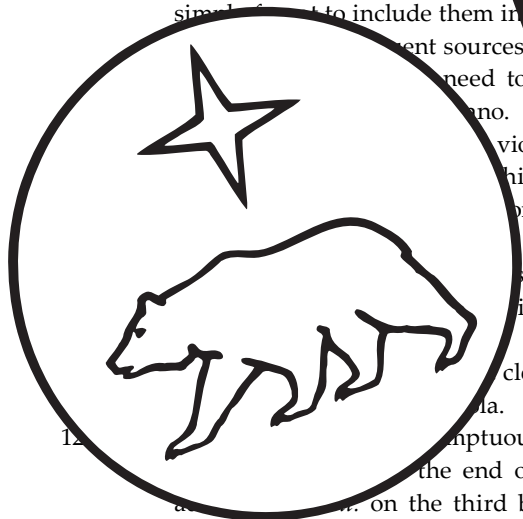


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

109–121 Va, P: The succession of  $\succ$  signs is particularly noteworthy as subsidiary nuances within *f* at 109–11 and an eight-bar *crescendo* in 113–121.

In 112 Schubert/Friedberg mark *mf* for both instruments, but this surely coarsens the envisaged effect. Since the  $\succ$  markings in 109 and 111 presumably involve a decrease in volume, the melody instrument's dynamic in 112 would depend on the pianist's dynamic shading, perhaps leading to a dynamic level between *mp* and *mf* in 112. If Brahms' omission of a dynamic in the melody instrument at 112 was intentional, it was probably because he expected the clarinetist and violist to match whatever dynamic the piano had reached at that point. In the *Stichvorlage* at 113 he added a *p* in pencil in the piano part just before *cresc.* (but not in the clarinet part); this, however, does not appear in the 1st edition and may well have been removed in proofs because Brahms decided against specifying a particular dynamic level at this point, preferring to leave it to the instinct of the performers. In 116–117 the piano's  $\succ$  markings were added in pencil in the autograph and it seems likely that Brahms simply forgot to include them in the clarinet part.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

The melody instrument need to respond to the piano. The viola part lacks  $\succ$  markings in this passage in the autograph. On Brahms' second and third first to third beats clearly intended *ma espr.* In 121 he abruptly arpeggiated. At the end of 135; in 136 he adds *mf* on the third beat and *f* again after the tied note in 138.

217, 219 P: Friedberg adds *Ped.* at the beginning of the bar.

220–223 P: Friedberg adds  $\leftarrow$  on the second to third beats of 220 and marks *sec* (dry) above the bass note in 223.

Va, P: Schubert/Friedberg add *ppp* in 221.

### Andante con moto

The tempo of  $\text{♩} = 84$  given by Schubert and Friedberg seems somewhat leisurely for an *Andante con moto* and suggests that they were influenced by the general 20th-century tendency to take Brahms' slower movements more slowly than the composer apparently envisaged. The tempo selected by most modern performers reflects that tendency. The present

editors believe that a somewhat faster tempo, perhaps about  $\text{♩} = 96$ , would be closer to Brahms' expectations.

1–14 P: The mood of the opening suggests that arpeggiation would be appropriate at the very least for all important chords. The  $\succ$  and  $\leftarrow$  markings have clear agogic implications. In 2 Friedberg supplied an additional  $\leftarrow$  from the third to fifth 8th-note beats, though, oddly, this is not also added to the clarinet part. In 4 he adds  $\succ$  from the third to fifth 8th-note beat and *p* (*ma espr.*) on the sixth beat.

Va, P: The musical context of Brahms'  $\leftarrow$  markings in 8–9 and 12 suggest that they may have conveyed rather a strong sense of forward movement, bordering on a distinct *accelerando*. The *calando* at the last beat of 13 (rather than *rit.*) clearly signals the classic combination of weakening with repeated volume accent, rhythm, and tempo. While the  $\leftarrow$  in 14 will surely have elicited a more pronounced lingering.

14–18 Va: Here and on later occurrences of this figure distinct portamento to the next at the apex of Brahms'  $\leftarrow$  would be stylistically convincing.

14–28 Va, P: Schubert/Friedberg mark a somewhat faster tempo of  $\text{♩} = 96$  (a more plausible *Andante con moto*) for this variation (from the sixth beat of 14). The original Brahms' notation gives no hint of this increase in pace. The absence of tempo instructions, however, certainly does not mean that Brahms imagined every variation would be played at precisely the same speed; in the autograph of the Clarinet Quintet at p. 115 he included several changes of tempo for the variations, but omitted them in the printed edition. It is nevertheless unlikely that he will have envisaged such a marked change of tempo as the one suggested in the Schubert/Friedberg edition of this sonata, without having indicated it by a tempo instruction such as *poco più mosso*.

From 14 to 17 Schubert adds  $\succ$  at the beginning of every slur and again on the two-note slurs in 22–23. These are clearly intended to convey Brahms' obvious expectation that the metrical weight should be transferred from the strong beat of the bar to the first note of each slur (which the composer made more explicit in the piano part by his  $\succ$  and  $\leftarrow$  markings). Friedberg does not, however, add accents in equivalent places in the piano part.

In 26–27 Schubert willfully adds *mf* and suppresses Brahms'  $\succ$ .

P: Brahms' *p dol.* in 18 and *dol.* in 24 suggests the arpeggiation of all chords (including the double-note chords), with slower arpeggiation at more expressive moments.

54 Joachim and Moser: *Violinschule*, vol. III, p. 17.

29–42 Va, P: For the next variation, after Brahms' *sostenuto* in 28, Schubert/Friedberg return to the slower tempo they supplied for the opening. The faster-moving notes of this variation may indeed suggest that it might remain at a somewhat slower tempo than the previous one.

In 33 Schubert, reflecting Brahms' marking in the piano part at 29, adds *molto p e dolce* where the clarinet takes over the arpeggio figuration. On the sixth beat of 36 he adds *mf*.

Before the final beat of 38 Schubert/Friedberg add  $\text{>}$ .

At the end of the variation Brahms does not provide any written instruction to slow down, but his  $\text{>}$  in 42 undoubtedly suggests a degree of relaxation.

P: Brahms' *molto p e dolce* again implies arpeggiation of all chords. Additionally, some chords might also be dislocated. The *portato* articulation in 38 could be interpreted with quick but gentle arpeggiation (see note to 17–23 of the first movement of op. 20 no. 1).

42–56 Va, P: Schubert/Friedberg mark a significantly faster tempo ( $\text{♩} = 124$ ) for this variation, perhaps for the sake of displaying technical agility, despite

*grazioso* instruction. In more rapid contexts almost certainly expected *grazioso* connotation of momentum, but the term has relative implications for his, suggests liveliness depending on the context in which it occurred; thus generally in other contexts and more animated (see note to 17–23 of the third movement of op. 20 no. 1). Here, however, repeated faster tempo were marked for the first and first two variations, it seems they would have invited relaxation of tempo.

Players would have been expected to play quite flexibly. As early recordings by players associated with Brahms demonstrate, this would have been achieved by agogic emphasis on certain notes (downbeats, chromatically altered notes and so on) in a varied manner to create an improvisational effect. Some of the places where Brahms evidently expected this to be done more prominently are marked with  $\text{>}$  or  $\text{<>}$ . Extra marking were added in the Schubert/Friedberg edition. Across the bar line from 46–47 Schubert added  $\text{<>}$ ; over the eight 32nd-notes from 48–49 and the following group of eight notes he added  $\text{>}$ . Schubert also supplemented Brahms' dynamics, adding *mf* before *dolce* in 53. In 56 Schubert/Friedberg mark *calmato*. Leading back to their original tempo at the upbeat to 57. P: The *grazioso*, may suggest delicate but rapid arpeggiation of the left-hand chords especially on down beats and chromatic harmonies. Brahms

gives arpeggio signs in 48 and 52–55 (almost a reflex action by composers of this period when chords exceed the span of an octave), but this by no means indicates that he did not envisage it elsewhere. The *dolce* in 53 invites the arpeggiation of chords more broadly (slower).

57–63 In the *Stichvorlage* for the violin edition Brahms rewrote bars 57–60 in an appendix. Having first included the right-hand piano slur (as in the clarinet version) in 57 he deleted it and wrote a slur from the last note of 57 to the second note of 58. This alteration may suggest that he had changed his mind about the articulation and envisaged the right-hand chords in being somewhat detached. If so, he may also have envisaged a similar articulation in 59 and 63 (see Critical Report).

64–69 Va, P: Given the serene and delicate character of the writing and the *pp* dynamic (Schubert/Friedberg add *sempre dolcissimo*), all the chords in the piano part (including the octaves in the left hand) could be arpeggiated softly and slowly but with varying speed according to harmonic intensity, with  $\text{>}$  indicating places where arpeggiation might be most poignant and create expansion given

Schubert/Friedberg also mark *ben marc.* in 64 and *sempre pp* in 65.

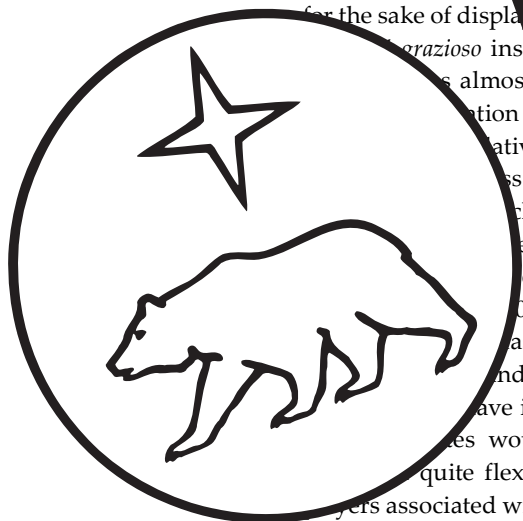
For the clarinet Schubert marks *staccato* on the three quarter notes in 74 and again over the three quarter notes in 65–66 (see the note to 22 of the first movement). A string player will probably have detached some repeated notes within the same bowstroke.

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

Va: 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  $\text{^}$  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 patterns in the right hand from 71 (with upbeat) to 75 suggest that un-slurred notes should be played non legato perhaps with little or no damper pedal. The  $\text{>}$  in 72 and 73 may indicate an accent on the second beat, which can be given maximum expression by slight lingering as well as dislocation. Brahms' *sf* in 75, 76,



Bärenreiter  
Leseprobe  
sample page

92, and 93 could be made more intense by agogic accent. The  $\rhd$  in the left hand in 76–77 could be given special brilliance (different from *sf*) by a very swift arpeggiation. In the middle of 86 the change of colour to *mp* could be brought out with a slightly broader tempo and enhanced by slower arpeggiation, while the  $\ll$  from 88 to the middle of 90 might be accompanied by a gradual resumption of the original tempo.

96–97 Va, P: The  $\ll\rhd$  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 Va, 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  $\downarrow = 88$ . 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 to the clarinet notes corresponding with Brahms' *sf* in the piano part, as well as changing the piano's *sf* to *f* which (rather oddly, since both stand for

regard as a stronger accent.  $\rhd$  on the 16th-notes. Friedberg suppresses  $\ll$  (unless this is a perhaps that they refer to a following diminuendo and combination of  $\ll$  and diminuendo).

Clarinet's 16th-note is omitted but the slur in the autograph clarinet part is 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 143 to correspond with the piano part and adds staccato marks on the first note in 143 and the second note in 144.

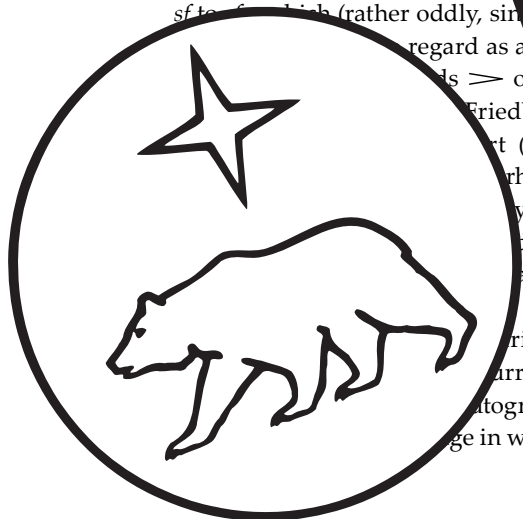
P: In 105 Friedberg suggests taking the last 8th-note with the left hand.

The *espress.* in 98 (with reminders in 107 and 119) could be enhanced by dislocation and/or arpeggiation according to taste. From 118 the octaves might be arpeggiated, perhaps most prominently at the apex of the  $\ll$  in 121.

The *sf* in the triplets in 98–110 would probably have been played somewhat unequally, to create a 'tingling' 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 figure and chord, Friedberg indicates *P* at the beginning of 131 and 132 with \* at the end of 132 and 134; in the second half of 131 and 133 he also adds  $\ll$ . Chords marked *sf* in 122 and 133 might be arpeggiated in the manner described by Brée or Klauwell (see note to 1–36 in the first movement of op. 10 no. 1).

The *f* in 88–89, 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)



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.

barung zu bestätigen, und fügte hinzu: „Ich hoffe, Mühlfeld wird kommen können – denn ich fürchte, als Bratschen-Sonaten sind die beiden Stücke sehr ungeschickt und unerfreulich.“<sup>11</sup> Ob Brahms damals bereits Bratschenstimmen verfasst hatte oder das nur in Betracht zog, bleibt unklar, aber aus einem Brief vom 17. Februar 1895 an Simrock (siehe unten) geht hervor, dass die Stimmen schon existiert hatten, als Brahms mit Mühlfeld seine letzte Konzertreise vor der Drucklegung unternahm. Auf jeden Fall wurden bei diesem Anlass gar keine Bratschenstimmen benötigt, denn Mühlfeld telegraphierte rasch, dass er Brahms' Einladung annehme.<sup>12</sup> Der ausführliche Bericht über Brahms' Besuch in Frankfurt, den Claras Enkel Ferdinand Schumann damals niedergeschrieben hat, enthält keinen Hinweis darauf, dass die Sonaten von Joachim gespielt wurden. Damit stimmt er mit Claras Bericht in einem Brief an ihre Freundin Rosalie Leser überein, in dem sie darlegte, dass Brahms „eigentlich gekommen [war], um Joachim und mir mit Mühlfeld seine zwei neuen Sonaten für Clavier und Clarinetten vorzuspielen.“<sup>13</sup>

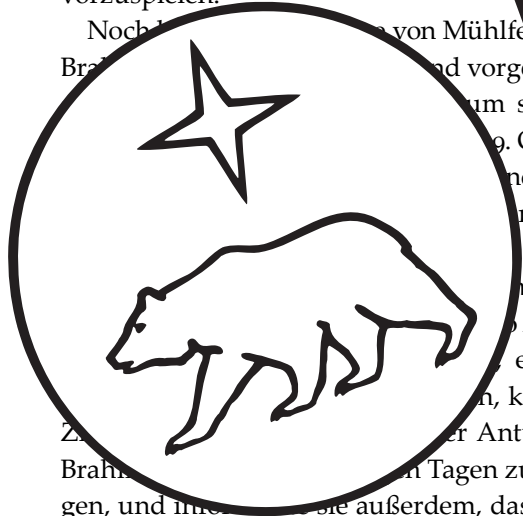
Noch bevor Brahms von Mühlfeld erhielt, hatte Brahms Mühlfeld vorgeschlagen, dass sie die Sonaten am 9. Oktober schreiben und der Vorfreude sein, ihr die Partituren zu schicken. Mühlfeld erklärte: „Mit mir alle, was z. B. alle Dürer erst ganz langsam, kann ich erst im Dezember Antwort versprochen, und ich werde sie außerdem, dass Mühlfeld ihr seine Stimmgabel senden werde, da dieser „mit der Klarinette nur sehr wenig nachgeben“ könne.“<sup>15</sup>

Am 10. November spielten Brahms und Mühlfeld die Sonaten bei Clara durch und diese blätterte ihnen um. Ferdinand Schumann hielt fest: „Nach jedem Satz sprach sie ihr Entzücken aus; Brahms frug dann: ‚Noch weiter?‘ und spielte dann auf beglücktes Nicken hin weiter.“<sup>16</sup> Am folgenden Tag fand eine formellere Auf-

führung vor einigen geladenen Gästen statt; Joachim kam rechtzeitig zur zweiten Sonate. Am 12. November wurden die Sonaten bei einem deutlich größeren Beisammensein, veranstaltet von Ferdinands Onkel Louis Sommerhoff, erneut gespielt, gefolgt von Mozarts „Kegelstatt-Trio“, das von Clara und Mühlfeld mit Joachim als Bratscher aufgeführt wurde. Bei einer letzten Soiree am 13. November bei Clara erklangen die Sonaten ein weiteres Mal. Fünf Tage später berichtete Clara in ihrem Brief an Rosalie Leser: „Wir hatten die Freude, sie vier Mal zu hören“, und fügte mit der Erklärung, dass ihre Hörprobleme es unmöglich machte, alles zu erfassen, hinzu: „Sie können denken, daß mich dieses wieder sehr traurig machte. Ich weiß aber, daß es wieder Meisterwerke sind.“<sup>17</sup> Von Frankfurt reisten Brahms und Mühlfeld weiter zum Schloss Altenstein und nach Meiningen, wo sie die Sonaten ein weiteres Mal aufführten.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatten alle Proben und Aufführungen aus Brahms' autographen Partituren und Stimmen stattgefunden, und, wie üblich, hatte Brahms diese Gelegenheiten genutzt um Änderungen in den Partituren vorzunehmen (jedoch nicht in den Klarinettensimmen), was sie zunehmend schwerer lesbar machte. Nachdem er am 21. November nach Wien zurückgekehrt war, beauftragte er vorher seine regulären Kopisten Wilhelm Kupfer mit neuen Partituren und Stimmen anzufertigen, die für die offiziellen Erstaufführungen und nach weiterer Überarbeitung, für den Druck der Erstausgabe verwendet werden konnten. Ob Brahms zu diesem Zeitpunkt bereits die Klarinettenstimmen für Bratsche eingerichtet hatte, und ob somit Kupfers Kopien der Bratschenstimmen zur gleichen Zeit entstanden sind oder später, bleibt unklar, aber aufgrund des Briefes von Brahms an Simrock vom 17. Februar 1895 ist es sehr unwahrscheinlich, dass die von Kupfer kopierten Bratschenstimmen nach Januar 1895 erstellt worden sind.

Die offizielle Erstaufführung wurde auf Januar 1895 in Wien festgesetzt. Ein Durchlauf der zwei Sonaten fand am 7. Januar im Rahmen einer privaten Aufführung des Wiener Tonkünstlervereins statt; dann am folgenden Tag brachten Brahms und Mühlfeld die Es-Dur-Sonate (später als op. 120 Nr. 2 veröffentlicht) bei einem Konzert des Rosé-Quartetts im Bösendorfersaal erstmals öffentlich zu Gehör. Am 10. Januar wiederholten sie beide Sonaten bei einer privaten musikalischen Soiree bei Richard Fellingner. Und am 11. Januar wurde die f-Moll-Sonate bei einem Sonderkonzert des



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

11 Ebd., S. 295.

12 Fellingner, *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, S. 87.

13 Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Leipzig 1908, Bd. III, S. 589f.

14 *Schumann-Brahms Briefe*, Bd. II, S. 567.

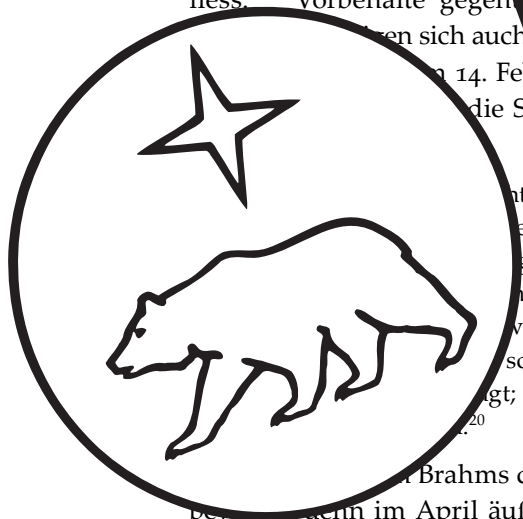
15 Ebd., S. 569.

16 Ferdinand Schumann, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 82 (1915), S. 226.

17 Litzmann, *Clara Schumann*, Bd. III, S. 590.

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 aufgereggt gespielt hatte“.<sup>18</sup> 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 ein frühere Analyse bemerkte er andeutend, dass „war auch Herr Mühlfeld die Clarinette liess, der selbst begleitende Meister Brahms aber sich mit ihr gerade ein wenig gehen liess.“<sup>19</sup> Vorbehalte gegenüber Brahms' damaligem



...en sich auch in Ferdinand Schumann ... 14. Februar 1895, ein Tag, bevor ... die Sonaten in Frankfurt ... nt gut, das Brahms morgen ... onsonaten öffentlich gespielt ... gel sitze. Er möchte doch die ... nisten übertragen, weil ... wandfreien Spiel der Wirkung ... schaden könne. Schon andere ... gt; er sei aber nicht von seinem ...<sup>20</sup> ... Brahms des Problems vollkommen ... im April 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

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 herübergekommen, voll süßer Schwärmerie und drängt zum Liebesglück. Um diese Melodie, mit welcher die Klarinette über jedes Vorspiel angeht, sich an die ersten Sätze herauschend, ist mir dieser Satz der Liebe und die Es-dur-Sonate lieber als die zweite in F-Moll. Und doch vernahm man am zweiten Konzertabend zahlreiche Stimmen, welche die F-moll Sonate vorziehen. Um so besser über den ersten Satz, ein Allegro appassionato in Es-dur, und erbricht die Klarinette weniger zuträgliches Gefüllsel, um in einen gesangvollen langsamen Satz einzulenken, nach welchem der erste Teil zurückkehrt und in tiefem Schmelzen seine erste Stirbt. Ein Sechschachtelact, F-moll, in dem sich der bequem schlendernden Gang, der dabei für sein mittleren Satz liest, bringt einige reizende Variationen und leitet unmerklich in das Finale, welches bei geringerer Befindlichkeit einen effektvollen Abschluss bildet. In der F-moll Sonate ist der erste Satz (gleichfalls ein Allegro appassionato) der musikalisch bedeutendste, nicht so sehr durch melodiose Erfindung 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.<sup>23</sup>

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:

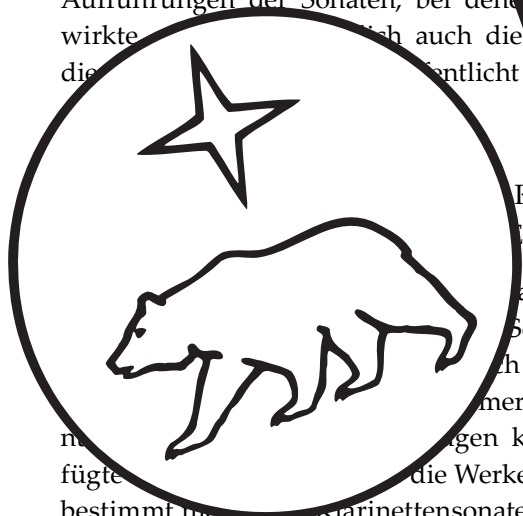
22 *Neue Freie Presse* (15. Jan. 1895), S. 2.

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.<sup>24</sup>

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,<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup>

Zwischen dem 27. Januar und dem 25. Februar 1895 unternahmen Brahms und Mühlfeld eine Reise, bei der sie die Sonaten in Leipzig, Mannheim, Frankfurt, Rüdeshheim (privat bei Beckeraths), Meiseburg und Meiningen aufführten. Das waren die letzten öffentlichen Aufführungen der Sonaten, bei denen Brahms mitwirkte. Auch die letzten, bevor die Werke veröffentlicht wurden.<sup>27</sup>



REZEPTION:

IN

Brahms die Sonaten für Klarinette und Violine, Op. 112, im September 1895. Er war als Komponist bekannt und bemerkte an, dass er nicht mehr komponiere. Er fügte hinzu, dass er die Werke, da Simrock ja bestimmt nicht die Klarinettensonaten haben wollte, genauso gut an Dr. Abraham vom Peters-Verlag geben könne.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Doch drei Tage später schrieb Brahms abermals und informierte ihn über die Termine der Wiener Aufführungen Anfang Januar 1895, denen Simrock dann auch beiwohnte.<sup>30</sup> 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 Erstellung der Druckausgabe nach Berlin schicken. Zu diesem Zeitpunkt war er, Mühlfeld zu Lebzeiten, damit bemüht, die Werke im Druck zu erhalten, und informierte Simrock am 17. Februar: „Genau am 26sten denke ich für von Meiningen aus die beiden Sonaten zu schicken.“<sup>31</sup> Er erklärte, dass Mühlfeld bei seiner geplanten Konzertreise Mitte März nach London Druckfahnen der Partituren und Stimmblätter benutzen wolle, gab aber auch zu verstehen, dass die Ausgabe „möglichst spät“ erscheinen möge. Offenbar sollte Mühlfeld noch eine weitere öffentliche Zugriff auf die Werke haben. In 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.<sup>33</sup>

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.

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.

folgenden Saison wiederholte, bemerkte dieselbe Zeitschrift, dass ihr Partner bei diesem Anlass „Mr Clinton“ war, „vielleicht der geschickteste englische Klarinetist, jedoch was die Weichheit und Reinheit des Tons anbelangt, [...] kaum dem deutschen Künstler ebenbürtig.“<sup>46</sup> Aufführungen durch andere Klarinetisten fanden bereits innerhalb weniger Monate nach der Veröffentlichung statt, beispielsweise von Oskar Schubert, der die Sonaten am 7. Oktober 1895 mit Robert Kahn in Berlin erstmals spielte.

Bis 1907 kehrte Mühlfeld regelmäßig nach England zurück, um bei Aufführungen von Brahms' Klarinettenwerken mitzuwirken, und spielte die Sonaten mit verschiedenen Pianisten, darunter Leonard Borwick, Percy Grainger (wie Fanny Davies ein Schüler Clara Schumanns) und Charles Williams. Im Februar 1907, nur vier Monate vor Mühlfelds allzu frühem Tod, führte er die f-Moll-Sonate mit Grainger in Manchester auf.<sup>47</sup>

Die erste bekannte Aufführung mit Bratsche war die der Es-Dur-Sonate mit Joseph Joachim und Julius Spengel am 17. November 1896 in Hamburg.<sup>48</sup> Eine frühe Aufführung der f-Moll-Sonate fand in Birmingham mit „Mr. T. M. ...“ statt.

Jedoch wurde die f-Moll-Sonate weder auf dem Festivalsprogramm noch in der ersten Ausgabe der *Clarinete* veröffentlicht. Die f-Moll-Sonate wurde erst im Jahr 1904, spielte die Es-Dur-Sonate auch in der Violinfassung, und es weitere, nicht in der Streicherfassung. Ein Protégé Joachims und ... in der Spätzeit, erinnerte sich, dass ... der in der Regel nichts mit Transkriptionen zu tun haben wollte, große Freude daran hatte, die Violinfassung beider Sonaten zu spielen.<sup>52</sup>

In ihrer Originalfassung stellen die Sonaten zentrale Werke im Klarinettenrepertoire dar, auch wenn anfänglich in Zweifel gezogen wurde, dass die Klarinettensonate eine eigene und überlebensfähige Kam-

mermusikgattung sein könnte. Theodor Helm überlegte nach der Erstaufführung:

Ein sich durch vier Sätze in regelmässiger Sonatenform aussprechender Dialog zwischen dem Clavier und der Clarinette nach dem Vorbild der classischen Clavier-Violinsonaten existiert bis zu den jüngsten Manuscript-Schöpfungen von Brahms noch nicht. Nun lässt sich freilich darüber streiten, ob dieses neu geschaffene Kunstgenre ein glückliches sei. [...] Ich gestehe, dass ich mich für die Idee nicht begeistern kann, vielmehr des Klanges der so fortgesetzt solistisch verwendeten Clarinette bald müde werde.<sup>53</sup>

Brahms selbst hatte anfänglich einige Bedenken hinsichtlich der Zukunftschancen von Clara Schumanns Klarinettensonaten, wie er die Aufforderung an Simrock, mit der Veröffentlichung der Violinfassung zu warten, bis die Klarinettenfassung (mit separat erhältlicher Bratschenstimme) erschienen ist, bezeugt. Andererseits scheint Brahms überzeugt gewesen zu sein, dass Klarinette und Klavier eine wirkungsvolle Kombination bildeten. Am 17. November 1890 notierte Ferdinand Schumann:

Von der Clarinete meinte Brahms, sie passe sich dem Klang viel mehr dem Claviere an als der Streicherstimme. Diese hätte einen ganz anderen Toncharakter. Die Clarinete als Soloinstrument und in der Kammermusik müsse mit viel besser gepflegt werden.<sup>54</sup>

Vielleicht wurde Brahms von seiner Begeisterung für Mühlfelds Kunstfertigkeit dazu verleitet, damals ein wenig zu übertreiben. Jedenfalls hat Brahms offenbar seine im Oktober 1894 gegenüber Clara Schumann geäußerten Bedenken überwunden, dass die Stücke als Bratschensonaten „sehr ungeschickt und unerfreulich“ wären (vielleicht hatte er seinerzeit nur an eine schlichte Note-für-Note-Übertragung der Klarinettenstimmen für Viola gedacht, so wie sie für das Trio und Quintett gemacht wurde), und entschieden, selbst Bratschenstimmen zu schreiben. Dass er sich der Schwierigkeit, zufriedenstellende Bratschenstimmen zu schreiben, bewusst war, hatte vielleicht dazu geführt, diese Angelegenheit selbst übernehmen zu wollen, statt sie einem von Simrocks Bearbeitern zu überlassen. Brahms wusste ganz genau, dass niemand anderes mit der notwendigen Freiheit, geschweige denn Kunstfertigkeit, an die Sache herangehen würde, um ‚Ungeschicktes‘ in den Griff zu bekommen und einer ‚unerfreulichen‘, routinemäßig erstellten Transkription entgegenzuwirken. Die

46 Ebd. 3607 (1896), S. 845.

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

48 Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983, S. 267.

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

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

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

52 Donald Francis Tovey, *Brahms*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. I, London 1929, S. 182.

53 *Musikalisches Wochenblatt* 26 (1895), S. 382.

54 Schumann, *Erinnerungen*, S. 227.

Behauptung einiger Bratscher,<sup>55</sup> 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 Bratscher des frühen 21. Jahrhunderts an Brahms' Bearbeitung ist zum Teil offenbar in Brahms' Neigung begründet, höhere Passagen nach unten zu transponieren. Offenbar ist es ihm wichtig, dass dies ein kommerziell beliebter Trick ist, an weniger versierte Spieler, die keinen Gewinn aus dem Instrumentalbereich ziehen, sich wird Brahms ausgezeichnete Bratschenspieler für mehr anspruchsvolle Musik (vielleicht auch als Ersatz für die technischen Fähigkeiten, die damals kaum immer als Ersatz geigert gestellt wurde, sondern Transpositionen beruhen auf dem unterschiedlichen klanglichen Eigenschaften von Klarinette und Bratsche und offenbar auf dem empfindsamen 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 freie Hand [...]; der Klavierpart ist unverändert, aber die Viola-

stimme ist ein ausgezeichnete 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.<sup>56</sup>

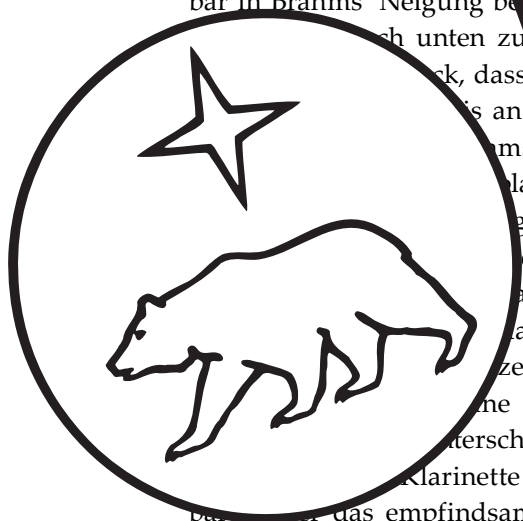
Die Zweifel an Brahms' Autorschaft bezüglich der Bratschenstimmen können also beseitigt werden; und Spieler können nun in dem Maße rechtfertigen, eigenhändig die Noten zu ändern (was es William Primrose und einige Geiger nachher getan haben), wie sie es tun könnten, wenn sie den Notentext der Klarinetten- oder Violinstimme von op. 120 oder den eines anderen kammermusikalischen Werks von Brahms umschreiben würden.

Nach zögerlichem Beginn entwickelte die Bratschenfassung der Sonaten op. 120 eine lebendige Aufführungstradition, die sich grundlegend von der der Klarinettenfassung unterscheidet. Noch in den zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts existierte die Vorstellung von einem Solo-Bratschenspiel, das vom Violinspiel unabhängig war, auch, es war weiterhin hauptsächlich im Bereich des heraustragender Geiger wie Ferdinand David und Joseph Joachim, die beide besonders gefallen an dem Instrument gefunden hatten. Am 4. 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.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 1924 spielte er diese Sonate ein (die erste Aufnahme einer der bei-

56 Tovey, *Brahms*, S. 182.

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

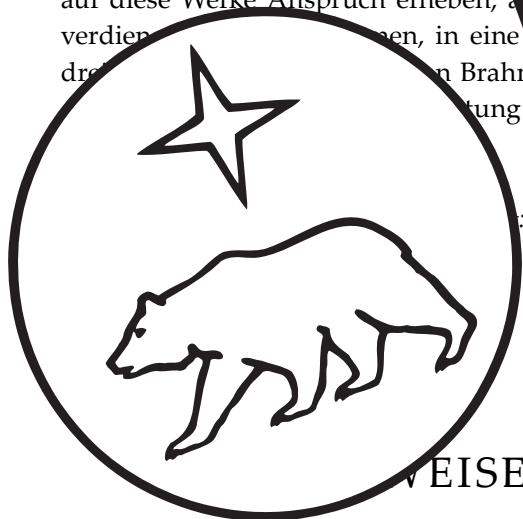
58 *The Musical Times* 61 (1920), S. 60.



55 Bruno Giuranna, *Masterclass: Brahms's Viola sonata in E-flat*, in: *The Strad* 104 (1993), S. 552–557.

den Sonaten op. 120 überhaupt) und nahm 1933 beide Sonaten mit Harriet Cohen auf. Erst neun Jahre später wurde die Originalfassung 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 Klavierpart mit ein, um zu einer durchgehend instrumentenspezifischen Behandlung von Violine und Klavier zu gelangen. Es mag gierig erscheinen, wenn Geiger die mit so einem reichen Sonatenrepertoire gesegnet sind, auch noch auf diese Werke Anspruch erheben, aber im Grunde verdienen sie, in eine Reihe mit den drei von Brahms gestellt und



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Christine Brown  
Christine Baur

## 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 Vorwärtstommen sehr erleichtert hat, sowie an folgende Institutionen und Personen: Bibliothek des Sydney Conservatorium, Pierpont Morgan Library, Brahms-Archiv der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek und Bach-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Außerdem danken wir für Informationen in Bezug auf die Klarinetten-Aufführungspraxis Andrew Doyne (Sydney), Markus Schönlank (München), Andrea Grassi (Mailand) und Julian Rushton (Leeds), für wertvolle Hinweise zur Violinfingersetzung und -Bogenbehandlung David Milsom (Huddersfield), für die Unterstützung bei der Besorgung der Ausgabe von Schubert/Biedermann Harry Lyth (Berlin) sowie für wertvolle hilfreiche Anmerkungen Monica Calsen (Oslo), Robert Bottone (Winchester) und Miaoyu Qu (Leeds). Schließlich danken wir Douglas Woodfull-Harris und Gudula Schütz vom Bärenreiter-Verlag, die uns durchweg unterstützt und ermutigt haben.

## WEISE 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.

## PRAKTISCHE AUSGABEN

Anders als Brahms' Violin- und Violoncellosonaten wurden die Sonaten op. 120 in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht von Musikern aus dem engeren Umfeld des Komponisten in verschiedenen Neu-

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.

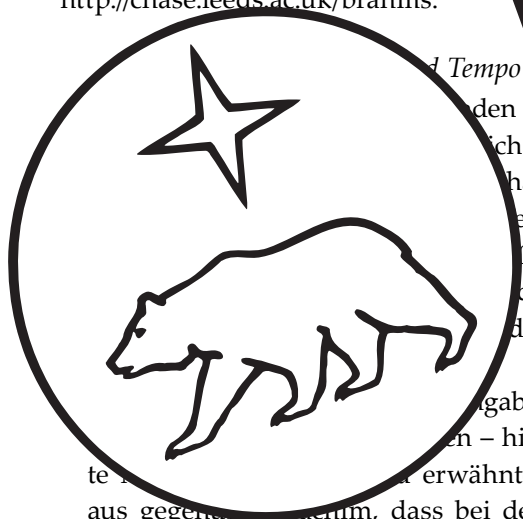


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

genden Ausgabe in der Violastimme Fingersätze und Bogenstriche ergänzt; Vorlage dafür waren einerseits frühe Ausgaben der Violinsonaten, deren Herausgeber zum näheren Umfeld Brahms' gehörten, und andererseits die durch Aufnahmen überlieferte Spielpraxis von Musikern wie Joseph Joachim und Marie Soldat; beide schätzte Brahms sehr und spielte mit ihnen die Sonaten regelmäßig.

Der unten folgende Kommentar befasst sich taktweise mit Problemen des Notentexts, mit Besonderheiten hinsichtlich Tempo, Dynamik, Phrasierung, Artikulation und mit instrumentenspezifischen Techniken in den Sonaten op. 120. Um eine ständige Wiederholung allgemeingültiger Bemerkungen zu vermeiden, fassen die folgenden Hinweise einige der wesentlichen Aspekte zum Verständnis der Brahms'schen Notation zusammen. Eine sehr viel ausführlichere Untersuchung dieser Punkte ist bei Clive Brown, Neal Peres Da Costa und Kate Bennett Wadsworth in *Aufführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 120) zu finden. Für weitere Informationen wenden Sie sich an <http://chase.leeds.ac.uk/brahms>.



**Tempo**  
 In den Noten gleiche  
 schmälig gestelt;  
 halten während  
 essitur und der  
 gekürzt wurde  
 des Barock und  
 d anderer Top  
 gaben zur Legato-  
 en – hier ist die zwei-  
 te erwähnte darüber hin-  
 aus gegennehm, 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.“<sup>2</sup> Er und seine  
 deutschen Zeitgenossen erwarteten sicherlich eine  
 inegale Ausführung dieses Rhythmus, wobei die  
 erste Note auf Kosten der zweiten verlängert wird.  
 –  $\text{♪♪, ♩, ♩}$ : Kombinationen aus langer und kurzer  
 Note wurden abhängig vom musikalischen Kontext  
 sehr unterschiedlich gespielt; die Varianten reich-  
 ten von Noten nahezu gleicher Länge bis zu extre-  
 mer Doppelpunktierung. Bei einer Reihung dieser  
 Figuren wurde nicht erwartet, dass das Verhältnis

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

gleich blieb (wie Brahms' Tonwalzen-Aufnahme sei-  
 nes ersten *Ungarischen Tanzes* von 1889 und die Ein-  
 spielung desselben Stücks durch Joachim aus dem  
 Jahr 1903 zeigen).

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

### 2. Dynamik und Akzente

- Crescendo- und decrescendo-Gabeln hatten auf Tempo und Agogik gleichenmaßen Einfluss wie auf die Dynamik.  $\llcorner$  deutete zunehmenden Schwung,  $\lrcorner$  Entspannung an. Fanny Davison erinnerte daran, dass Brahms  $\llcorner$  „wie bei einer einzelnen Note „erwölbt haben“ würde, „sondern bei einer ganzen Idee, als wäre er nicht in der Lage, sich von ihrer Schönheit loszureißen. Sie dehnte er einen Takt oder eine Phrase aus, statt sie durch genaue Beachtung des Zeitmaßes zu zerstören.“<sup>3</sup>
- *sf*: emphatischer Akzent, oft mit plötzlichem intensiven Vibrato bei reichern oder betontem (schon bei Arpeggio) auf dem Klavier.

*ffz*: Brahms' stärkster Akzent. Gelegentlich schrieb er *fz* (von einigen Zeilen später anstelle von *sf* verwendet), was eine Empfehlung zu *ff* (eventuell auch als geringfügig abgeschwächt, angesehen haben könnte).

### 3. Punkte und Striche

- Brahms' übliches Staccato-Zeichen beinhaltet normalerweise (aber nicht immer) einen gewissen Grad an Kürzung. Staccato-Töne wurden gewöhnlich in einem strengeren Rhythmus gespielt als gebundene Noten.
- $\text{ˆ}$  (selten verwendet) bedeutet ein akzentuierteres Staccato.
- $\text{ˆ}$  zeigt immer Portato an (mehr oder weniger gleichbedeutend mit  $\text{ˆ}$ ), 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 Atemphra-

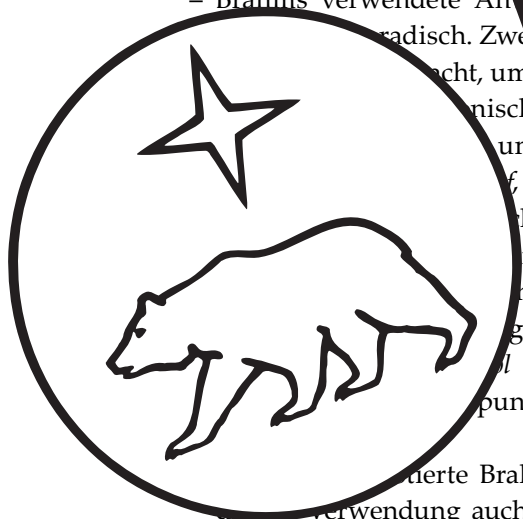
3 *Brahms*, in: Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, London 1929, Bd. I, S. 182.

sierung an, während der innere (nuancierte) Bindebogen durch einen Finger- oder Seitenwechsel vor der nächsten Bindung, durch Nachlassen des Bogen-drucks kurz vor Ende des Bindebogens oder durch einen Zungen- oder Zwerchfellstoß, ohne dabei Einzuatmen, dargestellt wurde. Pianisten nahmen diesen Effekt gedanklich auf.

- Brahms' Bindebögen in den Streicherstimmen können in sehr seltenen Fällen unausführbar oder unangenehm lang sein. In solchen Fällen sollte der Bogenwechsel möglichst unmerklich erfolgen. Bei Bläserstimmen hat er fast nie längere Phrasen verlangt, als solche, die auf einen Atem zu spielen waren.
- Das Non legato für den Pianisten, das wie Portato ein Mittelding zwischen Staccato und Legato darstellte, jedoch etwas energischer war, entsprach ungefähr dem Détaché der Streicher, einer Folge von einzelnen, mehr oder weniger weich verbundenen Bogenstrichen.

#### 5. Pedal und Fingerpedal

- Brahms verwendete Anweisungen für das rechte Pedal sehr sparsam und fast ausschließlich in der Violinpartitur. Zweifellos zog er die Verwendung des Pedals vor, um nach Belieben ein Legato zu erzielen, was in der Violinpartitur nicht möglich ist. Er verwendete es auch, um dramatische Effekte am Ende von Phrasen zu erzielen.



Er erwartete er wahrlich eine Mischung von Legato und Resonanz. Die Technik des Fingerpedals, die häufig mit Bindebögen verbunden ist, wird in der Violinpartitur als auch des rechten Pedals verwendet.

Die Anweisung *una corda*, wird aber in der Violinpartitur verwendet, 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 Sigismond Thalberg in den 1850er-Jahren erklärte, üblicherweise „fast zusammen“ (*presque plaqué*) gespielt.<sup>4</sup> 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. Andernorts können Akkorde,

<sup>4</sup> *L'Art du chant appliqué au piano*, Paris [1853], unpaginiert [S. 2].

je nach Kontext von Harmonik und Ausdruck, normal oder freier gespreizt werden.

- Eine vollständig synchrone Darstellung von Melodie und Begleitung wurde nicht als obligatorisch erachtet. Manuelle Asynchronie war ein starkes Ausdrucksmittel, das nach Belieben zu verwenden war.
- Verschwenderischer oder eintöniger Gebrauch von Arpeggien und manueller Asynchronie wurde als „geschmacklos“ angesehen.

#### 7. Streicherfingersätze

- Bei den Streichern, wie auch im Gesang, war Portamento eines der wichtigsten Ausdrucksmittel. Alle Lagenwechsel und Bindebögen (mit Ausnahme bei leeren Saiten) sollten zu einem gewissen Grad hörbar sein, sowohl aufwärts als auch abwärts.

Die meisten musikalischen Spieler wählen ihre Fingersätze sehr sorgsam, um verschiedene ausdrucksvolle Gesten zu erzeugen und Lagenwechsel dort zu vermeiden, wo eine glatte Verbindung musikalisch nicht wünschenswert ist.

Lagenwechsel wurden normalerweise entweder mit dem selben Finger oder mit dem Finger, der die Ausgangslage gebildet hatte, angefüllt (aufwärts und abwärts). Ein frühzeitiges Absinken und Verschieben des Fingers zum Greifen der Ziernote wurde von den deutschen Geigern als „französisches“ Portamento angelehnt; es scheint jedoch von Cellisten häufiger verwendet worden zu sein.

#### 8. Flageolets und Vibrato bei den Streichern

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

Anmerkungen, die sich auf die Viola- oder die Klarinettenstimme beziehen, sind mit Va. bzw. Kl. markiert.

Die Position der Töne innerhalb eines Taktes wird durch römische Zahlen in Kleinbuchstaben angegeben (i, ii, iii, iv etc.).

Ergänzungen in der Klarinettenstimme von Oscar Schubert, die sich auf Dynamik, Akzentuierung und

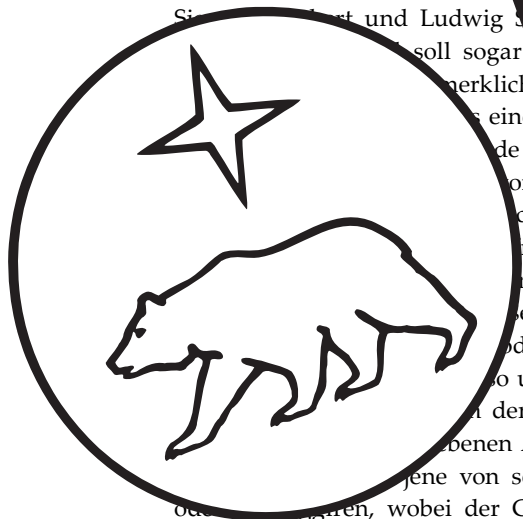
Artikulation beziehen, werden unten aufgeführt; sie geben Einblicke in den Zugang, den ein zu Brahms' Lebzeiten aktiver Musiker zu diesem Repertoire hatte. Die im folgenden Kommentar gegebenen Hinweise auf die Klarinetten- und Klavierstimme der Schubert/Friedberg-Ausgabe können auf der Internetseite <http://chase.leeds.ac.uk/brahms> nachvollzogen werden.

Op. 120, Nr. 1

**Allegro appassionato**

Obwohl Schubert/Friedberg das Tempo mit  $\text{♩} = 132$  angeben, war dies offenbar nicht für den ganzen Satz gemeint, wie die zusätzlichen Anweisungen zeigen (siehe dazu unten).

1–4 Kl.: Um das Stimmgefüge anzureichern und den *appassionato*- und f-Moll-Charakter zu steigern sowie zur Hervorhebung wichtiger Töne ist das rasche Arpeggieren der Oktaven in der rechten Hand und/oder manuelle Asynchronie wirkungsvoll; vor allem vielleicht auf den Viertelnoten in T. 1 und besonders auf der ersten Viertelnote in T. 2 und der halben Note in T. 4. Siehe Lebert und Ludwig Stark empfohlen:



Siehe Lebert und Ludwig Stark empfohlen: „... soll sogar in den meisten Fällen merklich später anschlagen als eine A-Harpgeige, die nachweislich bei Pianist wie Schetizky verwendeten Unisonon in c-Moll, Op. 475. ...“<sup>5</sup> ... zudem zwei Mit- ... dietons innerhalb ... und soll sogar ... der Melodie in der ... ebenen Accord schneller ... jene von selbst hervortritt, ... , wobei der Gesang natürlich stärker angeschlagen wird.“<sup>6</sup>

5–20 Kl.: Sehr schnelle Arpeggien auf den Halbenoten-Akkorden in der rechten Hand (und bei einigen der linken Hand in T. 12 bis 18) unterstützen den Charakter von Brahms' *appassionato*, indem sie eine Brillanz verleihen, die bei exaktem Zusammenspiel der Akkordtöne nicht möglich wäre; außerdem füllen sie das Stimmgefüge auf. Charles de Bériot beobachtet: „am Klavier sind mehrere gleichzeitig angeschlagene Töne bei weitem von keiner solch brillanten Wirkung, wie

6–10

wenn ein kleiner Abstand, so klein er auch sein mag, dazwischen eingefügt wird.“<sup>7</sup> Otto Klauwell beschrieb den Sinn des Arpeggierens folgendermaßen: „Der nächstliegende offenbare Zweck eines arpeggiert gespielten Akkordes ist die Erzielung einer größeren Breite der durch ihn dargestellten Klangmasse.“<sup>8</sup>

Va.: Eine gewisse Hörbarkeit des Lagenwechsels ist in dieser Passage unvermeidbar. Der Technik des 19. Jahrhunderts gemäß ergeben alle Lagenwechsel innerhalb eines Legato ein mehr oder weniger ausgeprägtes Portamento. Den in Traktaten des 19. Jahrhunderts dargestellten Regeln entsprechend soll der Bratschist, dem in der vorliegenden Ausgabe gegebenenfalls folgend, in T. 6 den 1. Finger der G-Lage heranzugleiten lassen bis zum  $as^1$ , so dass der 4. Finger sofort das  $as^1$  greift, sodass, wie Spohr erläutert, „das Ohr durch Zuhören getäuscht wird, dass es den ganzen Raum von der tiefen bis zur höchsten Note gleichmäßig von dem gleitenden Finger zu durchlaufen glaubt.“<sup>9</sup> Portamento wird auch hörbar, wenn der 2. Finger von  $f$  zum  $as^2$  in T. 7 gleitet. In T. 8 ist der Musiker mit ausreichend großen Händen wahrscheinlich von  $b$  zum  $des^1$  gleitschritt, bevor der ausgestreckte 4. Finger  $as^2$  greift. In T. 10 sollte der 1. Finger nach  $as^2$  von  $as^2$  ins  $c^1$  gleiten.

11

Va., Kl.:  $\llcorner$  in T. 11 deutet auf Crescendo und Accelerando an, es ist jedoch wohl als Notwendigkeit aus den drei rasch arpeggierten Akkorden im Klavier zu verstehen. Kl.: Die Staccato-Zeichen fehlen, vielleicht durch ein Versehen, in der Ausgabe von Schubert/Friedberg.

13–15

Va.: Obwohl das  $as^2$  einfach weit genommen werden könnte (in diesem Fall wäre das  $g^2$  von einem Bratschisten im 19. Jahrhundert wohl auch mit dem 4. Finger gespielt worden), deutet der Fingersatz der vorliegenden Ausgabe mit dem Wechsel des 2. Fingers von  $e$  nach  $f$  ein Portamento an und vermittelt den Eindruck von Legato; in den beiden folgenden Takten kann das Portamento in gleicher Weise erzeugt werden. Derartige, in der vorliegenden Ausgabe durchgehend vorgeschlagene Fingersätze sind typisch für die Musizierpraxis im 19. Jahrhundert.

21–36

Va., Kl.: Wird hier Brahms' Anweisung  $\gg$  gemäß ein ruhigeres Tempo gewählt, kann in T. 25 das ursprüngliche Tempo wieder aufgenommen werden.

5 Sigmund Lebert und Ludwig Stark, *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht: nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung*, 3 Teile, Stuttgart 1858, Teil 3, S. 3.

6 Ebd.

7 Charles de Bériot, *Méthode de violon*, Op. 102, 3 Bde., Paris 1858, Bd. II, S. 86.

8 Otto Klauwell, *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*, Berlin/Leipzig 1883, S. 101.

9 Louis Spohr, *Violinschule*, Wien [1833], S. 120.

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.

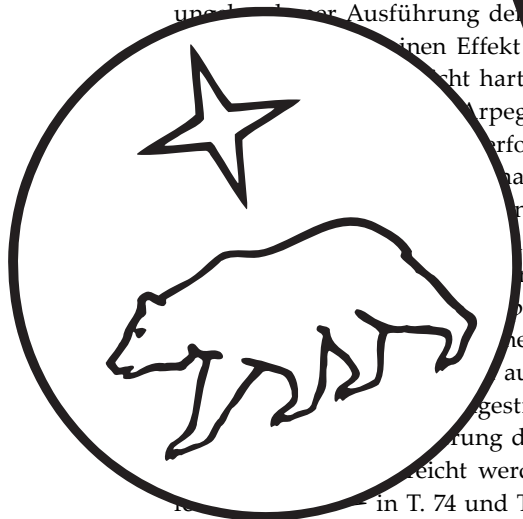
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

den. 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 gestaltet die Phrasierung des 16tel-Motivs aus.

Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen in T. 69/184 *non dim.*

71–73, 186–187 Kl.: Brahms bezeichnet die fortlaufenden Akkorde auf dem dritten Schlag in T. 71/186 und auf dem ersten Schlag in T. 72/187 mit *f* und deutet durch gleiche Betonung einen stilistischen Effekt an (wie stampfend). Er gibt genau an, dass die Akkorde in der linken Hand arpeggiert, die 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 ein rasches Arpeggieren von Akkorden in der linken Hand bei ungebrochener Ausführung der Akkorde in der rechten Hand, um diesen Effekt zu erzielen, der „nicht hart“ ist.<sup>16</sup> Man verwendet das Arpeggio-Zeichen nur dann, wenn es erforderlich ist, um sich an die nach persönlichen Erfahrungen zu richten.



in T. 72–73 normalerweise von zwei Paaren erwartete übertriebene auch einen deutlichen angestrebt haben, was die Ausführung der jeweils ersten erreicht werden kann. Zweifelsfrei in T. 74 und T. 189 (wo er nur in der Klavierstimme zwei weitere gesetzt hat) fortgeführt werden. In T. 75–76/190–191 strebt Brahms mit dem langen  $\rightrightarrows$  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  $\rightrightarrows$  hinzufügt, belegt einmal mehr, dass die beiden Bezeichnungen nicht gleichbedeutend waren.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Brée, *Die Grundlage*, S. 72.

<sup>17</sup> 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.

77–89, 192–201 Kl.: Das *legato* in T. 77 (*espress.* in T. 192) verlangt wahrscheinlich nicht nur besonders sanfte Verbindungen, selbst wenn keine Bögen gesetzt sind, sondern auch eine außergewöhnliche Ausdruckskraft mittels einer etwas unregelmäßigen Ausführung der Achtelnoten in T. 77/92, 81/196 – ein Charakteristikum, das auch bei den aus dem 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 Bemerkungen zu T. 71–73.

Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen in T. 88 *calmato*, doch keine Pause durch  $\rightrightarrows$  in T. 87 bereitet eine Entspannung des Tempos anzeigt haben.

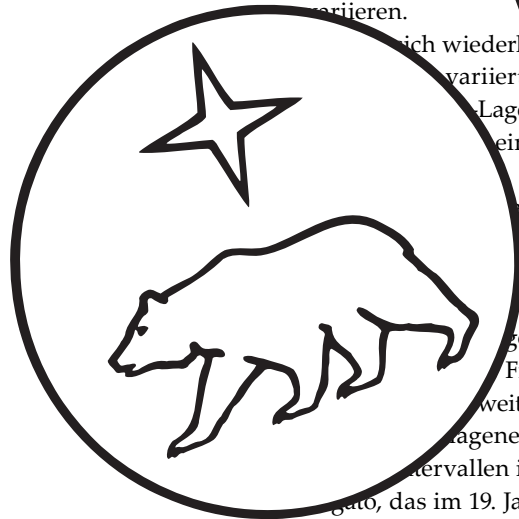
Va.: Die in der Klarinettenstimme der Ausgabe von Schubert/Friedberg beibehaltenen zitterhaften Bögen unter einem leichten Bogen (siehe den Critical Report) waren bereits korrigiert, bevor die überlieferte Abschrift der Violastimme angefertigt wurde; vorwiegend spiegelt sich hier die Lautart des Komponisten in der verlorenen Quelle, die als Vorlage diente.

Va., Kl.: Das etwas breitere Tempo soll sich im ganzen Teil beibehalten werden (Schubert/Friedberg notieren *Tenuto* in T. 116). Der expressive Charakter dieses Abschnitts lädt dazu ein, die Arpeggien je nach harmonischer Gewichtung und musikalischer Gestaltung in unterschiedlicher Geschwindigkeit auszuführen. Carl Czerny erklärt dazu ausdrücklich: „Da bei dem Arpeggieren die einzelnen Töne nicht nur äusserst schnell vorgetragen werden können, so, dass der arpeggierte Accord beinahe dem festen gleich kommt, sondern in allen möglichen Abstufungen immer langsamer, bis zu dem Grade von Langsamkeit, dass jede einzelne Note beinahe so lang wie eine Viertel im langsamen Tempo gilt, so hat man diese verschiedene[n] Grade genau darnach abzumessen, ob der Accord lange gehalten, oder kurz abgerissen, *piano* und *smorzando*, oder *forte* und hart anzuschlagen sei.“<sup>18</sup>

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  $\rightrightarrows$  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* ge-

<sup>18</sup> Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, 3 Bde., Wien [1839], Bd. III, S. 42.

setzt hat.<sup>19</sup> In T. 100 fügt Friedberg nach dem ersten Ton in der rechten Hand ' hinzu. Das in der Violastimme 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.“<sup>20</sup>). 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 hervorzu- bringen, die dem Wort *dolce* innewohnt.“<sup>21</sup> *Dolce* kann vom Pianisten durch behutsame manuelle Asynchronie 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 *una corda*, gefolgt von *tre corde* bei dem angeschobenen *Tempo* (T. 106).  
Brahms und Joachim würden die Akzente zwischen T. 92 und 115 wohl rhythmisch leicht variieren.



wiederholende steigende Quintfiguren in variierten Ausdrucksstärken und in verschiedenen Lagenwechsel auf der vierten und fünften Saite im 19. Jahrhundert charakteristischen Lagenwechsel hier einfach aufgeführt werden könnte, um den Ton auf der vierten Saite, entspricht ein arpeggiertes Akkordbild hier den für das 19. Jahrhundert typischen Sätzen. Die Figuren könnten einfach ohne Portamento in der zweiten Lage gespielt werden, aber die markanten Portamento-Wechsel über Intervallen intensivieren das gesangliche *marcato*, das im 19. Jahrhundert von Streichern erwartet wurde.

- 110–111 Va.: Das in der vorliegenden Ausgabe vorgeschlagene 4–4-Portamento erzeugt einen für das 19. Jahrhundert typischen Effekt.
- 116–119 Kl.: *marcato* und *ben marc.* zeigen an, dass Arpeggieren vermieden oder nur sehr knapp ausgeführt werden sollen. Zur Ausführung der mit *sf* markierten Akkorde siehe die Bemerkung zu T. 21 bis 36.

19 Ebd. S. 26.

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

21 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*, S. 43 und 47.

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

- 129 Va., 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 Bögen bei der überlappenden Wiederholung des Motivs in den mittleren Stimmen hinzugefügt, um wohl die ersten vier Töne des Themas stärker herausstellen. Zur Unterscheidung der einzelnen Akkorde in T. 131–135 bietet sich die arpeggierte Ausführung an, vor allem auf dem ersten Schlag von T. 131, da dort von Brahms  $\Rightarrow$  gesetzt hat.
- 136–137 Va., Kl.: Friedberg/Schubert  $\Leftarrow$  erfordert Portamento auf dem *h* und Vibrato auf diesem Ton.
- 138 Va., Kl.: Friedberg/Schubert ergänzen beim *p* in T. 136, das auch ein von Brahms gesetztes *sf*  $\Rightarrow$  (T. 134–135) folgt, *meno* (gemeint ist vermutlich *meno mosso*) durch *Tempo I* für die Reprise in T. 136 (siehe). Es ist aber anzunehmen, dass Brahms eine Abschwächung des *Tempo* bereits mit  $\Rightarrow$  in T. 134–135 beabsichtigte.
- 138–152 Kl.: Die von Brahms gesetzte *mf*  $\Rightarrow$  lädt zu besonders expressiver Arpeggierung ein, wie sie ebenfalls von Pianisten aus Brahms' Umfeld ausgeführt. Sämtliche Akkorde zwischen T. 140 und T. 152 können rasch arpeggiert werden, um ihnen Brillanz zu verleihen.
- 140 Va., Kl.: Schubert/Friedberg fügen am Anfang von T. 140 *mf* hinzu und unterdrücken Brahms'  $\Leftarrow$  in der Klarinettenstimme (T. 141), indem sie *crescen-do* für beide Instrumente vom 3. Schlag in T. 141 bis T. 142 ergänzen. Vor allem diese Anweisung scheint mit Brahms' nuancierteren Bezeichnungen im Widerspruch zu stehen.
- 149–151 Va.: In der Viola- und Violinstimme setzt Brahms  $\Rightarrow$  zu den ersten drei gebundenen Paaren. In der Viola setzt er sie auch auf die nächsten drei Paare, lässt aber das  $\Rightarrow$  in T. 150–151 aus. In der Stichvorlage zur Violin-Ausgabe schreibt er aber  $\Rightarrow$  zu allen sechs Paaren, streicht aber dann die letzten drei wieder aus und ersetzt sie durch  $\Rightarrow$ , wie in der originalen Klarinettenfassung. Offensichtlich wollte Brahms die ersten drei Paare nuancieren (und vielleicht mit abnehmender Kraft die letzten drei), aber wichtig war ihm die Verbindung von *dim.* und  $\Rightarrow$ , um die Zurücknahme sowohl der Lautstärke als auch des Tempos anzuzeigen.
- 153 Kl.: Friedberg ergänzt *p* vor das von Brahms gesetzte *dolce*.
- 155, 157–158 Va.: Obwohl der Flageolett-Ton einfach in der

weiten Lage gespielt werden kann, würde es eher der im 19. Jahrhundert üblichen Violatechnik entsprechen, durch Wechsel des 1. Fingers von  $g^1$  zu  $a^1$  ein feines Portamento zu erzeugen. Ein vergleichbares Portamento wäre zwischen der letzten Note in T. 157 und der ersten Note in T. 158 wirkungsvoll.

187–192 Kl.: Friedberg ergänzt die fehlenden Bögen in der linken Hand.

192–193 Kl.: Friedberg ergänzt Fingersätze, die den originalen Fingersätzen in T. 77 entsprechen.

198 Va., Kl.: Friedberg ergänzt ' am Taktende.

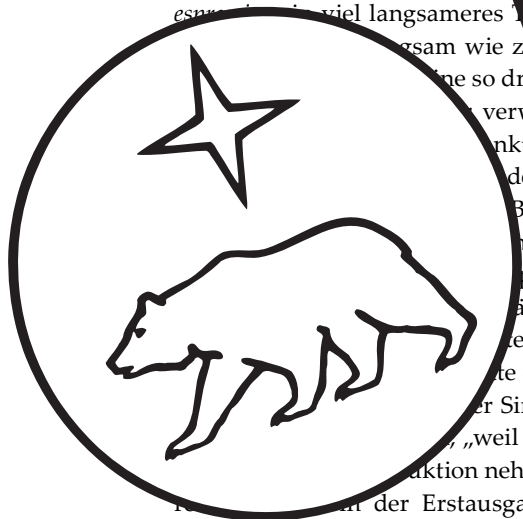
199, 200 Va.: Schubert ergänzt  $f$  auf dem ersten Schlag in T. 99 und dem zweiten in T. 200.

202–213 Kl.: Die mit  $sf$  bezeichneten Akkorde in T. 202 bis 203 könnten, wie von Brahms in T. 201 angegeben, gespielt werden: Die linke Hand arpeggiert, die rechte Hand nicht (siehe Anmerkung zu T. 21 bis 36). Ab T. 204 können alle Akkorde abhängig von der dynamischen Gestaltung in unterschiedlichem Grad arpeggiert werden.

209 Va.: Schubert ergänzt  $\leftarrow$  ab dem zweiten Schlag.

212 Va., Kl.: Schubert/Friedberg wird  $\leftarrow$  den  $\leftarrow$  als

214–236 Va., Kl.: Schubert/Friedberg gehen zu  $meno ed$   $espresso$  und viel langsamerem Tempo an ( $\text{♩} = 60$ ,  $\text{♩} = 60$ ,  $\text{♩} = 60$ ),  $\text{♩} = 60$  (wie zu Anfang), doch  $\text{♩} = 60$  so drastische Zurück-



verwendete der Bear-  $\text{♩} = 60$  Eine-  $\text{♩} = 60$  den Tempo-  $\text{♩} = 60$  Beginn der Fünf-  $\text{♩} = 60$  an er als relativer  $\text{♩} = 60$   $\text{♩} = 60$  häufig verwendete  $\text{♩} = 60$  den Symphonie  $\text{♩} = 60$  te des ersten Satz-  $\text{♩} = 60$  der Simrock, die Stelle  $\text{♩} = 60$  „weil die Leute immer  $\text{♩} = 60$   $\text{♩} = 60$  in der Erstaussgabe nicht ausge-  $\text{♩} = 60$  führt, doch hat Brahms in seinem eigenen Exemplar *meno Allegro* notiert. Möglicherweise wollte Brahms auch hier *sostenuto* im Sinne von *meno Allegro* verstanden wissen. Da Brahms sich hartnäckig weigerte, ein Metronom zu benutzen, muss diese Frage offen bleiben.

Fanny Davies notierte in ihrem Exemplar des Klaviertrios op. 8 (erster Satz, T. 8, über Brahms' Tempobezeichnung *in tempo ma sempre sostenuto*): „sostenuto bedeutet bei Brahms tatsächlich ‚langsameres Tempo‘, als ob man nicht genug Reichtum aus dem Satz herausziehen könnte –.“ John Alexander Fuller Maitland erklärte, *Sostenuto* habe „die gleiche Bedeutung wie *meno mosso*,

22 Johannes Brahms, *Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1917, Bd. I (Briefwechsel X), S. 192.

oder irgend etwas zwischen diesem und *ritenuto* oder *rallentando*.“<sup>23</sup> Hugo Becker stellte dies mit besonderem Hinweis auf Brahms in Frage und bemerkte, dass *Sostenuto* „im Ausdruck verhalten, gut ausgewertet, ja nicht flüchtig zu spielen [ist]. Keinesfalls ist es aber mit dem *ritenuto* oder *rallentando* gleichzusetzen.“<sup>24</sup> Wie *Animato* hatte es für ihn eine unmittelbare Auswirkung auf das Tempo.

Es ist interessant zu beobachten, wie die Ausbreitung der notierten Arpeggio-Zeichen das Arpeggieren mit Begriffen wie *sostenuto* und *espressivo* koppelte. Vielleicht wollte Brahms sicherstellen, dass Pianisten wirklich expressive Arpeggien ausführen, die der Intensität der Musik angemessen sind. Vermutlich sah er das hingesetzte Arpeggieren bis zum Ende des Satzes

In T. 205 für Schubert/Friedberg am Ende des Satzes ein und ergänzen in T. 221 *un poco animato*, gefolgt von *a tempo* in T. 224. Darin könnte sich eine auf Brahms selbst zurückgehende Auführungspraxis spiegeln. In der autographen Partitur und in der Klavierausgabe ist die Notierung dieser über T. 22–24 *poco* – *poco in tempo*, strich  $\text{♩} = 60$  als  $\text{♩} = 60$  später. In den Bemerkungen zu seiner vierten Symphonie Joachim gegenüber Brahms  $\text{♩} = 60$  genommen ist, bedeutet dies nicht, dass er keine Veränderung des Tempos erwartete; stattdessen wollte er nur keine Angabe in der Ausgabe, um eine überhöhte Ausführung zu vermeiden. In T. 233 gibt Friedberg die Anweisung *una corda* und *con pedale*.

### Andante un poco Adagio

Wahrscheinlich ist das von Schubert/Friedberg angegebene Tempo von  $\text{♩} = 69$  langsamer als von Brahms vorgesehen. Häufig wurden langsame Sätze von Brahms schon in den 1920er Jahren langsamer genommen als zu seinen Lebzeiten. 1929 verglich Fanny Davies die Tempi der Zeit mit Brahms' eigener Praxis und bemerkte, „die Tendenz geht allgemein dahin, das *Andante* zu langsam zu spielen.“<sup>25</sup> Die Herausgeber der vorliegenden Ausgabe meinen, dass ein Tempo zwischen  $\text{♩} = 80$ – $88$  plausibel und in Brahms' Sinne ist.

1–22 Kl.: Angesichts der im 19. Jahrhundert üblichen Verknüpfung von Arpeggierung mit *dolce* läßt der sanfte Ausdruck dieses Satzes zum subtil variierten Arpeggieren aller Akkorde ein, vielleicht umso deutlicher (langsamer) dort, wo es bei den Einschnitten in T. 13, 23, 31, 49 und 61 (siehe Anmerkung zu T. 38–45, 153–160 des ersten Satzes)

23 J. A. Fuller Maitland, *A Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Sir George Grove, London 1883, Bd. III, S. 639.

24 Hugo Becker und Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien 1929, S. 192.

25 In: *Cobbett's Cyclopedic Survey*, Bd. I, S. 184.

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

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



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

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

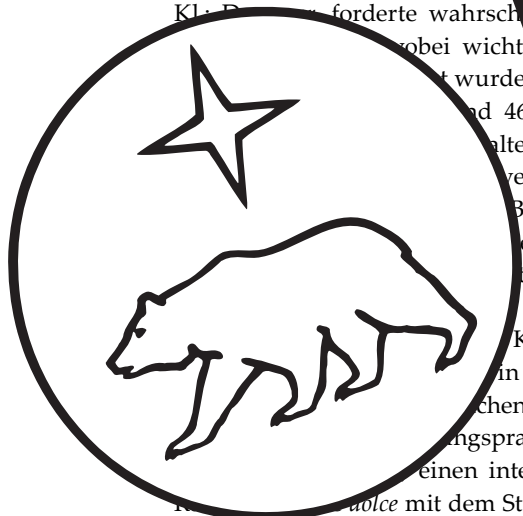
wichtigen Melodietönen, ausgeführt worden. Von T. 27 bis zur ersten Note in T. 29 und von T. 35 bis zur ersten Note in T. 37 können alle Akkorde auf den Taktschwerpunkten arpeggiert werden. Interessanterweise setzte Cipriani Potter (der 1818 mit Beethoven in engem Kontakt stand) in seiner 1854 erschienenen Ausgabe der *Pathétique* op. 13 von Beethoven an einer vergleichbaren Stelle im zweiten Satz, T. 9, Arpeggio-Zeichen.<sup>30</sup>

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

Va., Kl.: Schubert ergänzt *cresc.* nach *p* in T. 29 der Klarinettenstimme. Friedberg ergänzt aber  $\rhd$  über den ganzen T. 30, wahrscheinlich in Übereinstimmung mit dem kürzeren  $\rhd$  in der Klarinette (das wohl eher als Betonung denn als Diminuendo zu verstehen ist). Friedbergs  $\rhd$  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 Va.: Schubert ergänzt Staccato-Zeichen auf einzelnen 8tel-Noten und – zu den 16tel-Noten in T. 41 und 42.

Kl.: Friedberg forderte wahrscheinlich zum Arrangement dabei wichtige Melodietöne hervorgehoben wurden. Die 32tel- und 64tel-Noten in T. 46–47 wurden so gehalten, als wären sie weniger wichtigen Melodietönen. Brahms hätte mit Friedberg vielleicht eine Ent-



Kombination von der Viola, T. 41, einen intensiveren Klang.

Friedberg *ad lib.* mit dem Streichervibrato in Verbindung und bemerkte: „in mit *piano espressivo* bezeichneten 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.“<sup>31</sup>

Mit  $\ll$  in T. 53–54 mag eine leichte Beschleunigung beabsichtigt sein, und Brahms' erneutes

*espress.* in der Violastimme sollte wahrscheinlich absichern helfen, dass sich das Tempo hier wieder festigt.

Va.: In T. 53 hätte ein Bratschist sehr wahrscheinlich durch Abwärtsgleiten mit dem Finger auf der Saite kurz vor Wechsel des Bogenstrichs eine hörbare Verbindung zwischen dem höchsten Ton und der ersten der 32tel-Noten geschaffen. Lagewechsel in T. 55 und 57 hätten sicher ein ausdruckstarkes Portamento hervorgerufen.

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 Takte  $\rhd$ , vermutlich um die tiefe Note der Klarinette nicht zu überdecken. In T. 58 wurde ein deutliche manuelle Asynchronie der rechten Hand das *sf* unterbreiten, während eine subtilere Asynchronie in den folgenden zwei Takten angebracht wurde (siehe die Anmerkung zu T. 1–4 erster Satz). Brée empfahl 1902 manuelle Asynchronie, damit die Melodie „deutlicher hervortritt und weicher klingt.“<sup>32</sup> Etwa fünfzig Jahre früher gab Thalberg denselben Hinweis und betonte, dass die Ver-

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

Kl.: Das von Brahms selten verwendete *ff* wirkt deutlich auf Arpeggierung mit einer expressiven Verzögerung des Melodietons hin.

Die Verwendung desselben Fingers nacheinander für zwei verschiedene Noten (wie in der vorliegenden Ausgabe vorgeschlagen) war im 19. Jahrhundert gängige Praxis und ist etwa bei Spohr und auch bei Ferdinand David zu finden; letzterer verwendet sie bei vielen Gelegenheiten in seinen gedruckten und handschriftlichen Anweisungen, vor allem dann, wenn eine Phrase die Farbe einer einzigen Saite beibehalten soll.

60–81 Va.: Schubert ergänzt  $\rhd$  in T. 60 und *pp* am Anfang von T. 61 in Anpassung an die Dynamik des Klaviers, obwohl Brahms' Differenzierung hier sicher freier war.

Kl.: 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  $\rhd$  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 Ok-

30 Ludwig van Beethoven, *Sonata Pathétique for the Piano Forte*, hrsg. von Cipriani Potter, London 1854, S. 9.

31 R[anken], *Some Points of Violin Playing*, S. 19.

32 Brée, *Die Grundlage*, S. 73.

33 Thalberg, *L'Art du chant*, [S. 2].

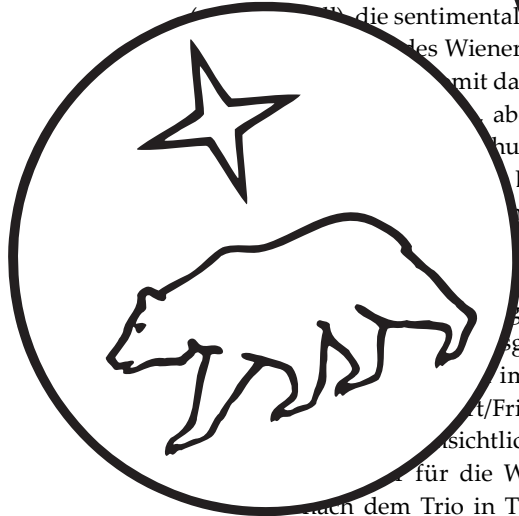
taven in der rechten Hand, T. 75–79 können zur Verstärkung des *pp* leicht arpeggiert werden.

Va., 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.“<sup>34</sup> Der Ländler hat in den Alpenländern verschiedene Formen ausgebildet, doch die Wiener Ausprägung scheint eher einer langsamen Version des Walzers gleichzukommen. Brahms berief sich in einem Brief an Ernst Rudorff im Januar 1890 auf den Ländler, als er über seine *Ländler-Walzer* (Op. 12) schrieb: „Ich brauche nicht zu sagen, dass das Tempo eigentlich das des Ländlers ist: mässig. Sondern die lebhafteren mässig.“<sup>35</sup> Die sentimentale Art sollte nicht schleppend.<sup>36</sup>



Das Tempo des Wiener Walzers entsprach ungefähr dem Tempo für den Ländler, aber schon früher entsprach es dem Tempo von Schubert/Friedbergs Op. 120 kaum dem Tempo von D. F. T. In dieser Sonate spielte Brahms den dritten Satz als Ländler in normalen Verhältnissen, doch er kann der Satz jedoch als Ländler angesehen werden. Die vorliegende Ausgabe halten ein wenig von dem Tempo im Sinne von Brahms.

Die Ausgabe von Schubert/Friedberg ergänzen *teneramente*, offensichtlich, dass Brahms diese Anweisung für die Wiederholung des Abschnitts nach dem Trio in T. 90 vorgesehen hat, um das Melodieinstrument weicher klingen zu lassen, was durch spürbare rhythmische Inegalität und deutlichere Arpeggien im Klavier erreicht werden könnte. Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff *teneramente* mit ausgeprägter Arpeggierung in Verbindung gebracht.<sup>37</sup>

1–5, 91–95 Va.: Leichtes und zartes Portamento während des Lagenwechsels würde dem *grazioso*-Charakter des Satzes entgegenkommen.

34 *Der Klavierlehrer* 21 (1896), S. 12.

35 *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.

36 In: *Cobbett's Cyclopedic Survey*, Bd. I, S. 181.

37 See Brown/Peres Da Costa/Bennett Wadsworth, *Aufführungspraktische Hinweise*, S. 56.

1–8, 91–106 Kl.: Arpeggieren der Halbenoten in der rechten Hand lässt die Begleitung der Violamelodie sanfter und delikater erscheinen.

Va., Kl.: Die von Brahms gesetzten  $\rightrightarrows$  in T. 3, 4, 7, 8, 93, 94, 97 und 98 usw. sind typisch für den spezifischen Gebrauch des Zeichens in seinen späteren Werken, indem sie Emphase, dynamische Ausformung und agogische Akzentuierung miteinander verbinden.

5, 95 Kl.: Friedberg ergänzt  $\rightrightarrows$  zur ersten Zählzeit.

8–9, 98–99 Kl.: Die 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 das, was der dritte Schlag in T. 8 sowohl das Ende der Phrase als auch den Auftakt der nächsten Phrase markiert. Sie scheinen 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.

9, 10, 29, 30, 99, 100 Kl.: Friedberg ergänzt – auf den punktierten Viertelnoten – auf den Achtelnoten.

9–16, 99–106 Va.: Die drei Melodieinstrumente in der rechten Hand (T. 9, 10i, 11i, 12i, 13i, 14i, 15i, 16i, 99i, 100i, 101i, 102i, 103i, 104i, 105i und 106i) einander vorzuziehen und weichen und delikaten Ausdruck zu geben, ist eine Kombination von manuellen Akzentuierung und Arpeggierung, musikalisch wirksam und könnte als Schlüssel geschaffen. Vielleicht bezeichnen die  $\rightrightarrows$  das Arpeggieren auf Stellen, die mit  $\rightrightarrows$  bezeichnet sind.

11, 12, 31, 32, 101, 102 Kl.: Friedberg ergänzt  $\leftarrow$  auf dem ersten Schlag.

16 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen ' nach dem zweiten Schlag.

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

25–26, 115–116 Va.: Das nach dem Sprung im Umfang einer Note mit Aufstrich gespielte *sf* in T. 25 mag mit *fouetté*- (peitschendem) Bogenstrich ausgeführt worden sein, wie in den Violinschulen von Spohr (1883), Ferdinand David (1864) und Joachim/Moser (1905) beschrieben. In diesem Falle darf der Bogen am Ende des Abstrichs kurz von der Saite gehoben werden, damit der „gepeitschte Strich (coup d'archet fouetté) [...] durch das energische und elastische Aufschlagen des Bogens an der Spitze“<sup>38</sup> entstehen kann. Diese Art des Bogenstrichs scheint im frühen 20. Jahrhundert aus der Mode gekommen zu sein.

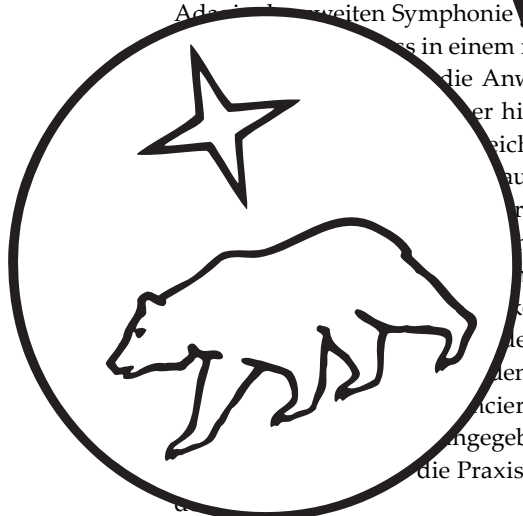
Kl.: *sf* $\rightrightarrows$  meint nicht nur einen scharfen Akzent auf dem Auftakt (vielleicht mit einem raschen Arpeggio; siehe Anmerkung zu T. 21–36 im ersten

38 Joseph Joachim und Andreas Moser, *Violinschule*, 3 Bde., Berlin 1905, Bd. I, S. 142.

Satz), sondern auch die ungleiche Ausführung der Achtelnoten in der linken Hand.

29–32, 119–122 Va., Kl.: Die Hauptnoten der Melodie können an den mit  $\succ$  bezeichneten Stellen vielleicht deutlicher manuell asynchron gespielt werden (T. 31, 32, 101, 102), um damit das als agogischen Akzent zu verstehende  $\leftarrow$  in der Violastimme zu ergänzen.

33–46, 123–136 Va., Kl.: Das auf *dolce* im vorhergehenden Auftakt in der Klavierstimme folgende *grazioso e dolce* (in T. 123 als *grazioso e dolce sempre* bezeichnet) in der Violastimme 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 Dessoff über das Adagio im zweiten Symphoniebewerk geschlossen werden.



es in einem mit *l'istesso tempo* die Anweisung *più moto* er hinzu, dass solche „Zeichnungen“ seien, lautet: „Wenn man sich noch deutlicheres gemischter Legalitäten könnten die gleiche der Arpeggierung, den *dolce*-Charakter, die Arpeggierung verstärken, angegeben ist; dies wäre die Praxis des 19. Jahrhun-

Kl.: Friedberg ergänzt *mf* auf der ersten Note in T. 43/133 und *p* auf dem zweiten Schlag in T. 44/134. Va.: Schubert ergänzt in T. 38 und 128 *p* zur letzten Note. Ebenso ergänzt er  $\leftarrow$  vom Anfang T. 42 bis zur ersten Note in T. 44 und *p* zur zweiten Note von T. 44.

47–86 Va., 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 *calmato* in T. 86.

Kl.: Brahms intendiert mit *molto dolce* in T. 47 ein delikates Arpeggieren aller oder einiger Oktaven in der rechten Hand. Einige können früher oder

später als notiert gespielt werden, um Abwechslung zu schaffen. Auch in T. 55, 56, 57 und 59 können die Akkorde in der linken Hand auf dem ersten Schlag arpeggiert werden.

63–90 Kl.: Alle Akkorde der linken Hand (T. 63–66) können arpeggiert werden.

Va.: Die in T. 63–65 der vorliegenden Ausgabe angegebenen Fingersätze ermöglichen Portamento-Verbindungen zwischen den Bogenstrichen; dadurch gelingt nicht nur die Intensivierung des Legato, sondern auch eine für das 19. Jahrhundert charakteristische Umsetzung von Brahms'  $\leftarrow$   $\succ$ . Die Lagenwechsel über einen Ton in T. 71–72, 76–77, 79i–ii, 83i–ii und 84ii–iii eröffnen Möglichkeiten zu delikater, *espressivo* Nuancierung; größere Wechsel verlangen nun sorgfältig kalkulierten Portamento-Effekten. Hörbarer Lagenwechsel ausgehend von der leeren Saite in T. 67, kann erreicht werden, indem man mit dem 1. Finger hinter der Schnecke beginnt und ihn bis zum *c*<sup>1</sup> hinaufgleiten lässt.

Va., Kl.: Die von Brahms mit  $\leftarrow$  gekennzeichneten Stellen erfordern mehr Intensität als die mit  $\leftarrow$   $\succ$  bezeichneten, die unvermeidliche Verlingerung in der Violastimme könnte durch rasches Arpeggieren des Akkordes im Klavier unterbunden werden – vielleicht in der Art und Weise, wie die Breuß beschrieben (siehe Anmerkung zu T. 29) im ersten Satz). In T. 68 erklärt in der Tenorstimme des Klaviers ein *trio* zur Viola mit weniger *trio* und Verzögerung). Die *dolce*-Angaben in T. 63 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  $\succ$  innewohnt; aber vielleicht war es notwendig, diese Art der Ausführung gegen Ende der 1920er-Jahre deutlicher zu vermitteln.

Wenn  $\leftarrow$  in T. 76–78 zum Crescendo und Accelerando anregen, sollte das *espress.* in der Violastimme 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 blieb die Anweisung unverändert, wurde aber in den Korrekturfahnen herausgenommen, woraus man schließen kann, dass der

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

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.



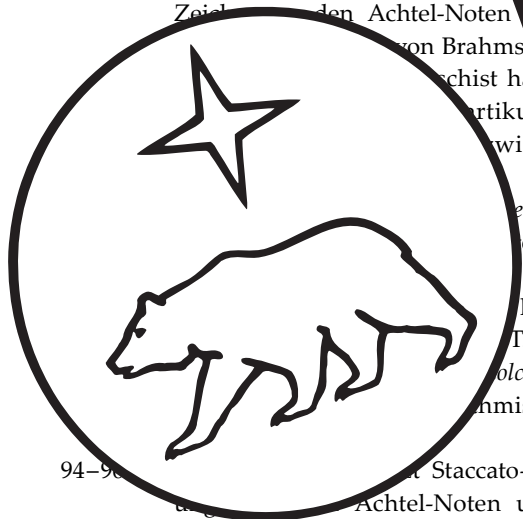
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

während der Bogen sich mit *beachtlicher Geschwindigkeit*, ohne Druck, bewegt, ist das Ergebnis ein Ton von geringer Intensität, aber mit Klarinetten-ähnlicher Lieblichkeit und von tragender Kraft. Dies ist als *Dolce* bekannt. Als besonderer Effekt ist es sehr wertvoll.“<sup>42</sup> Diese Technik kann mit Vibrato auf anderen längeren Noten kombiniert werden, wie Marion Ranken bei Joseph Joachim (auch ein Schüler Ferdinand Davids) bemerkte: „Vibrato wurde gewöhnlich recht freizügig verwendet, womit ein süßlicher Klang erzeugt wurde, der in dem Wort *dolce* inbegriffen ist.“<sup>43</sup> Sie erinnert sich außerdem, dass der von Wilhelmj beschriebene Bogenstrich bei Joachim eher mit *pianissimo* als mit *dolce* assoziiert war.

- 47 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *mf*.
- 50 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *p* nach dem von Brahms gesetzten  $\rhd$ .
- 60–62 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *rit.* in T. 60 und verdeutlichen damit Brahms' vermutliche Intention, dass  $\rhd$  sowohl Diminuendo als auch eine Abschwächung des Tempos anzeigt. Sie ergänzen *Tempo I* in T. 62.
- 62–67ii Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen Staccato-Zeichen zu den Achtel-Noten, wahrscheinlich, von Brahms' *marcato* in T. 62. Der Bratschist hätte diese Noten artikulieren, auf der Violine zwischen Bogenstrichen *marcato* gilt oft für die letzten Schlag in T. 73. *Dolce*, was zu mehr dynamischer Flexibilität
- 94–96 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzt Staccato-Zeichen zu den Achtel-Noten und hebt damit Brahms' *leggiero*-Anweisung hervor.
- 99–100 Kl.: Die Akkorde ohne Staccato können sehr rasch arpeggiert werden, um das Stimmengewebe zu füllen.
- 101–104 Kl.: Alle Abtakte können mit agogischer Akzentuierung gespielt werden; vielleicht erreicht man dies am besten durch rasches Arpeggieren, was helfen würde, die Phrasierung herauszuarbeiten und Brillanz hinzuzufügen.
- 107 Kl.: Friedberg ergänzt *ff*.
- 109–113 Kl.: Schnelles Arpeggieren aller Akkorde mit längerem Notenwert könnte Brillanz erzeugen.

- 115–118 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen jeweils Staccato-Zeichen zu der insgesamt viermal erklingenden Figur  $\text{♪ ♪}$ .
- 119–142 Va., Kl.: Schubert/Friedberg schreiben *poco più tranquillo* in T. 119 und *Tempo I* in T. 142, vielleicht in der Erkenntnis, dass mit *semplice* ein etwas breiteres Tempo gemeint ist.  
Kl.: Die Akkorde mit Portato-Zeichen können sanft arpeggiert werden (siehe die Anmerkung zu T. 17–23 dieses Satzes).
- 127–130 Va.: Das *pp* kann mit einem raschen, leichten Bogen (*flautando*) mit der oberen Bogenhälfte gespielt werden, eine Praxis, die von Joachim und seinen Zeitgenossen bei derartigen Passagen Anwendung fand (siehe Anmerkung zu T. 46–53 in diesem Satz).
- 135–136 Kl.:  $\llcorner$  und  $\lrcorner$  zum Arpeggieren der gebundenen Akkorde in der rechten Hand anregen.  
Va.: Schubert ergänzt ein warnendes *p*.
- 146 Kl.: Friedberg ergänzt *cre-scen-do* ab der zweiten Hälfte von T. 155 bis zum Ende von T. 156; da sich jedoch in keiner Quelle Angaben finden, ist es sehr fraglich, ob dies von Brahms gewollt war.
- 158–174 Kl.: Alle Akkorde, vor allem die mit *sf* markierten (158–159, 160), sollten rasch arpeggiert werden, um eine brillante Wirkung zu erzielen. In T. 161–162 sollte wahrscheinlich ein *rescend* und *Accelerando* auffordern. Der mit synaptische Akkord in T. 163 kann, wie von Brahms vorgeschlagen, angeführt werden (siehe Anmerkung zu T. 2–36, erster Satz). Von T. 164 an könnte der Effekt des *pianissimo* durch großzügigen Gebrauch manueller Asynchronie zwischen Bass- 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 *pp*.
- Va., Kl.: Jede Temposteigerung in T. 161–162 würde dem *fp* in der Viola, T. 163, gewiss entgegenstehen. Wenn der Pianist das Tempo aufgrund von Brahms'  $\rhd$  in T. 170–173 leicht zurücknimmt, kann der Bratschist beim Einsatz des Hauptthemas in T. 174 wieder zu *Tempo I* zurückkehren.
- 174 Kl.: Friedberg ergänzt (*marc.*) nach *f*.
- 175ii–178viii Va.: Sowohl in der Stichvorlage als auch in der Erstausgabe der separat erschienenen Violastimme sind keine Bögen vorhanden; vielleicht wollte Brahms diese Passage auf der Bratsche mit getrennten Strichen ausgeführt wissen. Andererseits fehlten die Bögen ursprünglich auch in der autographen Partitur, der autographen Klarinettenstimme und sowohl in der Stichvorlage zur Partitur als auch zur Klarinettenstimme, wurden



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

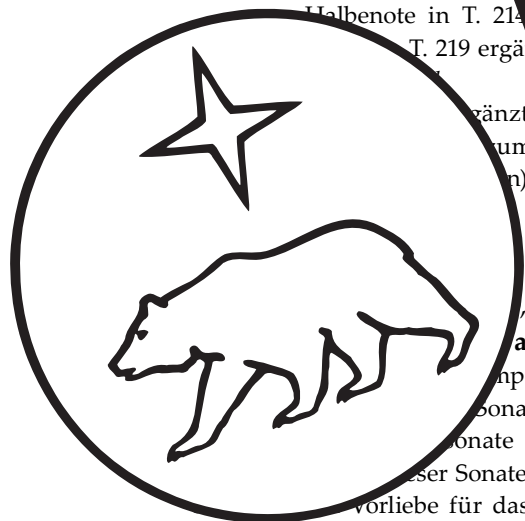
42 August Wilhelmj und James Brown, *A Modern School for the Violin*, 6 Bde., London 1900, Bd. IIb, S. VII.  
43 [Ranken], *Some Points of Violin Playing*, S. 19.

aber später von Brahms in den letztgenannten ergänzt. Auch in der Violinfassung sind die Bögen vorhanden, ein deutlicher Hinweis darauf, dass Brahms schlicht vergessen hat, sie in der Stichvorlage zur Violastimme zu ergänzen, und deren Fehlen im Korrekturprozess übersehen hat.

- 184 Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *leggiere*.  
 198–200 Va., 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, um Brillanz zu erzeugen. In T. 216–217 wäre es wirkungsvoll, die Akkorde der rechten Hand gegen die gebrochenen der linken Hand nicht zu arpeggieren, wodurch ein energischer Charakter ohne Härte erzeugt wird (siehe Anmerkung zu T. 71–73, erster Satz).

Das  $\ll$  in T. 213, bereits in *forte*-Dynamik und gefolgt von *f*, sollte sicherlich *Accelerando* anzeigen und nicht eine Zunahme der Lautstärke. Ein abrupter Rückkehr zu *forte* ist in der Ausgabe von Friedberg ergänzt  $\ll$  sowie auf der zweiten Halbnote in T. 214 und 215, gefolgt von *ff* in T. 219 ergänzt Friedberg *senza Ped.* und

ergänzt in T. 216 einen Doppelschlag zum Triolen (wie von Brahms sind).



Nr. 2  
*amabile*

Die *Andante*-Bezeichnung war ein weites Spektrum an Tempi, nämlich für den ersten Satz der Sonate op. 100; Metronomangaben für diesen Satz reichen von  $\text{♩} = 100$ –120 mit einer Vorliebe für das schnellere Ende der Skala.

Ossip Schnirlin und Robert Kahn schlagen  $\text{♩} = 108$ –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 Va., Kl.: Die eröffnende „amabile“-Melodie wurde von Joachim und Brahms, ebenso wie von Mühlfeld und Brahms in der ursprünglichen Klarinettenfassung (siehe die Hinweise in der Ausgabe für Klarinette und Klavier, BA 10906), gewiss mit großer rhythmischer Freiheit gespielt, wahrscheinlich in dem Maße, dass nur einige Melodiennoten mit der entsprechenden Klavierbegleitung zusammenfielen. In der 1928 erschienenen Ausgabe ergänzt Schubert zur eröffnenden Melodie zahlreiche Akzente und dynamische Anweisungen, die bei ihrer Wiederholung in T. 103 auch wieder begeben.



In T. 5 und 6 ergänzt Friedberg  $\ll$  auf der ersten Note eines jeden Takts in der rechten Hand der Klavierstimme; außerdem legt er  $\gg$  zwischen dem ersten und dem zweiten System 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“;<sup>44</sup> die gegenteilige Ausführung kann dagegen eine Wirkung erzielen, die „energisch und doch nicht hart“<sup>45</sup> ist.

2, 104 Va.: Die in der vorliegenden Ausgabe zuerst gegebenen Fingersätze mögen den Musiker dazu anregen, eine Verbindung zwischen dem *as*<sup>1</sup> und der leeren D-Saite herzustellen, wie viele Bratschisten im 19. Jahrhundert es getan hätten (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, zweiter Satz, T. 9). In diesem Zusammenhang wäre es als geschmackvoll erachtet worden, durch leichtes Zurückziehen des Fingers (weniger als einen Halbton), ohne ein betontes Gleiten zu provozieren, ein sanftes Portamento zu erzeugen.

4iv–5i, 106iv–107i Va.: Entscheidet man sich für die in der vorliegenden Ausgabe unten angegebenen Fingersätze, kann es hilfreich sein, beim Gleiten auf der Saite den 1. Finger am Ende der Bewegung durch den 2. zu ersetzen, um auf dem *as*<sup>1</sup> anzukommen, ehe mit dem 4. Finger der abrupte Halt auf dem *as*<sup>2</sup> erreicht ist. So wird ein elegant portamento-Effekt erzeugt, der uns aus früheren Musikstücken bekannt ist.

7, 109 Va.: Fingersätze, die im 19. Jahrhundert übliche Art der bei den gebundenen Notenwechsel der Finger innerhalb der Beibehaltung desselben Sporn beschrieben. Spohr beschrieb durch das Wechseln ebenfalls etwas, ungeahmt, nämlich für neuen Sporn auf demselben Klavierstufen gesungener Töne können zweier Töne oder Wechseln des wird es hier bey ruhig

Man erwartete hier eine nuancierte Ausführung der gebundenen Paare. Während der Pianist dies durch frühzeitiges Hochheben des Fingers von der zweiten Note erreicht, kann der Bratschist die Paare eher durch leichtere Bogenführung als durch Anhalten des Striches absetzen.

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

11–14, 154–157 Va., 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  $\langle \rangle$  zentriert unter der höchsten Note und verschiebt den Anfang von Brahms'  $\langle$  nach T. 14.

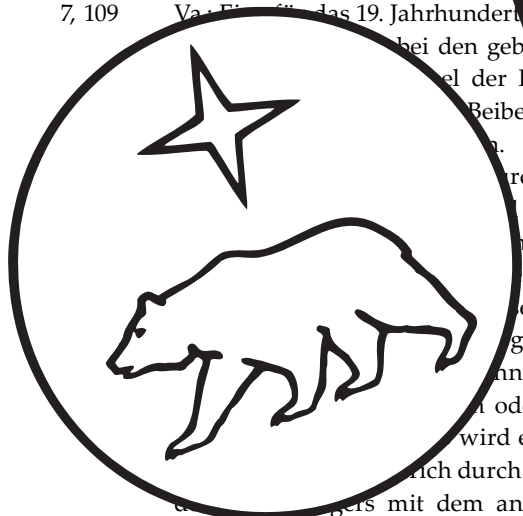
13–17 Kl.: Brahms hat durch  $\langle$  in T. 13–14 vielleicht eine leichte Temposteigerung vorgesehen, aber das Klavier-Solo in T. 15–17 kann breit, mit abwechslungsreichen Arpeggien bei allen Akkorden, aber unter Berücksichtigung der für Brahms charakteristischen Ausführung gebundener Nottenpaare gespielt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

18–21 Kl.: Schnelle Arpeggien auf dem ersten Akkord von T. 18 und besonders dem *sf*-Akkord wären stilistisch angemessen (siehe die Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 5–20). Mit dem *dim.* (T. 19–21) können auch mehrere Arpeggien eingeführt werden, da sich die Musik entspannt.

22, 69, 120 Va., Kl.: *Pierer's Universal-Lexikon* instruiert: „Bei Bogenführungen wird das S. v. hervorgebracht, indem man die Saiten nahe am Griffbrett mit dem Bogen anstreicht.“<sup>47</sup> Pianisten werden in Reaktion auf die Abweisung  $\langle$  und  $\langle \rangle$  in T. 69 dazu gesetzt *pp* wahrnehmlich das *una corda*-Pedal verwenden können.

22–39, 48–51, 65–72, 100–101 Va.: Bei Brahms Bogen über Noten derselben Höhe, so soll dies ein ganz dichtes Portato anzeigen. In T. 22iii–v werden durch Schubert das Portato durch  $\langle$  zuzufügen eines Punkts unter dem Bogen auf der ersten Viertelnote und einer zusätzlichen Bogen über die letzten beiden Achtel, dies könnte allerdings zu einer stärker betonten Ausführung anregen, als von Brahms vorgesehen. Auf der Bratsche ist sich dies mit der im 19. Jahrhundert üblichen Technik des Fingerwechsels auf dem *f*<sup>1</sup> unter einem sehr sanften Bogenstrich gut ausführen, wie von Spohr in seiner *Violinschule* beschrieben (siehe Anmerkung zu T. 7 in diesem Satz). Die Ausgabe von Schubert/Friedberg bietet für diese Figur sowohl in der Klarinetten- als auch in der Klavierstimme dieselbe Notation (T. 69–70/120–121).

Kl.: Die mit *portato* bezeichneten Akkorde in T. 22, 69 und 120 wurden von Brahms sicher (sachte 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 Ton 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



44 Brée, *Die Grundlage*, S. 71.

45 Ebd., S. 72.

46 Spohr, *Violinschule*, S. 175.

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

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.

druckte Ausgabe wurde dies nicht aufgenommen; doch zeigt es die besondere Qualität, die Brahms sich für diesen prominenten Ton, weit über der Klavierstimme, vorgestellt hatte. Joachim hätte die Halbe Note sicher mit Vibrato versehen und von ihr ausgehend ein Portamento.

62–63 Kl.: Brahms' Verzicht auf Bögen in T. 62 bedeutet wahrscheinlich lediglich, dass er deren Fortsetzung für selbstverständlich nahm; es kann aber auch sein, dass er die größeren Sprünge etwas mehr getrennt haben wollte. Alle Akkorde auf langen Notenwerten, auch die Portato-Oktaven, erhalten durch rasches Arpeggieren einen brillanten Effekt.

65–77 Va., 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 68, wohl um eine leichte Trennung zwischen ihnen 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 dem ersten und zweiten Teil ein (siehe die Anmerkungen zu op. 120, Nr. 1, vierter Satz, T. 38–45). Der melodische Teil in T. 73 und 75 kann auch eine gewisse Asynchrone ausweisen, die bei der Interpretation der *mf* in T. 76 dies frei gebunden werden kann. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

gehoben. Die Triolenbegleitung ist musikalisch hervor-

stärkere Betonung als gewöhnlich und ein kurzes Verweilen auf der ersten Note des Paares anzeigen.

Alle Akkorde dieser Passage können in gewissem Maß arpeggiert werden. Der erste Akkord in T. 78 kann langsam und ausdrucksstark gebrochen werden, um das *dolce* und die Portato-Artikulation in der Violastimme zu unterstützen. Die Portato-Abschnitte in T. 79 und 87 können großzügig mit raschen Arpeggien auf den Oktaven gespielt werden (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, vierter Satz, T. 17–23). Das  $\llcorner$  von T. 86 bis 87 sollte höchstwahrscheinlich eine leichte Beschleunigung der Triolen hervorrufen und vielleicht den Bratschenen dazu anregen, den Einsatz auf dem vierten Schlag zu erwägen (deutliche Beispiele dieser Art der Erwägung des Schlagpunktes in den Annahmen von Marie Soudart zu hören). Das *espress.* in T. 89 (in der Klavierstimme in T. 93 wiederholt) dient hier der Stabilisierung und Verbreiterung des Tempos, wie von Czerny vorgeschlagen (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, vierter Satz, T. 9–11). An dieser Stelle ersetzt Friedberg Brahms' *mf* durch *f*.

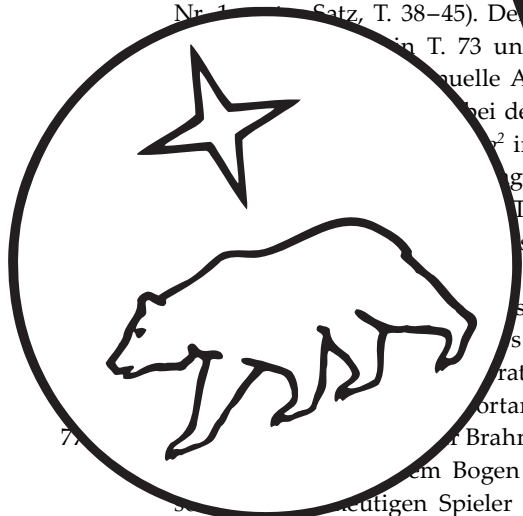
97–102 Kl.: In T. 97 des Violodiastes beabsichtigte Brahms ursprünglich einen stärkeren Akzent; im Autograph bezeichnete er die erste Note mit  $\llcorner$ , das auf der zweiten Note in ein  $\llcorner$  überführte, ersetzte dies aber dann durch eine schwächeren Akzent, dargestellt durch  $\llcorner$  (Schubert ersetzt später *p* durch *mf*).

Va., Kl.: Im Zusammenhang mit  $\llcorner$  in T. 100–101 der Viola wollte Brahms mit *rf* im Klavier (sicher arpeggiert), das eine stärkere agogische Wirkung hat als  $\llcorner$ , wohl eine substanzielle Ausweitung erreichen, wie sie Fanny Davies als Brahms' Reaktion auf diese Zeichen beschrieb.

In T. 102 ergänzen Schubert/Friedberg *poco rit* kurz vor dem Halbtakt mit anschließendem *Tempo I* in T. 103. Dies gibt Brahms' Intention wohl nicht richtig wieder: Das *dolce* in der Violastimme, T. 101, und das *molto dolce* im Klavier, T. 102, zeigen, dass er nach der Dehnung in T. 102 keine Rückkehr zum Tempo beabsichtigte; da er aber nur *dim.* (siehe Critical Report) und nicht  $\llcorner$  setzt, was gewöhnlich Tempoverzögerung bedeutete, ist es unwahrscheinlich, dass er ein weiteres Ritardando vor der Reprise im Auge hatte.

Kl.: Die Akkorde können, gemäß des Drängens und Abflauens im musikalischen Fluss, in unterschiedlicher Geschwindigkeit arpeggiert werden: von sehr schnell, um Brillanz zu erzielen, bis sehr langsam für eine sanftere, weniger schwungvolle Wirkung.

113–118 Kl.: Friedberg ergänzt  $\llcorner$  auf der zweiten Hälfte von T. 113, gefolgt von *p* am Anfang und *poco*



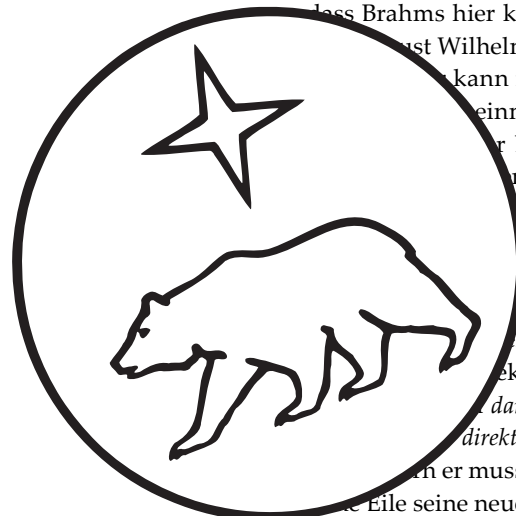
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*a poco cresc.* in der Mitte von T. 114. Von T. 114 bis 118 können alle Akkorde üppig arpeggiert werden, und sogar die Oktaven in der rechten Hand in T. 116–117 können leicht gebrochen werden.

119 Va.: In allen früheren Ausgaben ist  $\langle \rangle$  zentriert zwischen die dritte und vierte Note des Takts gesetzt; in Brahms' autographen Partitur und autographen Klarinettenstimme dagegen eindeutig zentriert unter der dritten Note. In der Stichvorlage wurde es aus Nachlässigkeit zu weit rechts platziert, und diese ungenaue Positionierung wurde von Brahms übersehen.

129, 131 Va.: In der Exposition (T. 31–33) haben die Viertelnoten Bögen, doch hatte Brahms sich offensichtlich gegen sie entschieden, da er im Autograph den in T. 129 ursprünglich notierten Bogen gestrichen hat und in T. 131 gar keinen notierte. Auch im Autograph der Klarinettenstimme sind diese Bögen nicht vorhanden. Schubert glaubte, die Bögen seien aus Versehen ausgelassen worden, und ergänzte sie.

136 Va.: Obwohl die entsprechende Stelle in der Exposition (T. 38) ein  $\langle \rangle$  auf der zweiten Takthälfte hat, ist es denkbar, wenn auch unwahrscheinlich, dass Brahms hier kein Gabel vorgesehen hat.



...st Wilhelmj und James Brown erklären: „... kann nicht früh genug lernen, das ein- oder zweimal in der Schwingung gebrochenen Bogenstrich leicht wegzulassen und in Druckwechseln, für kurze Zeit, nachdem der Finger von der Saite abgehoben ist. Die Wichtigkeit dieser Taktik im Üben von Abschnitten [...] Oktav-Flagg setzt mit dem Finger an, auf das sofort ein Gegenstück sekunde darunter folgt. In die Eile darf der Finger auf gar keinen Fall direkt in die nächste Note hineingleiten, er muss die Saite verlassen, um dann in Eile seine neue Position auf der Saite zu finden und sicher einzunehmen.“<sup>51</sup> Ob diese Praxis allgemein gültig war, oder, etwa bei größeren Intervallen (siehe Anmerkungen zu T. 23, 27 in diesem Satz), ein Gleiten gelegentlich auch bei Ganz- und Halbtonschritten vorgenommen wurde, ist unklar.

156–169 Va., Kl.: In der autographen Klarinettenstimme gibt es eine schräge Bleistiftmarkierung vor der letzten Note in T. 157, möglicherweise ein von Mühlfeld stammendes Atemzeichen. In der Mühlfeld/Friedberg-Ausgabe ist an derselben Stelle sowohl in der Klarinette als auch in der linken Hand im Klavier ein  $\langle \rangle$  ergänzt; außerdem wurde hier nach Brahms' *p* ein *subi*[to] ergänzt. *Tranquillo* zeigt zweifellos ein langsames Tempo

für die Coda an. In ihren Memoiren erinnerte sich Clara Schumanns Tochter Eugenie Schumann, dass Brahms, als er seine d-Moll-Violinsonate op. 108 im Hause ihrer Mutter musizierte, zum *tranquillo* am Ende des dritten Satzes hin deutlich retardierte und es „unglaublich langsam“ nahm; zum Teil führte sie dies auch auf seine schwindende technische Sicherheit zurück.<sup>52</sup>

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 beide angewendet haben. Brée empfiehlt Arpeggierung, um die einzelnen Stimmen in einem dichten Satzgefüge voneinander abzuheben und man beispielsweise anzunehmen, wie „eine Stimme endet und die andere gleichzeitig beginnt.“<sup>53</sup> Die  $\langle \rangle$  in T. 166–169 lassen diejenigen vom Anfang der Durchführung (T. 78–79) anklingen und werden zu gleichartiger Nuancierung in T. 163–164 ergänzt. Schubert das *tr* in die Portato und in T. 164 ergänzt Friedberg  $\langle \rangle$  auf dem vierten Schlag in Übereinstimmung mit der Klarinette. Friedberg hat hier die Portato-Triolen von T. 163 *a poco*  $\langle \rangle$  Va.: In T. 166–168 ergänzt Schubert  $\langle \rangle$  in Übereinstimmung mit Brahms' Angabe in der Klarinettenstimme; Brahms hat diese Zeichen aber vielleicht mit Absicht weggelassen, um eine übertriebene Akzentuierung zu vermeiden. Auffällig ist jedenfalls, dass nur die absteigenden Figuren so bezeichnet sind, nicht jedoch die aufsteigenden (was übereinstimmt mit Brahms' Angaben in T. 79–85). Der erfahrene Musiker (Pianist, Klarinettenist, Violaspieler und Violinist) aus Brahms' Umfeld wird freilich die gebundenen Paare geradezu unweigerlich mit einem gewissen Grad an Betonung und Dehnung nuanciert haben.

162, 165, 170–171 Va.: Im Autograph kennzeichnet Brahms in T. 162 und 170 Portato mit Punkten unter den Bögen; sie erscheinen sowohl in allen Quellen der Klarinettenfassung als auch in der Stichvorlage zur separaten Violastimme. In der gedruckten Ausgabe der Violastimme aber war Brahms damit einverstanden, die Punkte durch Striche zu ersetzen. In T. 165iii, iv und 171 vi und vii blieben die Punkte – sicher durch ein Versehen – in der gedruckten Violastimme stehen (in der separat erschienenen Violinstimme wurden die Punkte in T. 171, vi und vii in Striche geändert). Gewiss sollten alle Stellen ausgeführt werden, als hätten sie Striche (wie auch in der vorliegenden Ausgabe notiert.)

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

53 Brée, *Die Grundlage*, S. 72.

51 Wilhelmj und Brown, *A Modern School*, Bd. 2a, S. VIII.

170–173 Va., 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 ausdrucksstarkes 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, wenngleich 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 diejenige für separate Stimmen. In der Stichvorlage der Partitur machte Brahms die Änderung jedoch nicht rückgängig und in der Partitur für Klavier, Violine und Viola *Allegro*, vergaß aber die Stimmen für Klarinetten- und Violistenstimme.

Diese Diskrepanz hat die Herausgeberin nicht bemerkt, da sie die Partitur und die Stimmen nicht korrigiert hat. In der Stichvorlage der Partitur wurde der Korrekturabzug der Partitur für Brahms sowohl die Partitur als auch die Stimmen für Violine und Viola jeweils die Tempobezeichnung *Allegro* angegeben.

Die Partitur für Violine und Viola von Carl Herrmann enthält die Tempobezeichnung *Allegro* für die Partitur und *Allegro* für die Stimmen.

Die Partitur für Violine und Viola von Schubert/Friedberg geht einen merkwürdigen Kompromiss ein: In Partitur und Stimme ist der Satz mit *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 Tempobezeichnung für diesen Abschnitte 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 Partitur 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  $\text{♩} = 58\text{--}63$  für das *Allegro appassionato* und  $\text{♩} = 44\text{--}50$  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 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  $\text{♩} = 104$ , während Joachims  $\text{♩} = 126$  und Klingler  $\text{♩} = 120$  notieren, und für das Adagio  $\text{♩} = 44\text{--}60$  gegenüber Joachims und Klingler  $\text{♩} = 72$ .

Die Verwendung von *espress.* beim Auftakte zu T. 5/15 in der Viola (gefolgt von  $\text{<} \text{>}$ ) und zu T. 13/153 im Klavier (mit nachfolgendem  $\text{<} \text{>}$ ) legt nahe, dass Brahms das ungestüme Drängen der ersten Viertel des Themas abbremsen wollte, wobei der zweite Schlag in T. 5/14 und 13/15 mehr betont werden sollte. In T. 5/14 ist das  $\text{<} \text{>}$  für agogisches Verweilen oder zumindest für eine gewisse Ungleichheit der ersten Achtelnoten im Kontext zu sein rhythmisch präziser zu nehmen, er achteln in den folgenden Takten.

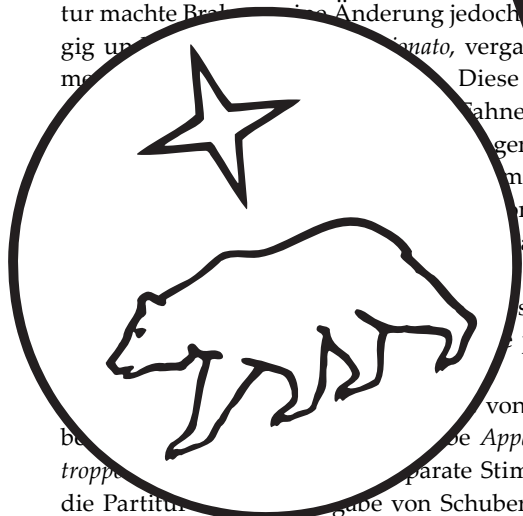
Friedberg ergänzte nach dem zweiten Schlag in T. 13/153  $\text{>}$ .

Kl.: Alle Akkorde mit längeren Notenwerten können sehr rasch arpeggiert werden, um einen brillanten Effekt zu erzielen und den *appassionato*-Charakter herauszuarbeiten (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, erster Satz, T. 5–20). An Stellen wie in T. 9/149 und 12/152 kann manuelle Asynchronie anstelle von Arpeggierung oder zusätzlich zu dieser eingesetzt werden.

5 Va.: Die Anweisungen *espress.* und  $\text{<} \text{>}$  legen nachdrücklich ein ausdrucksstarkes Portamento zwischen den ersten beiden Noten nahe.

26–27, 30–31, 34–35, 166–167, 170–171, 174–175 Kl.: Abgesehen von rascher Arpeggierung können die Akkorde durch eine kurze Verzögerung zwischen Auf- und Abtakt strukturiert werden. Die Staccato-Akkorde können eng und vielleicht ganz ohne Pedal ausgeführt werden.

29–30, 33–34 Va., Kl.: Friedberg ergänzt  $\text{>}$  in Klammern vom Beginn von T. 29 (aber nicht in T. 169) bis Anfang von T. 30, obwohl dies kaum vom Pianisten zu steuern ist. Vielleicht wurde es hier ergänzt, da der Klarinetteste bei den Achtelnoten, auf denen Schubert in T. 29–30/169–170 und in T. 33 bis 34/173–174  $\text{>}$  ergänzte, im Tempo gewiss nachgegeben hätte. Friedberg ergänzte auch ' vor der zweiten Note in T. 34/174.



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.

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 Bratscher 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 Druckfahnen 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  $\rhd$  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.

119, 120 Va.: In der Erstaussgabe der Violinfassung gehen die  $\rhd$ ; als Brahms diese Passage aber in der Stichvorlage in der Violinfassung ausließ, ergänzte er die Klavierstimme.

122  $\rhd$  auf der zweiten und  $\rhd$  von ersten bis T. 125 notiert er *cresc.* offenbar damit, die Akzente zu lenken.

123  $\rhd$  wichtig arpeggiert T. 135'; in T. 136 dem dritten Schlag gebundenen Note

21  $\rhd$  am Taktanfang.  
220–2  $\rhd$  auf dem zweiten und  $\rhd$  von T. 220 und *sec.* (trocken) über der Bass-Note in T. 223.

Va., Kl.: Schubert/Friedberg ergänzen *ppp* in T. 221.

### 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.  $\rhd$  und  $\rhd$  haben eindeutig agogische Bedeutung. In T. 2 bietet Friedberg ein zusätzli-

ches  $\rhd$  vom dritten bis fünften Achtelschlag; merkwürdig ist nur, dass dies nicht auch in der Klarinettenstimme ergänzt wurde. In T. 4 ergänzt er  $\rhd$  vom dritten bis fünften Achtelschlag und *p* (*ma espr.*) auf dem sechsten.

Va., Kl.: Der musikalische Zusammenhang der von Brahms gesetzten  $\rhd$  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, Rhythmen und Bewegung“,<sup>54</sup> während das  $\rhd$  in T. 14 sicher eine deutlichere Dämpfung zur Folge hatte.

4, 8, 14 Va.: Hier und in späteren Erkennungen dieser Figur wäre auf dem Höhepunkt des von Brahms gegebenen  $\rhd$  ein sanftes Portamento stilistisch überzeugend.

4–28 Va., Kl.: Schubert/Friedberg geben für diese Variation (vom sechsten Schlag in T. 14 mit  $\text{♩} = 96$  ein etwas schnelleres Tempo) eher ein *Andante con moto* an, obwohl Brahms Variation keinen Anlass zu dieser Bezeichnung gibt. Dass keine Tempowechselungen gegeben wurden, bedeutet aber sicherlich nicht, dass Brahms die Variation in exakt demselben Tempo gespielt haben wollte; im Autograph des Klarinetten-Quartetts op. 115 hat er einige Tempowechsel für die Variationen angegeben, ließ sie aber in der gedruckten Ausgabe weglassen, aber dennoch unwahrscheinlich, dass er einen so markanten Tempowechsel beabsichtigte wie in der Schubert/Friedberg-Ausgabe dieser Sonate, ohne ihn durch eine Anweisung wie *poco più mosso* angezeigt zu haben.

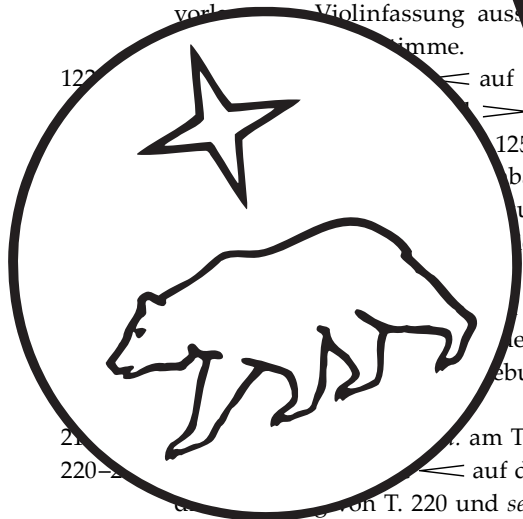
Schubert ergänzt in T. 14–17  $\rhd$  am Beginn jedes Bogens und erneut auf den zwei Noten umspannenden Bögen in T. 22–23. Durch diese sollte offenbar das metrische Gewicht vom Taktschwerpunkt zur ersten Note jedes Bogens verschoben werden (Brahms verdeutlicht dies im Klavier ausdrücklicher durch  $\rhd$  und  $\rhd$ ). Friedberg ergänzt aber an den entsprechenden Stellen in der Klavierstimme keine Akzente.

In T. 26–27 ergänzt Schubert eigenmächtig *mf* und unterdrückt damit Brahms'  $\rhd$ .

Kl.: Mit *p dol.* in T. 18 und *dol.* in T. 24 verbindet Brahms das Arpeggieren aller Akkorde (einschließlich der zweitönigen), mit langsamerer Brechung an expressiveren Stellen.

29–42 Va., Kl.: Nach dem von Brahms gesetzten *sostenuto* in T. 28 kehren Schubert/Friedberg in der nächsten Variation zu ihrem langsameren Anfangstempo zurück. Die schneller voranschrei-

54 Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. III, S. 17.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

tenden Noten dieser Variation legen tatsächlich ein langsames Tempo als zuvor nahe.

In T. 33 reagiert Schubert auf Brahms' Bezeichnung der Klavierstimme in T. 29 und ergänzt *molto p e dolce* dort, wo die Klarinette die Arpeggio-Figuration übernimmt. Auf dem sechsten Schlag von T. 36 ergänzt er *mf*.

Vor dem letzten Schlag in T. 38 ergänzen Schubert/Friedberg '.

Am Ende der Variation gibt Brahms keine Anweisungen zum Langsamerwerden; doch bedeutet sein  $\rightrightarrows$  in T. 42 zweifellos einen gewissen Grad an Tempoentspannung.

Kl.: Mit dem *molto p e dolce* beabsichtigte Brahms wiederum die Arpeggierung aller Akkorde. Zudem können einige Akkorde mit manueller Asynchronie gespielt werden. Die Portato-Artikulation in T. 38 könnte mit einer schnellen, aber sanften Arpeggierung interpretiert werden (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, vierter Satz, T. 17–20).

42–56 Va., Kl.: Schubert/Friedberg geben eine Anweisung *grazioso* von Brahms eindeutig selbsterhelltes Tempo für diese Variation an ( $\text{♩} = 104$ ), vielleicht um technische Feinheiten herauszustellen. In schnellen Passagen hat Brahms mit der *Andante* sicher eine Beruhigung des Tempos gemeint. Er hat er den Begriff wahrscheinlich abhängig vom Grundtempo einer Beschleunigung als Prinzip des Tempos in schnellen und langsamen Passagen (siehe Anmerkung zu op. 120, Nr. 1, dritter Satz, T. 17 bis 20). Aber ist es wahrscheinlich, dass die Variationen, eine Tempoentspannung war.

Die Variationen dürften rhythmisch flexibel gehalten sein. Wie frühe Aufnahmen mit Musikern aus Brahms' Umfeld zeigen, wurde dies durch agogische Betonung bestimmter Noten (Abtakte, chromatisch veränderte Noten usw.) in verschiedener Weise realisiert, um einen improvisatorischen Effekt zu erzielen. Einige Stellen, an denen Brahms dies offenbar besonders erwartete, sind mit  $\rightrightarrows$  oder  $\leftarrow\rightleftarrows$  bezeichnet. Zusätzliche Angaben bietet die Ausgabe von Schubert/Friedberg. Über den Taktstrich von T. 46 bis 47 hinweg ergänzt Schubert  $\leftarrow\rightleftarrows$ ; über den acht 32tel-Noten in T. 48–49 und der folgenden Gruppe von acht Noten ergänzt er  $\rightrightarrows$ . Schubert ergänzt ebenfalls Brahms' Dynamik, indem er *mf* vor *dolce* in T. 53 hinzufügt.

In T. 56 setzen Schubert/Friedberg *calmato* und leiten damit beim Auftakt zu T. 57 zum ursprünglichen Tempo zurück.

Kl.: Das *grazioso* legt das zarte, aber rasche Arpeggieren der Akkorde in der linken Hand, vor allem auf dem Abtakt und bei Chromatik, nahe. Brahms gibt Arpeggio-Zeichen in T. 48 und 52 bis 55 (fast eine reflexartige Handlung bei Komponisten dieser Zeit, wenn Akkorde das Rahmenintervall einer Oktave überschreiten), doch zeigt dies, das er andernorts keine erwartete. Das *dolce* in T. 53 zeigt eine breitere (langsamere) Arpeggierung der Akkorde an.

57–63 In der Stichvorlage zur Violinfassung schrieb Brahms T. 57–60 in einem Anhang neu. Nachdem er zunächst den Legatobogen in der rechten Hand des Klaviers (analog zur Klarinettenfassung) in T. 57 notiert hatte, strich er ihn aus und setzte einen Bogen von der letzten Note in T. 57 bis zur zweiten Note in T. 58. Diese Änderung könnte anzeigen, dass er sich mit Hinblick auf die Artikulation in der linken Hand unterschieden hatte und die Akkorde in 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 Va., Kl.: Angesichts des leichten und filigranen Charakters und der *pp*-Dynamik (Schubert/Friedberg ersetzen *sempre dolcissimo*) können alle Akkorde in der Klavierstimme vollständig über zwei Oktaven in der linken Hand gespielt und arpeggiert werden, aber in der rechten Hand, je nach harmonischer Kontextualität;  $\leftarrow\rightleftarrows$  zeigt an, dass die ein besonders ergreifendes, gedehntes Arpeggio erfordern.

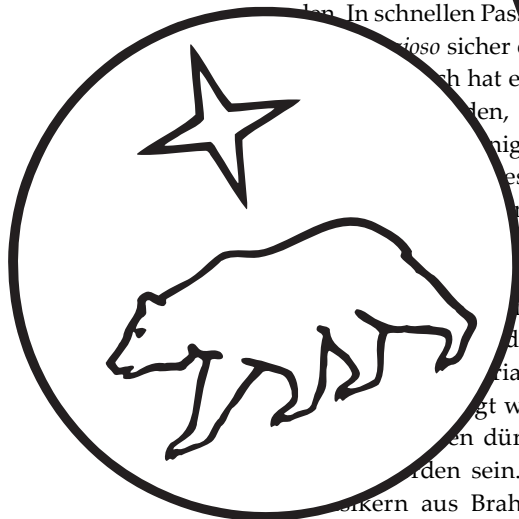
Schubert/Friedberg ergänzen auch *non cresc.* in T. 61 und *sempre pp* in T. 65.

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). Ein Streicher wird vermutlich einige der Repetitionen abgesetzt, mit demselben Bogenstrich gespielt haben.

70–95 Va., Kl.: Die ungewöhnliche Modulation und das *f ben marc.* lassen einen stürmischen Charakter vermuten, aber kein zu schnelles Tempo (vielleicht  $\text{♩} = 108$ –112) zum *Allegro*. Schubert/Friedberg behalten in der Klarinettenstimme das fehlerhafte *Allegro non troppo* der Erstausgabe bei (vgl. den Critical Report) und schlagen mit  $\text{♩} = 100$  ein eher ruhiges Tempo vor.

Va.: Schubert ergänzt Staccato-Punkte auf allen Viertel- und Achtelnoten in der Klarinettenstimme, wahrscheinlich als Reaktion auf Brahms' *ben marcato*.

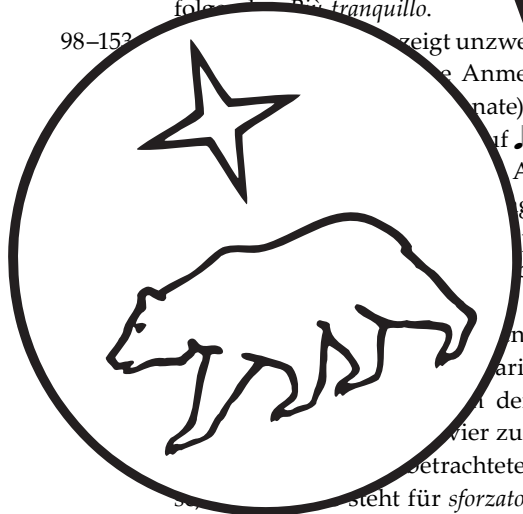
Kl.: Von T. 92 bis zum ersten Schlag von T. 96 bezeichnet Friedberg alle Viertelnoten mit  $\wedge$ . In T. 95 fügt er *cresc.* hinzu und *fp* auf den ersten Schlag von T. 96 (Brahms' *p* auf dem zweiten Schlag wird beibehalten), wahrscheinlich in An-



passung an Brahms' Anweisung in der Klarinettenstimme; allerdings ist dies kaum ausführbar. Die Bogensetzung in der rechten Hand von T. 71 (mit Auftakt) bis T. 75 legt nahe, dass Noten ohne Bogen non legato gespielt werden sollten, vielleicht mit wenig oder ohne Dämpferpedal.  $\succ$  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.  $\succ$  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  $\leftarrow$  von T. 88 bis zur Mitte von T. 90 durch mit der allmählichen Rückkehr zum ursprünglichen Tempo einher gehen kann.

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

98–152 zeigt unzweifelhaft ein langsames Tempo (Anmerkung zu T. 156 (Note). Schubert/Friedberg  $\downarrow = 80$ ). Außerdem Anfang. Im Autograph mit Bleistift plante er an die-  
bestanziell



In Schubert/Friedberg Klarinettenstimme in der Klavierstimme vier zu *sfz*, das sie wohl betrachteten (seltsamerweise steht für *sforzato*).

In T. 140 ergänzt Schubert  $\succ$  über den 16tel-Noten in der Klarinettenstimme und Friedberg entfernt Brahms' *sf* aus der Klavierstimme (es sei denn, es handelt sich hier um einen Druckfehler). Dies bedeutet vielleicht, dass sie  $\succ$  eher im Sinne eines Diminuendo verstanden und weniger wie Brahms als Kombination (potenziell agogischer) Nuancen von Betonung und Dynamik.

Va.: Im Autograph waren die 16tel-Noten in T. 111 bis 114 der Klarinettenstimme ursprünglich gebunden, später wurden die Bögen aber gestrichen. 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. 144 und zur zweiten Note in T. 144 hinzu.

Kl.: In T. 105 zeigt Friedberg vier die letzte Stel-Note mit der linken Hand zu spielen.

Das *espress.* in T. 97 (mit Anklängen in T. 107 und 111) kann durch manuelle Asynchronie und/oder Arpeggieren nach Geschmack ausgewertet werden. Von T. 119 an können die Oktaven arpeggiert werden, wobei es besonders deutlich am Höhenunterschied vor  $\leftarrow$  in T. 121.

Die 8tel-Notenpaare in T. 98–110 wurden von den Musikern aus Brahms' Umfeld wohl in geistiger Weise inegal gespielt, um einen feineren Effekt zu erzielen. In T. 123–137 können alle Akkorde, vor allem die längeren, arpeggiert werden (siehe Anmerkungen zu T. 81–108, 2. Satz (1. Satz)). 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 ihnen Brillanz.

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

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

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



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

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

# Sonate

Opus 120 Nr. 1

Johannes Brahms

**Allegro appassionato**

Viola

Musical score for Viola and Pianoforte, measures 1-5. The Viola part is in the upper system, and the Pianoforte part is in the lower system. The tempo is **Allegro appassionato**. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Viola part starts with a whole note G3, followed by a half note F3, and a quarter note E3. The Pianoforte part starts with a *poco f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for Viola and Pianoforte, measures 6-17. The Viola part is in the upper system, and the Pianoforte part is in the lower system. The tempo is **Allegro appassionato**. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Viola part starts with a half note G3, followed by a half note F3, and a quarter note E3. The Pianoforte part starts with a *poco f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for Viola and Pianoforte, measures 18-21. The Viola part is in the upper system, and the Pianoforte part is in the lower system. The tempo is **Allegro appassionato**. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Viola part starts with a half note G3, followed by a half note F3, and a quarter note E3. The Pianoforte part starts with a *fp* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2  
25

Musical score for measures 25-30. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has three flats. Dynamics include *f* and *sf*. There are several triplet markings (3) and a double bar line with repeat dots.

30

Musical score for measures 30-36. The score continues with the piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *pp*. There are triplet markings (3) and a double bar line with repeat dots.

36

Musical score for measures 36-51. The score continues with the piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *dim.*. There are triplet markings (3) and a double bar line with repeat dots. A large watermark is overlaid on the score.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

51

Musical score for measures 51-56. The score continues with the piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p ma ben marc.*. There are triplet markings (3) and a double bar line with repeat dots.

\*) For the positioning of <> see Critical Report. / Bzgl. der Positionierung von <> vgl. den Critical Report.

56

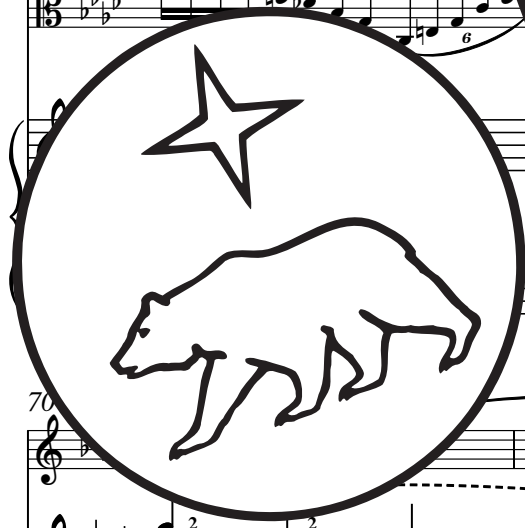
*p* *f* *sf*  
*non legato*

61

*f* *sf*

66

*f*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

70

*f* *f* *p*

74

*dim.* *f legato* *f*

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

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



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

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

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.

espr.

*p*

141

*f*

147

*dim.*

*p*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*dolce*

161

*dolce*

*dim.*

*pp*

*dim.*

*pp*

*p ben marc.*

\*) See / Vgl. Critical Report.

169

Musical score for measures 169-173. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *p* *ma ben marc.* and *cresc.*. The right hand of the piano part is marked *[non legato]* and *cresc.*.

174

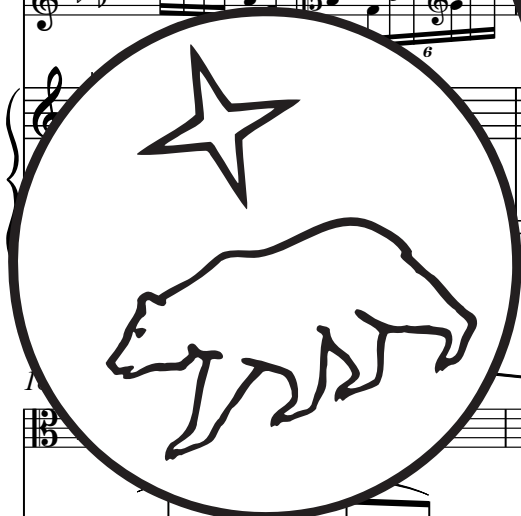
Musical score for measures 174-178. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *f* and *sf*.

179

Musical score for measures 179-187. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *f* and *p*. A large watermark is overlaid on the score, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page".

188

Musical score for measures 188-192. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *f* and *p*.



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

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



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

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

214

Sostenuto ed espressivo

*fp*  
Sostenuto ed espressivo

*fp*  
*ben legato*

218

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*f* *f* *dim.* *p s.v.*

229

*p s.v.*

*pp*



Andante un poco Adagio

*poco f*

Andante un poco Adagio

*poco f*

Ped. Ped. Ped. Ped.

7

*espress.*

*dolce*

5 2 1 3 2 4

1 2 1

*p*

*dol.*

Ped. Ped. Ped.

19

*f*

*p*

*p*

5 4

*f*

*dim.*

*pp*

*p dol.*

Ped. Ped.

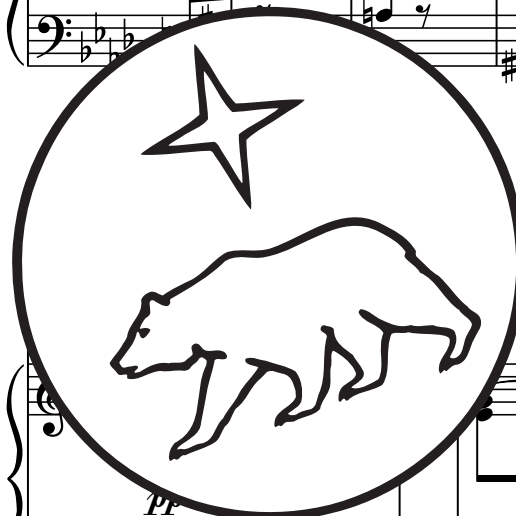
\*) See / Vgl. Critical Report.

25

pp p

29

p dolce dol. p



37

cresc. p p espr.

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.

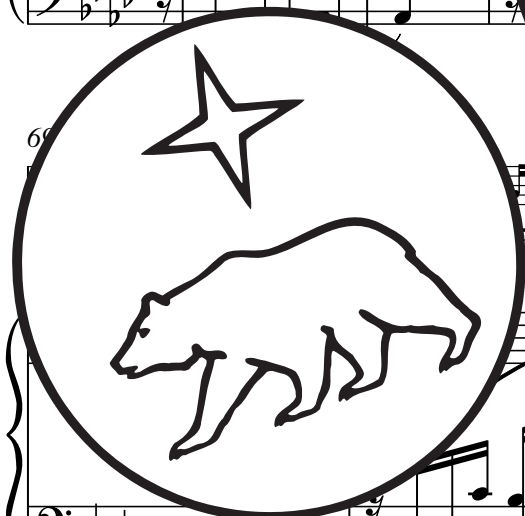
62

65

66

74

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



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

Allegretto grazioso

Musical score for measures 1-5. The top staff is a single treble clef line with a piano (*p*) dynamic marking. The bottom part is a grand staff with treble and bass clefs, also marked *p*. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices.

Allegretto grazioso

Musical score for measures 6-16. The top staff continues the melody from measure 6. The bottom part continues the accompaniment. A large watermark is overlaid on the score: "Bärenreiter Leseprobe Sample page". A circular logo on the left contains a bear silhouette and a star. The dynamic marking *f* (forte) appears in measures 15 and 16.

17

Musical score for measures 17-21. The top staff continues the melody. The bottom part continues the accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat) in measure 17. The music concludes with a double bar line.

23

Musical score for measures 23-28. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics include *sf* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. The key signature has three flats.

29

Musical score for measures 29-33. The score is in 3/4 time. Dynamics include *p*. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand provides harmonic support. The key signature has three flats.

34

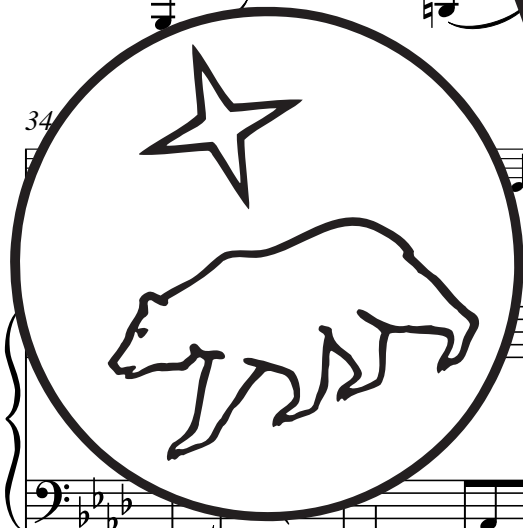
Musical score for measures 34-40. The score is in 3/4 time. Dynamics include *p*. The right hand has a melodic line. The left hand provides harmonic support. The key signature has three flats.

41

Musical score for measures 41-46. The score is in 3/4 time. Dynamics include *f*. The right hand has a melodic line. The left hand provides harmonic support. The key signature has three flats. First and second endings are marked.

\*) See/Vgl. 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.

68

*dolce* *rf* *dolce*

*dolce* *p* *rf* *p*

74

*p* *e. less.*

*p* *mf*

80

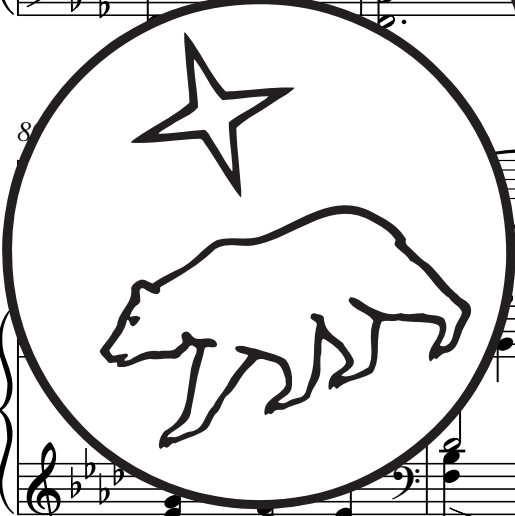
*mf* *dim.*

85

*pp* *pp* *p tene-*

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

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



ramente

-ramente

*p*

*f*

*f*

*Ped.*



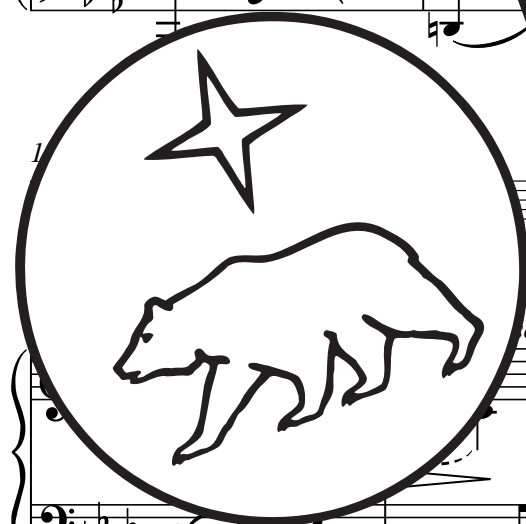
Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

113

Musical score for measures 113-118. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

119

Musical score for measures 119-124. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). Performance instructions include *cazioso e dolcissimo sempre*.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

130

Musical score for measures 130-135. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *calando* (diminuendo).

\*) See / Vgl. 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.

21

Musical score for measures 21-25. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a piano accompaniment in grand staff. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). Fingerings are indicated with numbers 1 and 2.

26

Musical score for measures 26-35. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a piano accompaniment in grand staff. Dynamics include *f* (forte) and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 5. A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear silhouette and a five-pointed star.

36

Musical score for measures 36-40. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom two staves are a piano accompaniment in grand staff. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*dolce*

*più p legg.*

*sf*

*fp*

*f*

*f marc.*

*f*

*ben marc.*

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



69

74

79

84

88

**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.

114

Musical score for measures 114-118. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *f* and *dim.*

119

Musical score for measures 119-124. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *p* and *p semplice*.

125

Musical score for measures 125-134. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *pp*, *p*, and *cresc.*

135

Musical score for measures 135-140. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *f* and *pp*. A first ending bracket is present at the bottom of the piano part.

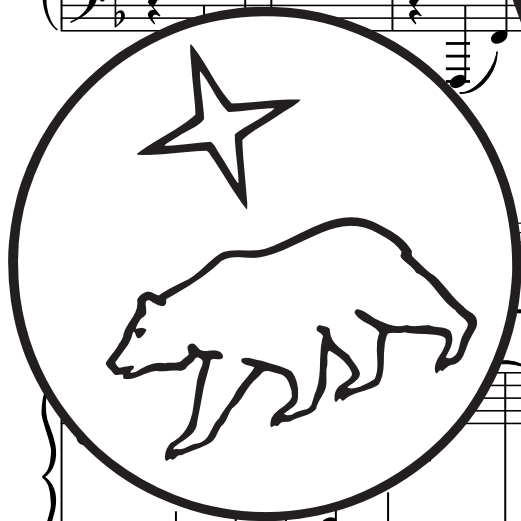
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



*p*

*molto p*

*p legg.*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

*f*

*f* *sf* *sf* *sf*

161

*fp*

*sf* *pp*

Musical score for measures 161-166. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggios. Dynamic markings include *fp*, *sf*, and *pp*.

167

*pp* *m*

Musical score for measures 167-177. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggios. Dynamic markings include *pp* and *m*. A circular logo is overlaid on the left side of the page, containing a stylized bear and a star.

178

*sf* *sf*

Musical score for measures 178-183. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and arpeggios. Dynamic markings include *sf* and *sf*.

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.

201

Musical score for measures 201-204. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f* and *sf*.

205

Musical score for measures 205-213. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *sf*. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side.

214

Musical score for measures 214-217. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring triplets and a trill. The bottom system consists of a grand staff with treble and bass clefs, featuring complex rhythmic patterns. Dynamics include *f*.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



# Sonate

Opus 120 Nr. 2

Johannes Brahms

Allegro amabile

Viola

*p*

Allegro amabile

Pianoforte

*p*

4

7

*più p*

*pp*

10

*dolce*

*p*

*p dol.*

Musical score for measures 10-12. The top staff is in 3/8 time with a key signature of two flats. It features a melodic line with a five-fingered scale-like passage and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand, with a dynamic marking of *p dol.*

13

*f*

*sf*

Musical score for measures 13-18. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment features triplets and a dynamic marking of *f*. A *sf* (sforzando) marking is present in the final measure of this system. A large watermark is overlaid on the score.

19

*dim.*

Musical score for measures 19-21. The top staff features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *dim.* The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand, also marked *dim.*

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.

40

*f*

*fp*

5 1 4 1 1 4 3 2 1

43

*f*

*p dim.*

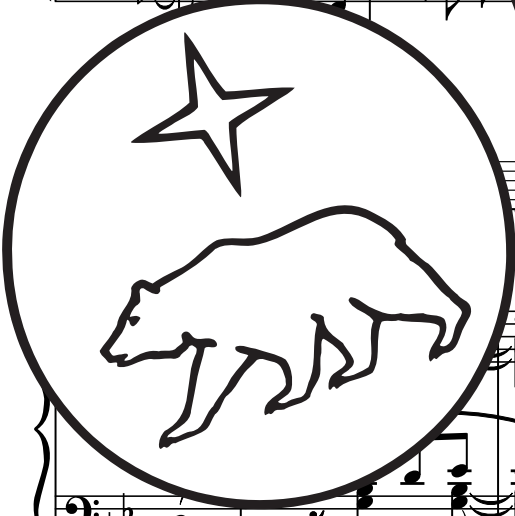
*fp dim.*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

52

*p*



\*) In the version for violin Brahms added <> here, centered on the first beat of b. 66. / In der Violinfassung ergänzte Brahms hier <>, mit Höhepunkt auf dem ersten Schlag von T. 66.

73

*dol.*

*p dol.*

*dol.*

76

*dim.*

*dim.*

*poco cresc.*

*dim.*

*poco cresc.*

[segua]

83

*più p*

*pp*

*cresc.*

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.

103

*p*

*p*

3 3 3 3

This system contains measures 103 to 106. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff contains a piano accompaniment with triplets in the right hand and a bass line. The key signature has two flats.

107

*p* *pp*

*sol.*

1 4 5 3

This system contains measures 107 to 115. The upper staff continues the melodic line with dynamics *p* and *pp*. The lower staff features a piano accompaniment with chords and triplets. A dynamic marking of *sol.* is present. The key signature has two flats.

116

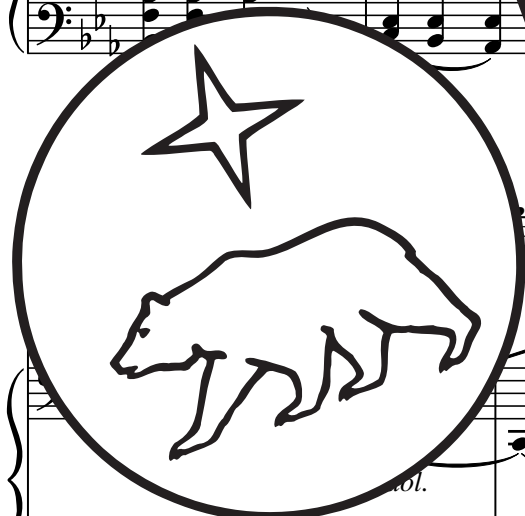
*f* *dim.*

*f*

3

This system contains measures 116 to 119. The upper staff begins with a rest and then a melodic line with dynamics *f* and *dim.*. The lower staff features a piano accompaniment with triplets and a dynamic marking of *f*. The key signature has two flats.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



*p s.v.*

*più p* *dolce* *3*

*pp* *pp* *dol.*

*dim.*

*dol.*

*cresc.* *f*

*cresc.*

137

Musical score for measures 137-140. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords with accents and melodic lines with slurs and fingerings (e.g., 3 1 2 4, 5 3 1 4 2, 5 1 4, 4). Dynamics include *f* and *fp*.

141

Musical score for measures 141-149. The score continues in 3/4 time with two flats. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords with accents and melodic lines with slurs and fingerings (e.g., 5 4 2 1 3, 4). Dynamics include *f*, *p dim*, and *fp dim*. A circular logo is overlaid on the score, containing a five-pointed star above a bear silhouette.

150

Musical score for measures 150-153. The score continues in 3/4 time with two flats. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords with accents and melodic lines with slurs and fingerings (e.g., 3, 3). Dynamics include *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.

Allegro appassionato

*f* *espress.*

Allegro appassionato

6

5 4 2 5 4

*f*

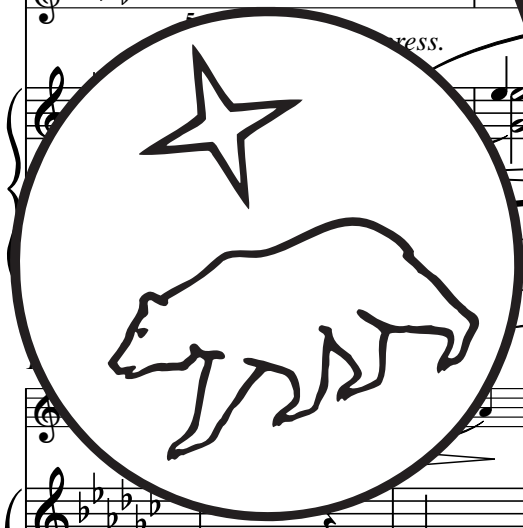
12

*espress.* 5 4 5 *f*

*mf* *f*

23

*fp* *ff* *fp*

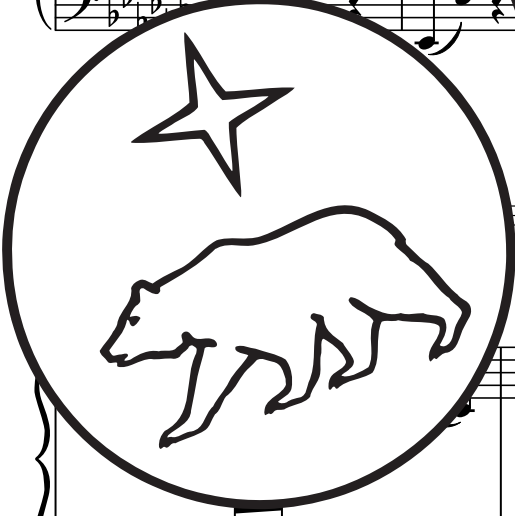


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

42

30

36



47

53

*più dolce*

*più dolce*

58

*fp* *cresc.* *f*

*fp* *cresc.* *f*

*espre* *dolce dim.*

*p* *pp* *dim.*

75

**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.

109

*f* *cresc.*

116

*f ma dolce*

123

*f ben legato sempre*

130

*rit.* *p* *pp*

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

Tempo I

Musical score for measures 138-143. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Dynamics include *f* and *poco f*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 144-154. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Dynamics include *espr.* and *espres.*. A circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the page.

Musical score for measures 155-160. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Dynamics include *f* and *mf*.

Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page



163

fp

ff

fp

Musical score for measures 163-169. The score is in a key with three flats and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and arpeggiated figures. Dynamics include *fp* and *ff*.

170

fp

ff

5 4

cresc.

poco f

cresc.

Musical score for measures 170-181. The score continues with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *fp*, *ff*, *poco f*, and *cresc.*. There are also fingering numbers 5 and 4 in the piano part.

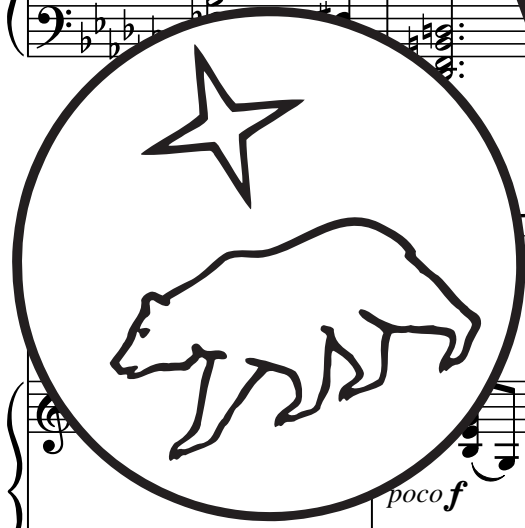
182

f

p

Musical score for measures 182-188. The score continues with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *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.

Andante con moto

*poco f*  
Andante con moto

5

12

*calando*

15

*poco f*

*poco f*

*p dol.*

19

*p*

*poco f*

*p*

*dol.*

*p*



28

*sost.*

*p*

*sost.*

*molto p e dolce*

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

31

34

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

40

*p grazioso*

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.

51 \*)

*p*

*p*

*fp*

2 1 2

53

*dolce*

*dolce*

*dolce*

55

*fp*

*p*

*fp*

*p*

\*) 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.

57

pp

pp

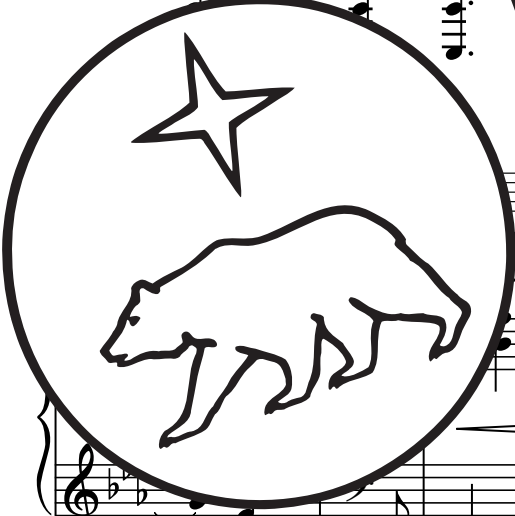
pp

61

calando

alando

dim.



Allegro

71

Allegro

f ben marc.

f

\*) For slurring see Critical Report and Performing Practice Commentary. / Bzgl. der Bogensetzung vgl. den Critical Report sowie die Hinweise zur Aufführungspraxis.

75

*mf ben marc.*

*sf sf fp*

3 1 2 1 2 3 4 4 1 3

81

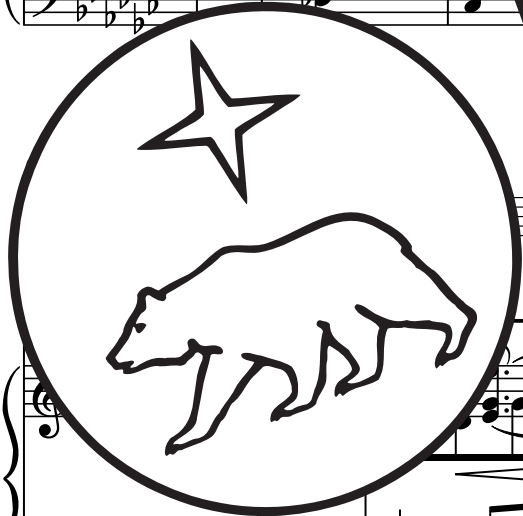
*cresc.*

*cresc. sf f*

*f marc.*

92

*fp sf sf 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.

131

5 6

2 3 1 8va

*sf*

134

*sf* *f* *sf* *f*

4 4

2 1

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

146

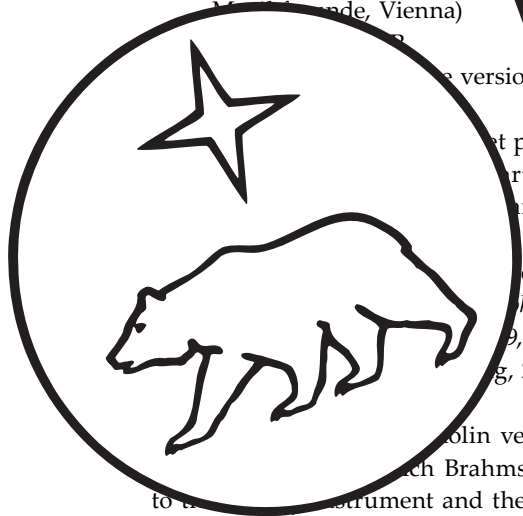
*f* *f*

*marc.* *f*

# CRITICAL REPORT

## SOURCES

- A Autograph score (*US-NYpm*. Robert Owen Lehmann Collection, shelf mark: B8135.S698) piano part
- Ac1 Clarinet part in A
- AC1 Separate autograph clarinet part (*US-NYpm*. Robert Owen Lehmann Collection, shelf mark: B8135.S698)
- S Stichvorlage score (Copyist Wilhelm Kupfer. In *D-Hs*, Brahms Archive, shelf mark: BRA: Ab7.) piano part
- Sc1 Clarinet part in S
- SCI Stichvorlage separate clarinet part (Copyist Wilhelm Kupfer. In *D-Hs*, Brahms Archive, shelf mark: BRA: Ab7.)
- SVa Stichvorlage separate viola part (Copyist Wilhelm Kupfer. In *D-Hs*, Brahms Archive, shelf mark: BRA: Ab7.)
- SVI Stichvorlage for the version for violin and piano (Brahms-Institut, Lübeck, Nachlass Oswald Jonas) piano part
- Sv1 Violin part in SVI
- P 1<sup>st</sup> edition score of the version for clarinet/viola, piano part
- B Brahms' personal copies of 1<sup>st</sup> edition (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

...the version for violin, piano part  
...et part  
...part  
...part  
...discussion of the sources of the  
...*Johannes Brahms, Neue Ausgabe*  
...*9*, ed. Egon Voss, (Bärenreiter  
...g, 2010).  
...violin version is a proof copy of the  
...with Brahms inserted his changes, both  
to a... instrument and the piano part. Where changes  
could not be clearly entered into the score he either wrote them  
in the margins or, especially where the piano part needed to  
be substantially changed, in a series of appendices (Beilage) on  
separate manuscript paper. This source can be viewed online at  
[http://www.brahms-institut.de/web/bihl\\_digital/stichvorlagen\\_start.html](http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/stichvorlagen_start.html) (accessed 22. 10. 2015)

Although Brahms' notation of dynamic signs and other performance instructions is rarely ambiguous in his autographs, he seems to have been relatively unconcerned about the exact placing of such markings in copies and especially in printed editions, presumably assuming that the intelligent musician would discern their meaning. The positioning of  $\leftarrow$  and  $\rightarrow$  in particular is often discrepant with autographs, where these exist, and obviously inaccurate in later sources. Minor amendments of the length of crescendo and decrescendo hairpins have not been noted in the Report unless they may be deemed

significantly to affect the performance. The end points of crescendo hairpins and the beginning points of decrescendo hairpins are clearly the most important, and care has been taken to record any significant deviations in this respect between the present edition and the sources.

Another aspect of Brahms' notation that is rather haphazardly represented in the original engraving is the placement of staccato marks on the final notes of slurred phrases or figures. In his autographs, Brahms, like many earlier composers, was largely consistent in placing these staccato marks outside the slur (i.e. making a clear distinction between a staccato and portato execution), but increasingly became the practice in printed editions to place the staccato mark within the slur, although not consistently. In the present edition, Brahms' predominant practice in his autographs has been followed.

In both autographs and printed editions Brahms was rather causal about providing all slurred slurs and articulation marks in the piano part; he was much more punctilious in the melody (instrument), often marking them at the beginning of a passage only, or marking them where a passage was repeated, or simply assuming that if one part were marked with slurs a pianist would recognise that this also applied to the other parts. Unlike many later nineteenth-century composers, he seems to have relied on the intelligence of the pianist to see where a particular articulation or style of performance was obviously expected to continue. In common with other nineteenth-century pianists he evidently adhered to the doctrine established at the beginning of the century by such authorities as Muzio Clementi and Jean Louis Adam that legato was the default style of execution. This was reiterated throughout the century and Brahms' contemporary, Hugo Riemann emphasised it in his theoretical writing. Riemann also repeated in the prefaces to his editions of the classics, published by Litolff, that unless marked to the contrary the legato touch should always be used. In the present edition of Brahms' sonatas, slurs and articulation markings have been sparingly added where they occur in parallel passages or where their absence, for instance in one stave of the piano part, appears incongruous. Specific issues have been addressed in the Performing Practice Commentary.

### Abbreviations

Upper stave of piano part: u.s.

Lower stave of piano part: l.s.

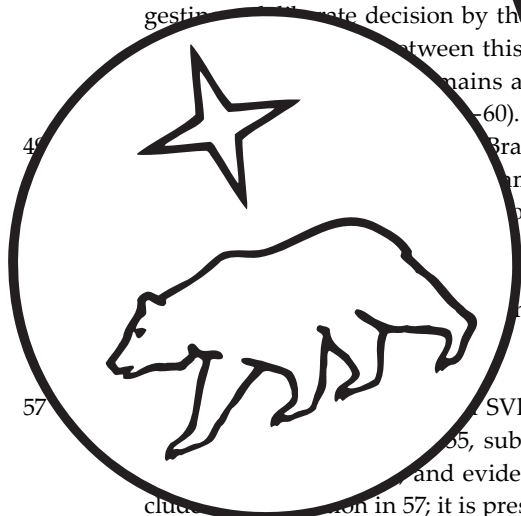
staccato: stacc.

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

**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  $\leftarrow$  begins between 42i and ii and reaches just to the end of 43 while the  $\rightarrow$  begins on 44iii. In ACI Brahms wrote the  $\leftarrow$  from the beginning of 43 (which begins a new stave in the part) to 44iii and the  $\rightarrow$  from 44iii to the end of 45. In A the piano's  $\leftarrow \rightarrow$  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  $\rightarrow$  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  $\rightarrow$  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 Scl (60).  
 49 Brahms in SVI ambiguously wrote  $\rightarrow$  to place it on l.s.iii as intended it to be. In P the 3rd beat division in P, but clearly in SVI Brahms deleted  $\rightarrow$  at 55, substituting rests in S and evidently forgot to include  $\rightarrow$  in 57; it is present at the equivalent place in the recapitulation (172).  
 74 i-ii, iii-iv, v-vi All sources no  $\rightarrow$ , but evidently envisaged as continuation of the previous pattern. At the parallel passage, in 109 the piano part has  $\rightarrow$  on i-ii, iii-iv.  
 77 P: u.s. ii-vi Brahms' fingering, added to A in pencil.  
 77, 81 P: u.s. iii d<sup>1</sup>-b, -f connected by  $\downarrow$  stem, but with separate  $\downarrow$  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  $\downarrow$ , 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  $\ddagger$  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:  $\leftarrow$  from i to ii in all other sources.  
 141 S, Scl, SVa, Pcl, Cl, Va, Scl, VI:  $\leftarrow$ ; present in ACI.  
 142 S, P: u.s. ii no slur; in A (see also 143).  
 143 P: u.s. i (no rest on 2<sup>nd</sup> beat).  
 149-151 SVa, Va:  $\rightarrow$  on 149i-ii, iii-iv, 149v, 150i, 150ii-iii, iv-v, 150vi-151i; SVI, in Brahms' appendix (Beilage b),  $\rightarrow$  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  $\rightarrow$  from 150ii-151i.  
 153 Scl, Pcl, 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  $\leftarrow \rightarrow$  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  $\rightarrow$  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:  $\leftarrow$  from u.s. ii; P:  $\rightarrow$  from i; A from u.s. iii.  
 199 All sources: l.s. iii no  $\ddagger$  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

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.

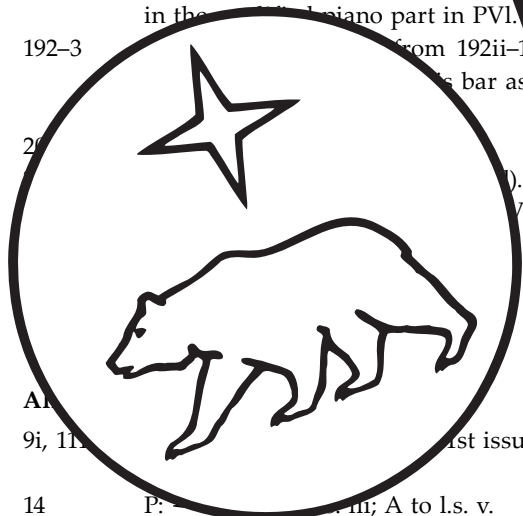


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

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

48 S (cramped space), P:  $\rhd$  from u.s. iv; A from ii.  
 75 S, P: slur from l.s. iii-v; A to 76i.  
 100 S, P, PVI: no stacc. on l.s. v (in A).  
 101 S: fingering added by Brahms.  
 109-110 A: Brahms' fingering.  
 112 Acl, ACL, Scl, SCl, SVa, Cl, Va: no stacc., but present in Pcl.  
 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).  
 169 SVa, Va: no *cresc.* (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 *détaché* bowing here.  
 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 printed piano part in PVI.  
 192-3 P:  $\rhd$  from 192ii-193i, but present in SVI as an appendix in PVI.  
 20 P:  $\rhd$  from 192ii-193i, but present in SVI as an appendix in PVI.  
 21 P:  $\rhd$  from 192ii-193i, but present in SVI as an appendix in PVI.  
 A:  $\rhd$  from 192ii-193i, but present in SVI as an appendix in PVI.  
 9i, 11i P:  $\rhd$  from 192ii-193i, but present in SVI as an appendix in PVI.  
 14 P:  $\rhd$  from 192ii-193i, but present in SVI as an appendix in PVI.  
 Pcl:  $\rhd$  to iv; Acl and all clarinet parts to v.  
 15 S, P: l.s. iii-iv no slur (present in A).  
 16 P: u.s. ii no stacc. (present in A, S).  
 18 P: l.s. vi d; A e<sub>2</sub>; corrected in later impression.  
 18-20viii In SVa Brahms initially added a viola *ossia* 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 *ossia*. Subsequently he decided for the lower version and added the grace notes in 18.  
 22-25 SVI: l.s. 22i-ii B<sub>2</sub>-b<sub>2</sub> (changed from B<sub>2</sub><sup>2</sup>-B<sub>2</sub> by Brahms), in PVI, however, B<sub>2</sub><sup>2</sup>-B<sub>2</sub>; Svl 22i-ii changed from f<sup>1</sup>-f<sup>1</sup> to f<sup>1</sup>-f<sup>2</sup> 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 *ossia* 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  $\rhd$  f (present in SCl).  
 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.  
 54, 152 P, Pcl, Cl:  $\rhd$  begins on 2<sup>nd</sup> beat; A, Acl from previous  $\rhd$ .  
 61-2 P: no slur from l.s. 61-62ii (added in pencil by Brahms in B).  
 70 P: u.s. i-iii no slur (in A).  
 72 A, S: no *diminuendo* or  $\rhd$ , but Brahms evidently expected *diminuendo*, for he wrote *dim.* in A here.  
 P: u.s. x-xi no slur (in A).  
 A: no *poco cresc.*; S *poco cresc.* added by Brahms, beginning on 2<sup>nd</sup> beat and in Vl from ix; SCl *poco cresc.* added by Brahms, beginning from vii; SVa *poco cresc.* copied by Kupfer from ix. The printed editions follow these ambiguous positions.  
 S: *va*: the slur and articulation marks (clarinet) intended also in 81-86) which are omitted in other sources, are present in these sources.  
 Pcl: no  $\rhd$  in A, S, and all parts).  
 94 P: no  $\rhd$  (in A, S, and all parts).  
 95 In the autograph sources and the editions for clarinet and viola this note is a<sup>#</sup>. In SVI, Brahms made no change but in PVI and Pvl the note is given as a<sup>#</sup>. The change is musically persuasive and, since a printing error overlooked in both parts is unlikely, Brahms evidently changed the accidental in the lost proofs, perhaps after playing the sonatas from the proofs with Marie Soldat (see Preface).  
 99 A: *dol.* in the piano part, omitted in error in S and not corrected by Brahms in subsequent revision.  
 100-101 SCl, SVa, Cl, Va:  $\rhd$  from 100ii, but from iv in A, Scl, Pcl.  
 101 Pcl: *dol.*; Cl: *molto dolce*.  
 102 A: *dim.* or  $\rhd$  for the clarinet/viola, corresponding with the *dim.* in the piano part, is missing in all sources, evidently through oversight. That Brahms envisaged it is indicated by the fact that in ACL he wrote *dim*  $\rhd$  here.  
 112-13 SVa, Va: slur only to end of 112, but to 113i in Scl and in SVI.  
 118viii Pcl: no  $\rhd$  (in A and all parts).  
 119 Scl, SCl, SVa, Svl, Pcl, Pvl, Cl, Va, Vl: the apex of  $\rhd$  is half way between iii and iv. When writing out this passage in the margin of SVI Brahms positioned the  $\rhd$  roughly as in the print, but it seems probable that this was not a deliberate mu-



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

sical decision. In Acl, ACI, however, it is clearly centred on iii.

- 120 Pcl: no *s.v.* (in A, Acl, Va, VI).
- 120–123 SVI: l.h. 120i–ii Brahms changed C<sub>3</sub>–c<sub>3</sub> to c<sub>3</sub><sup>1</sup>–c<sub>3</sub> and Svl g<sub>3</sub>–g<sub>3</sub><sup>1</sup> to g<sub>3</sub><sup>2</sup>–g<sub>3</sub><sup>1</sup> leaving 120ii to 123iii unchanged; this was evidently amended in the proofs to the present version, which appears in PVI, Pvl, VI.
- 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 originally wrote the slur in 129 then deleted it and did not include one in 131. The passage remains without slurs in all sources.
- 140 P: u.s. vi no ♯ (in A).
- 144 PVI: < from rh iii–v, not in any other source, surely an engraver's error overlooked by Brahms.
- 145 S, P, PVI: <> is centred just to the right of rh v, reflecting Brahms' ambiguous placement in A, but it should clearly be centred on the fourth beat, as at the corresponding passage in b. 4.
- 151 P: l.s. ii no ♯ stem dot of prolongation (dot in A).
- 155 Pcl, Svl, Pvl, VI: no < in A, Acl, Cl, SVa, Cl, Va).
- 157 ACI: There is a slanting pencil mark before the last of the bar, presumably a breath mark, probably *Wühlfeld*.
- 158 P: no > in A, Scl, Pcl or Cl (Brahms' original as well as *dot.* in A).
- 159 P: no > instead of dots under the slurs as in other sources.
- 160 P: no > under slurs on iii–iv, as in other sources through oversight (see note 159).
- 161 P: Brahms deleted the measure and put it out an octave higher with Pvl it was erroneously printed notes and > below; > in A and > in S; neither > nor > in Va.
- 162 P: no > under slurs on vi–vii, VI lines under slurs on vi–vii (as well as ii–iii where the slurring does not correspond with Va). Sva, Va were surely intended to have lines under slurs and the same is undoubtedly the case for both Va and VI in 165.

### Allegro appassionato

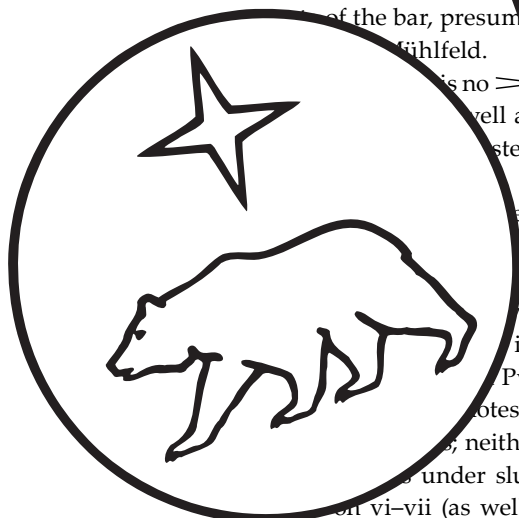
Originally thus in A, but changed there to *Appassionato*, *ma non troppo Allegro*. This version was copied into S, SCl, and SVa. In S, however, Brahms changed it back to *Allegro appassionato*, but forgot to do so in SCl, SVa, and these different tempo terms were also reproduced in the score and parts of the 1<sup>st</sup> edition.

- 4–5 Pcl: < from 5i; Acl, ACI, Cl from 4iv (see also 143).
- 12–13 SVI < from 12 u.s. iv to between 13 u.s. ii and iii; PVI to between 13 u.s. iv and v.
- 24 P: < from between ii and iii; A from ii.
- 28 P: l.s. i ♯ with no dot of prolongation (dot in A, S).

- 32–3(172–3) All sources: slur from 32/172i–vi, but Brahms surely intended the same execution as in 28–9/168–9.
- 33(173) A, S, P: no ♯ before e<sup>1</sup> (added in later issue).
- 55i–ii Va: g<sub>3</sub><sup>1</sup>–f<sub>3</sub><sup>1</sup>, but in the repeated passage at 195 these are given as f<sup>♯1</sup>–e<sup>♯1</sup>.
- 56iv–57ii, 57iv–58vi SVa, Va no slur (but present where the passage is repeated at 196–198)
- 59(199) P: l.s. ii no cautionary accidental (in A and added in later issue).
- 61(201) P, Pcl: *cresc.* in 60; A, Acl, SVa in 61.
- 63(203) Acl, ACI, Scl, SCl, Cl, Va: > from ii; Pcl from iii.
- 72–3(212–13) P: slur to 73i, new slur from 73ii; A, Acl, Scl, Cl as in present edition.
- 86 P: l.s. i–iii no slur (in A).
- 87 P: u.s. i no ♯ (in A).
- 98 Scl, Cl slur from ii; Pcl, V, VI slur from ii–iii.
- 105–6 P: A separate slurs on 105 and 106i–iii; A, S single slur from 105i–106iii.
- 106 P: < instead of > (correct in Svl, VI).
- 109–111 Although in b. 113 Brahms added *p* in pencil in S, it was not carried over into P (perhaps removed in proofs). The melody instrument has no additional dynamic in any version. In Svl, Pvl, VI where the violin plays in 109–111, it begins *f* with the piano and > in 109 and 111; both instruments have only *cresc.* in 113. In Acl and ACI the clarinet originally doubled the piano over notes indicated by Brahms in the violin arrangement with the dynamic *f* in A (*f ma* in ACI) in 109. When he moved the clarinet part in 109–111, Brahms omitted to mark a dynamic for the clarinet (and likewise the viola) in 112. In 113–115 the piano's > markings were added in pencil and it seems likely that Brahms simply forgot to include them in the melody instrument part there and in subsequent sources.
- 124 PVI: u.s. slur from ii, but clearly from i in Brahms' appendix (Beilage h) in SVI.
- 127 VI: no g<sup>♯1</sup> in chord on 2nd beat (present in Svl, Pvl).
- 129–31 P: u.s. slur only on 129i–iii; A slur 129i–131ii.
- 147–8 P: same as 7–8; copying error in S where Kupfer, misled by Brahms' original *da capo* marking in A, mistakenly copied the earlier passage rather than the new version that replaced the exact repetition.
- 161 P: no > (present at 21).
- 180 P: u.s. no slur (see 40); slur added in later issue.
- 188–99 SVa, Va: This passage previously in tenor clef is given in treble clef.
- 196–7 Pcl: < only from 197i (see 56–7).
- 218 SVa, Va: the change to tenor clef comes here rather than two bars earlier as in the first part (76).
- 222–3 Pcl: no tie (present in A and all parts).

### Andante con moto

- 2–3 Pcl: > only on 2vii–viii; Cl to 3ii; A to 3i.
- 3 S, P: > from l.s. ii–iii, but Brahms deleted this



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

in A, presumably after S was copied, and evidently forgot to remove it in that source.

4 Svl, Pvl: no rest (in VI).

8–9 P:  $\leftarrow$  from 9i; A, S from 8 u.s. vii, but surely intended from 8vi.

10 Pcl, Cl: no  $\rightrightarrows$  (in A, S).

13 Pcl: no cautionary accidental (in Cl).

13–14 P, Pcl: no continuation lines after *calando* (in A, Acl, S).  
SVa, Va: no slur across the bar line, but surely the copyist's oversight.

18 P:  $\rightrightarrows$  from ii; A, S from iii.  
SVa: slur extends beyond iii, but not to iv; Va slur to iv surely unintended.

23–4 P: l.s. slur from 24i; A, S from 23iv.

33 VI: *dolce*. This is missing from all other surviving sources and was evidently added by Brahms in the lost proof of VI, but not in Pvl, presumably though oversight.

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  $\leftarrow$  (evidently added in proofs).

38 Pcl: no  $\rightrightarrows$  (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 resulted from

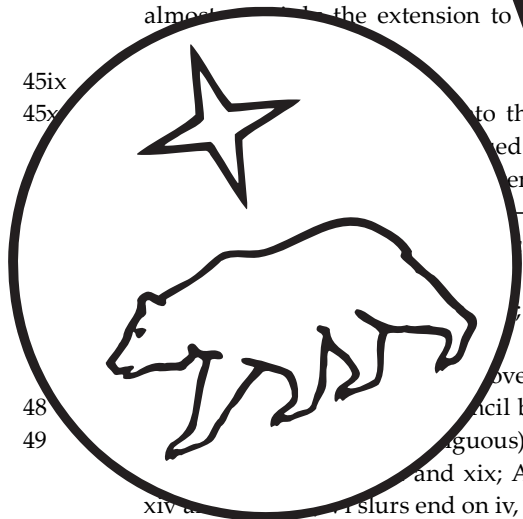
45ix to the margin of the  
45x ed in the next bar;  
ended.  
–vi.  
tly given as  $\frac{3}{4}$  in  
A, Acl, from  
oversight.  
encil by Brahms in S.  
iguous) vii–xii.  
and xix; A, S, Cl slur to v,  
xiv and x. Slurs end on iv, xiii; Va slurs end  
on v, xiii.

50 Va: no  $\leftarrow$   $\rightrightarrows$ .  
Pcl: xii no  $\frac{3}{4}$  (in A, S, and parts); added in later issue.

51 The positioning of  $\leftarrow$   $\rightrightarrows$  differs between sources. The present edition follows the positioning in A, Acl, which seems clearly to be centred on ix in clarinet and piano u.s.

52 The positioning of  $\leftarrow$   $\rightrightarrows$  differs between sources. The present edition follows the positioning in A, Acl, ACl, which seems clearly to be centred on ix in clarinet and u.s. vii in piano. In ACl the positioning is absolutely clear since there is a line break between notes viii and ix.  
Va: slur from v–vii, surely intended from vi.  
P:  $\rightrightarrows$  from u.s. xi; A, S from x, but clearly because of lack of space.

54 Pcl: no  $\leftarrow$  (in A, S, and all parts).



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

55 P: u.s. i–xii no slur (in A, S).  
Pcl:  $\leftarrow$  from iv; Acl, ACl, Cl from ii.

55–6 P: u.s. slur from 56i; A, S from 55xv.

56–58 PVI: 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.

60 A, S, P: l.s. iv no  $\frac{3}{4}$ ; u.s. vi no  $\frac{3}{4}$  (corrected in later issues).

64 A, S, P: u.s. v no  $\frac{3}{4}$  (corrected in later issues).

68 Acl, S, P: u.s. v no  $\frac{3}{4}$  before 68i (corrected in later issue).  
Acl, ACl:  $\leftarrow$  to just before 68i, followed immediately by *mf*; Pcl:  $\leftarrow$  just before iii with *dim*. above ii.  
P: no *calando* (in SVa).  
Pcl: no *dim*. (in Acl, Scl, and parts).  
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: change from *f* to *mf* in pencil. Scl and all parts have *mf*.

81 Pcl: u.s. iv no  $\frac{3}{4}$  (in Acl, Scl).

81 Pcl: iii–iv no slur (in Acl and all parts).

88–90 A:  $\leftarrow$  from 88 u.s. i–90 u.s. 5 from beginning to end 89; P from beginning 89 to 89 u.s. 5.

96–7 P:  $\leftarrow$  from ii–v; Acl, ACl, Scl and parts from 96ii–97i.

97 Pcl, Scl, Va: no  $\rightrightarrows$  (in Acl, ACl, Scl, SCl, SVa, Cl, Va).  
P: *espress.* from i; A, S after i.

98–99, 100–101 S, P: the slurs in l.s. end on 99ii and 101ii respectively; in A, though ending between ii and iii, they were clearly intended to extend to l.s.iii as in 108 and 110.

102 Scl, Pcl: no *espress.* (in Acl and all parts).

104–6 Pcl: separate  $\leftarrow$  in 104 and 105–6 (line change after 104); Acl, Scl continuous  $\leftarrow$ .

107–8 P: l.s. slur only from 107ii–108ii; A to 108iii; S rather short, but evidently intended to 108iii.

109 P:  $\leftarrow$  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  $\leftarrow$   $\rightrightarrows$  (in Acl and all parts).

131 P: l.s. no  $\frac{3}{4}$  (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:  $\leftarrow$  from u.s. ii; S from l.s. ii.  
Pcl:  $\leftarrow$  from ii; Cl from i; Scl, SCl from between i and ii; SVa from i.

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.