

# BRAHMS

Konzert in D-Dur  
für Violine und Orchester

Concerto in D major  
for Violin and Orchestra

op. 77

Herausgegeben von / Edited by  
Clive Brown

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag  
BA 9049

# PREFACE

## BRAHMS AND JOACHIM

Three of the most celebrated violin concertos of the nineteenth century were written for a friend or colleague of the composer whose influence or collaboration had a significant impact on the nature of the finished work. Beethoven's Violin Concerto reflects the characteristics of Franz Clement's violin playing, perhaps more strongly than has generally been recognised;<sup>1</sup> Mendelssohn worked closely with Ferdinand David before arriving at the final version of his Violin Concerto; and Brahms wrote his Violin Concerto in intimate collaboration with Joseph Joachim. While there is relatively little explicit information about the extent of the direct contributions of Clement and David to Beethoven's and Mendelssohn's concertos, ample evidence in the form of correspondence and annotated source material survives to document Joachim's collaboration with Brahms. This indicates the integral role played by Joachim in determining the final form of the work, which is relevant to our understanding both of the text and the performance implications of Brahms's notation. During the twelve months between Brahms's first announcement of the project to Joachim and the appearance of the printed edition, the two musicians were constantly in contact with one another, either in person or by letter. Joachim's contribution to the revision of the concerto was not confined to the solo part alone, for Brahms urgently sought his opinion about every aspect of the work. Though Brahms did not, of course, always accept Joachim's suggestions, he adopted many of them.

Johannes Brahms's relationship with Joseph Joachim had begun in 1853, when both were in their early twenties. Joachim, almost two years older than Brahms, was already an admired violinist and promising composer; he had been a protégé of Mendelssohn from 1843–7 and, though never formally a pupil at the Leipzig Conservatorium, had enjoyed the encouragement and guidance of many of the distinguished members of Mendelssohn's circle, including Schumann. His debut as soloist at the Leipzig Gewandhaus Concerts in 1843 had been followed by a series of performances in

London (where he played Beethoven's Violin Concerto under Mendelssohn's baton) and other leading musical centres. After serving briefly as Ferdinand David's deputy in the Gewandhaus Orchestra he moved to Weimar during the early 1850s where, as Konzertmeister of the Hofkapelle, he spent a period in close collaboration with Liszt, to whom he dedicated his Violin Concerto op. 3 and his overture *Demetrius* op. 6. When Joachim accepted a similar post in Hanover in 1853, Brahms was an obscure musician, making his first concert tour as accompanist to the violinist Eduard Reményi, and although he had already composed a considerably body of music, nothing had yet been published. At their first meeting, when Reményi's itinerary brought him to Hanover, Joachim and Brahms seem instantly to have recognized their artistic affinity, and Joachim's introduction of his new friend to Schumann and his circle was decisive in launching Brahms's career. Schumann's article "Neue Bahnen" (New Paths) in the *Neue Zeitschrift für Musik*,<sup>2</sup> and his subsequent support, quickly resulted in the publication of Brahms's first four opuses by Breitkopf und Härtel. The closeness of the friendship between Brahms and Joachim at this stage is attested by the dedication of Brahms's Piano Sonata in C major op. 1. During the 1850s, their friendship deepened and evolved; Brahms remained fixed in his purpose to compose, while Joachim, to Brahms's regret, focussed increasingly on playing the violin and other practical activities, rather than composing. By the time Brahms wrote his Violin Concerto a quarter of a century later their personal friendship, partly because of divergent developments in their careers, was no longer so personally intimate; but their musical bond remained as strong as ever. The Violin Concerto was undoubtedly conceived with Joachim in mind, and it was to Joachim that Brahms turned for advice at an early stage in the process of composition. Their correspondence and the extant sources of the concerto provide extensive documentation of their close collaboration.

1 See Robin Stowell: *Beethoven: Violin Concerto* (Cambridge, 1998) and Clive Brown: *Franz Clement Violin Concerto in D Major (1805)* (Wisconsin, A-R Editions, 2005).

2 *Neue Zeitschrift für Musik* XXXVIII (1853), 185–6.

## THE PROCESS OF COMPOSITION

Joachim, apparently, had no idea that Brahms intended to write a violin concerto and was taken by surprise, when he received an enigmatic postcard, despatched from Pörschach am See on 21 August 1878, referring to “a number of violin passages”.<sup>3</sup> The postcard was followed the next day by a draft (**As**<sup>4</sup>) containing the whole of the violin part of the first movement and the opening section of the final movement, which is the first surviving source of the Violin Concerto. With it was an accompanying letter in which Brahms announced that he had sent it “so that the clumsy passages will immediately be prohibited”; he asked Joachim to mark any places where it was “difficult, awkward, impossible etc.” and also stated that the work was to be in four movements.<sup>5</sup> Joachim immediately responded with enthusiasm, writing on 24 August: “Most of it is playable, much of it rather original violin writing, but I cannot confirm whether it will be pleasant to perform in an overheated hall unless I play through the whole piece.”<sup>6</sup>

In this draft, the first movement exactly parallels the structure of the final version, with orchestral passages indicated by rests and, in a few places, by cues that match the finished work, and the violin writing corresponds broadly with that of the final version. The Rondo<sup>7</sup> breaks off after 124 bars, of which the last 17, a literal repetition of the principal theme, diverge from the finished movement. The draft probably survives only because it remained in Joachim’s possession, for in later life Brahms was assiduous in destroying sketches, drafts, and even whole works that he considered unsatisfactory.

The manuscript reveals much about their early collaboration on the Violin Concerto. After the first two lines of music, which occupy staves 1 and 2, Brahms evidently decided to write his sketch on every second

stave to leave room for alternative versions (he himself initially provided one for the passage from I 102–11). It seems likely that the first additions to the manuscript were a series of comments by Joachim on the playability of the part, such as “uncomfortable but can be managed” at I 149, where Brahms attempted several revisions, and “difficult for all who do not, like I, have a large hand” at I 218–23, which remained the same in the published concerto. At the beginning of the finale, Joachim added “non troppo vivace?”, in parentheses, after the tempo term, with the supplementary comment “otherwise too difficult”, a suggestion about which Brahms seems to have been equivocal, for having added “ma non troppo vivace” to the tempo term in his autograph full score (**Ap**), he later deleted the additional words, before finally reinstating them. A number of the variants in **As** that are in Brahms’s hand and some in Joachim’s, are likely to have resulted from a few days they spent together at Pörschach in early September 1878. Others may have been added when Joachim and Brahms performed the first movement for Clara Schumann in Hamburg in late September. At this stage Brahms was probably still working with a no longer extant first draft of the concerto in full or short score.

During the meeting in Hamburg, the possibility of a trial in Berlin and a performance at the Leipzig Gewandhaus were discussed, but by mid October, Joachim had evidently begun to doubt whether Brahms would have the concerto ready for a planned premiere in Leipzig on New Years Day 1879. On 23 October Brahms confessed that “I’m not keen on writing in a hurry”, and that he could not give a firm undertaking, “chiefly because I have stumbled over the Adagio and Scherzo”.<sup>8</sup> In a letter of 5 November Joachim urged him to adhere to plans for a premiere on 1 January, but Brahms hesitated, informing him that he had decided to abandon the two middle movements in favour of a “poor” Adagio.<sup>9</sup>

Whether by early November Brahms had already started to write out his fair copy of the full score (**Ap**) is uncertain, but it was probably begun around that time. It is clear that it cannot have been written, at least as far as the solo part is concerned, until after **As** had been discussed and modified by Brahms and Joachim, for the initial version of the solo part of the first movement and the opening of the last movement in this source took account of amendments in **As**. The Adagio (initially *Un poco larghetto*) in this source was

3 *Johannes Brahms Briefwechsel V und VI: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, 2 vols (Berlin, 1912 repr. Tutzing, 1974), VI, 140.

4 **A<sup>0</sup>**: Autograph sketches and drafts; **As**: Autograph draft of the solo violin part; **Ap**: Brahms’s autograph full score; **Ks<sup>0</sup>**: Solo violin part used by Joachim for the early performances; **Kst<sup>0</sup>**: Manuscript orchestral parts; **Ks**: Copyist’s manuscript of the solo violin part; **Ak**: Autograph piano reduction with copied violin part; **Ds**: Published solo violin part; **Dk**: Published piano score; **Dp**: Published full score; **Dst**: Published orchestral parts; **Js**: Published solo violin part revised edition. For a full list and description of sources, together with *stemma* see Critical Commentary.

5 *Briefwechsel VI*, 140–1.

6 *Briefwechsel VI*, 141.

7 Brahms’s own term for the last movement (see for example *Briefwechsel VI*, 161, 169).

8 *Briefwechsel VI*, 146.

9 *Briefwechsel VI*, 147.

evidently written later than the outer movements, as the distribution of paper types in the manuscript indicates: the first movement and the first 8 folios of the third movement are written on paper of the same type, while the last 11 folios of the third movement and the whole of the second movement are written on paper of a different type. Contrary to the assumption by the editors of the *Neue Brahms Ausgabe*,<sup>10</sup> that the solo part from which Joachim gave the first performance (*Ks<sup>0</sup>*) was copied from *Ap*, the evidence of the text in the surviving manuscript solo violin part (*Ks*), reflecting that of *Ks<sup>0</sup>*, from which it was copied, suggests that the score of the second movement in *Ap* may not have been completed until after *Ks<sup>0</sup>* was copied in mid December. It seems probable that a draft of the second movement, rather than *Ap*, served as the source from which the second movement in *Ks<sup>0</sup>* was copied, as will be explained below.

*Ap* was later used as the conducting score for the premiere and for all the performances of the concerto that preceded publication, and it contains numerous layers of alteration and addition. The majority of these are performance markings and textual revisions by Brahms as well as many additions and amendments in the hand of Simrock's copy editor Robert Keller, which were made after the score had been sent to Berlin in late June 1879 to serve as the *Stichvorlage* for the printed edition of the score (*Dp*). As pointed out by Linda Correll Roesner, some of the additions to *Ap* are illegible or misleadingly reproduced in the published colour facsimile.<sup>11</sup>

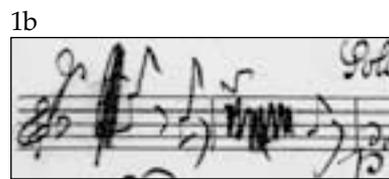
Not until the middle of December did Brahms finally commit himself to a Leipzig premiere on 1 January 1879. About 15 December he wrote to Elisabet von Herzogenberg that Joachim "will get his part, properly written out, tomorrow for the first time."<sup>12</sup> This refers to *Ks<sup>0</sup>*, which Joachim in fact received on 15 December, together with several sheets of full score and a report that orchestral parts were being copied. The original text of this part probably corresponded closely with the initial version of the solo part in *Ap*, although it is clear from the fact that *Ap* was still not finished in early December, as well as from internal evidence, that *Ap* was not, or at least not wholly, the

source from which the second movement in *Ks<sup>0</sup>* was copied; this is most persuasively demonstrated by bars 30–31 of this movement in *Ks*, where the orchestral cue preserves an earlier version of the passage than appears in *Ap* (Mus. Ex. 1). *Ks<sup>0</sup>* may well have been revised by Joachim and Brahms even before the Leipzig premiere; and any revisions arising from that performance and from rehearsals and performances in Pest and Vienna in January 1879 would have been entered into that copy. The subsequent history of *Ks<sup>0</sup>* is uncertain, though it seems clear that Joachim returned it to Brahms in early February 1879, on the eve of his departure for a concert tour to London.<sup>13</sup> In its amended version *Ks<sup>0</sup>* was undoubtedly the source from which a Viennese copyist wrote the violin part below which Brahms made his piano reduction (*Ak*).

In the same letter of about 12 December in which he mentioned the copying of a solo part, Brahms referred to the copying of a set of orchestral parts. These parts (*Kst*) will have been used for all performances of the concerto before the publication of the printed parts in autumn 1879. They will have contained several layers of revision. In a letter from Berlin on about 8 February, shortly before taking the score and parts to London, Joachim informed Brahms: "I want to have the performance directions added into the latter";<sup>14</sup> this was presumably to bring the parts into conformity with amendments made in *Ap* as a result of the early performances. In late June 1879 the parts were des-



Original text in *Ks*



Text as altered in *Ks* (facsimile)

13 Boris Schwarz stated that the copy of the solo part "made in Vienna under Brahms's supervision, mailed to Joachim about 12 December, 1878 [...] and used by him for the premiere on January 1, 1879, and the Vienna performance" and "returned to Brahms on February 8, 1879" is "in the Österreichische Nationalbibliothek, together with the *Stichvorlage* of the piano reduction" ("Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto", *The Musical Quarterly*, 69/4 (1983), 512). By this somewhat ambiguous statement he presumably referred to the copied violin part in the manuscript piano score (*Ak*), below which Brahms wrote his piano reduction, rather than a separate copy, since the Österreichische Nationalbibliothek possesses no other manuscript copy of Brahms's Violin Concerto.

14 *Briefwechsel* VI, 155.

10 *Johannes Brahms Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Series I, vol 9, ed. Linda Correll Roesner and Michael Struck (Munich, 2004), p. 211.

11 Linda Correll Roesner (review): "Johannes Brahms. Concerto for Violin. Op. 77: A Facsimile of the Holograph Score. Introduction by Yehudi Menuhin. Foreword by Jon Newsom. Washington, D.C.: Library of Congress, 1979", *Current Musicology*, 30 (1980), 60–72.

12 *Johannes Brahms The Herzogenberg Correspondence*, ed. M. Kalbeck, trans. H. Bryant (London, 1909), 72; *Briefwechsel* I, 83.

patched to Simrock, together with **Ap**, to serve as Stichvorlage for the printed parts (**Dst**). Brahms was conscious, however, that the parts had not been brought into perfect alignment with the revisions in the score; in a letter to Simrock of 22 June, he stipulated that they must be corrected against the score “and very extensively indeed!”<sup>15</sup>

#### *The cadenza*

As soon as he received **Ks<sup>0</sup>** on 15 December 1878, Joachim wrote back to Brahms expressing his delight, and set about writing a cadenza for the first movement. Evidently it had already been agreed that Brahms would leave the cadenza to Joachim. Brahms’s choice of this, by that date, unusual procedure seems rather to have resulted from the depth of his admiration for Joachim, as both composer and violinist, than his reverence for classical models such as Beethoven’s Violin Concerto. It is noteworthy that another earlier concerto much admired by Brahms, Viotti’s Violin Concerto No. 22 in A minor (c. 1793), had a written-out accompanied cadenza in the first movement. Brahms had often accompanied Joachim in this Viotti concerto and Joachim recalled that he cherished it even more than Beethoven’s Violin Concerto.<sup>16</sup>

There is no extant autograph copy of Joachim’s cadenza, which was not published until 1902, and its original version remains uncertain; it seems possible, however, that it was more concise. This may perhaps be inferred from Brahms’s later discussion of the matter with Marie Soldat and from his annotations in her manuscript copy of Joachim’s cadenza, as discussed below.

#### *Pre-publication performances and the process of revision*

The first performances of Brahms’s Violin Concerto, at Leipzig on 1 January, Pest on 8 January, and Vienna on 14 January 1879, failed to arouse much enthusiasm. The Leipzig premiere was particularly coolly received, but for the two later performances, as Brahms informed Elisabeth von Herzogenberg in the second half of January, the audiences were kinder and more lively; he commented: “Joachim also played my piece more beautifully with every rehearsal, and added, not perhaps without a note of irony: “by the time of the con-

cert here the cadenza has become so beautiful that the public clapped right into my coda.”<sup>17</sup>

Brahms continually encouraged Joachim to participate in the process of revision. A week after the Vienna performance, he had written to Joachim, who intended to include the new concerto in the programme for his concert tour to England: “Please have the solo part of the concerto copied for me before you leave for England. I would be especially grateful for any *ossias*. I want to go through it with a violinist who is not as good as you are, for I fear you are not bold and strict enough. Only through many suggestions and alterations could you impress me.”<sup>18</sup> Three days later Brahms promised to send **Ap**, which Joachim would need for the London performances, asking that all changes marked in red be added to **Kst**. These changes comprise some of Brahms’s red crayon alterations in **Ap**, but not all, for a number of other red crayon alterations were evidently made at a later stage. In early February Joachim acknowledged receipt of **Ap** and **Kst** and returned **Ks<sup>0</sup>** to Brahms, taking the new copy (**Ks**) with him to London.

**Ks** was evidently copied from **Ks<sup>0</sup>**, and it incorporates changes that had already been agreed and added to that copy. This is evident, for instance, from bars 431–5 of the first movement, where the copied text in bars 431–2 differs from that in **As** and from the original text in **Ap**. In bars 433–5 the original text in **Ks** corresponds with the text as it appears in **As** and, originally, in **Ap**; but these bars were later amended in **Ks** and the whole of the new text of bars 431–5 in **Ks** was eventually entered into **Ap** in red ink by Keller (Ex. 2 a–c). Numerous alterations in **Ks** by Joachim and Brahms document the continuing process of revision and refinement that took place between February and June 1879.

Joachim played the concerto four times in London, twice at the Crystal Palace (22 February and 22 March) and twice at the Philharmonic Society (5 and 19 March). As he pointed out to Brahms, “the inclusion of a solo piece in two consecutive Philharmonic concerts only occurred previously in the history of the society with Mendelssohn’s G minor [Piano] Concerto, played by himself when it was in manuscript.”<sup>19</sup> For the first two of his London concerts Joachim played from **Ks**

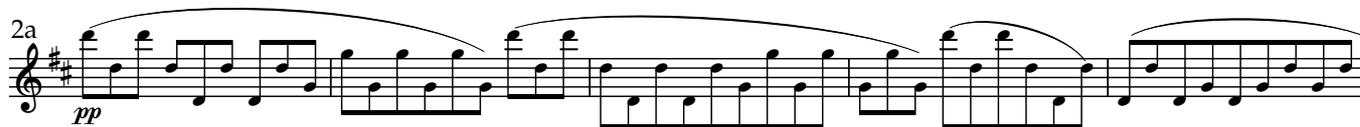
15 *Briefwechsel X*, 120.

16 Andreas Moser: *Joseph Joachim*, trans. Lilla Durham, London, 1901, ii, 241–2. As Boris Schwarz has shown, Viotti’s A minor Violin Concerto seems to have had a direct influence on Brahms’s Violin Concerto in other respects. cf.: Schwarz, *The Great Violinists* (London, 1984), 146.

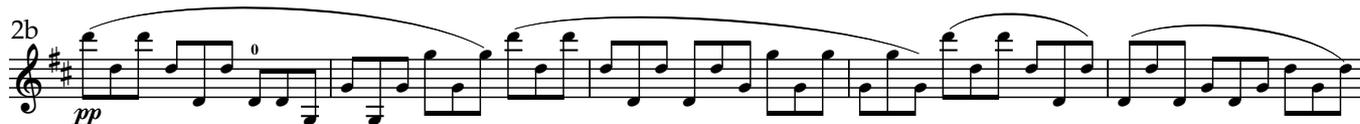
17 *Briefwechsel I*, 90; (*The Herzogenberg Correspondence*, 77), the last part of this sentence is translated: “the cadenza went so magnificently at our concert here that the people clapped right into my coda.”

18 *Briefwechsel VI*, 153.

19 *Briefwechsel VI*, 158–9.



Text in **As**



Original text in **Ks** (i. e. as copied from revised text in **Ks**<sup>0</sup>)



Text in **Ks** after revision

(he gave the other two performances from memory<sup>20</sup>), and had written to Brahms on the evening of the first concert: “I want also to try introducing some variants in the violin part.”<sup>21</sup> Some of the alternatives written into **Ks** by Joachim may have arisen from these experiments; others may have been made after his return in response to Brahms’s continued prompting.<sup>22</sup>

In March Brahms again urged Joachim to suggest revisions freely, both to the solo part and to the orchestral score, commenting: “I am very impatient to see later how energetically your handwriting appears in the score and part; whether I will be “convinced” or must ask someone else – which I would not like to do.” And he was still uncertain whether the work was “at all good and practical enough to be printed.”<sup>23</sup> Although Joachim was happy to mark alternatives in **Ks**, he appears to have been reluctant to enter suggestions directly into **Ap**, for in early April he informed Brahms that if they could not meet soon to discuss the score in person, he would “insert white slips of paper wherever I think that, in order to make it comfortable for the soloist, the accompaniment could be made thinner, whether by leaving out the double basses, or by using short notes rather than sustained ones in the strings or wind.”<sup>24</sup>

Brahms and Joachim arranged to meet in Berlin from 14–16 April, and the implementation of any changes

Joachim may have proposed and Brahms accepted, both in the part and score, will have followed that meeting. Some of Brahms’s markings in **Ks** may have resulted from that meeting, but others were certainly made at a later stage in the publication process. In any case, Brahms carried out a further revision of **Ap** in the second half of April and the first half of May. On 12 May, after they had agreed changes to **Ks**, Joachim delivered the part to Simrock, who forwarded it to Brahms. The next day Joachim wrote to Brahms with another proposal for the passage at bars 510–11 of the first movement, which Brahms adopted. In the same letter he also suggested that Brahms might like to include his fingerings in the published edition, which was also accepted.<sup>25</sup> In the following exchange of letters, initiated after Brahms had received the copy of the solo part, they discussed a number of differences between the way in which pianists and violinists interpreted articulation and slur markings. The passage that gave rise to this was the figure at III 57/150, where Joachim had marked a slur above staccato dots, a form of notation that Brahms associated exclusively with portato; Brahms now felt that staccato strokes were necessary to indicate the desired effect (in **As**, **Ap**, and **Ks** he had written staccato dots). It seems clear that there was no disagreement about the way in which the passage should be played, merely about how it should be notated, for Joachim commented: “I have always played it short and energetic.”<sup>26</sup> Brahms altered the notation in **Ap**, **Ks** and **Ak** by changing the staccato dots to strokes and also, in **Ks**, by deleting Jo-

20 *ibid.*

21 *Briefwechsel VI*, 156.

22 A full account (with music examples) of all the revisions in **Ks** is included in *Johannes Brahms Neue Ausgabe sämtlicher Werke Series I*, vol. 9 *Violinkonzert* ed. Linda Correll Roesner and Michael Struck (Munich, 2004).

23 *Briefwechsel VI*, 157.

24 *Briefwechsel VI*, 158–9.

25 *Briefwechsel VI*, 160–1.

26 *Briefwechsel VI*, 164.

achim's slurs. (In **Ds**, however, the slurs were to be reinstated, though they do not appear in **Dp** or **Dk**, and inconsistency between solo and orchestral parts remained unresolved in the printed edition, as will be discussed below).

On 25 May Joachim again played the concerto, in Amsterdam, and the next day he included a couple more suggestions in a letter to Brahms.<sup>27</sup> The first of these, suggesting that the horns in E should support the oboes in bars 15–16, was adopted by Brahms and entered into **Ap**; the second, proposing that the oboe entry in bar 41 should be given to the clarinet, was rejected. At the end of the month Brahms was still urging Joachim to suggest improvements, and not merely to the solo violin part. After writing a long letter on 30 May he despatched a postcard, stamped 31 May: "As an afterthought I recommend for further hair-splitting: the beginning (tutti) of the Adagio and the Presto  $\frac{6}{8}$  (the beginning) in the Rondo! Both have never really satisfied me in performance."<sup>28</sup> Some of Brahms's revisions to these passages in **Ap** may have stemmed from Joachim's suggestions. Writing in mid June Brahms proposed that he and Joachim should meet again to go through corrections in the concerto, adding: "You will find that I have taken due notice of your hair-splittings", but stating that he could not agree with the alternative for the solo violin part at I 337–9, which Joachim had written into **Ks**.<sup>29</sup> In his reply on 26 June, the final letter in their correspondence about the musical text of the concerto, Joachim sketched another possibility for this passage,<sup>30</sup> but in the end Brahms retained his original version.

While Joachim was in England Brahms had begun work on a piano reduction (**Ak**), the final item needed for publication, and completed it in early March. It seems likely that he first sketched a reduction (no longer extant) of the opening tutti and provided this together with the original manuscript of the solo part (**Ks**<sup>0</sup>) to a copyist so that a copy could be prepared, consisting of the fully written out opening tutti followed by the solo violin part, including rests and cues for the remainder of the work, with blank staves on which Brahms could write the piano reduction from I 90 onwards. Initially Brahms made a number of pencil corrections to the copyist's opening tutti, but the first three pages were subsequently crossed through in blue crayon and Brahms substituted a new page con-

taining a rewritten tutti in his own hand; on the violin stave he replaced the cue notes, which in the copyist's original version consisted of the orchestral first violin part, with a reduction of the orchestral parts that corresponds broadly with the cue in **Ks**. Differences between the cue in **Ak** and the original text in **Ks** are reflected in amendments entered into **Ks** by Brahms at a later stage. Apart from a few places where Brahms wrote the violin part and accompaniment on pasted-in slips of paper,<sup>31</sup> the solo violin part is in the copyist's hand, while the piano reduction is in Brahms's hand. With the exception of the cues in the opening tutti, the copyist had evidently reproduced the violin part from a source that corresponded closely with **Ks** in its original form, although in a few places (e. g. I 149, 484, 559, *Adagio* rather than *Un poco larghetto* for the second movement, III 122–3, 132–3, 251–2) it seems that the source already reflected an amended version of the original text in **Ks**. As explained above, this source was undoubtedly **Ks**<sup>0</sup>, into which Brahms will have made a few additional changes in February 1879, shortly before giving it to the copyist.

## PUBLICATION

The following paragraphs are not intended to offer a comprehensive account of the changes to the text of the concerto or the discrepancies that arose between the various sources during this process, but rather to elucidate the role played by each source in the evolution of the original edition and to provide a background to the editorial decisions that have been taken in determining the principal text of the present edition. Fuller details about particular passages will be found in the Critical Commentary.

After completing **Ak** Brahms sent it to Clara Schumann, who retained it for some three months. She returned it to him in early June, and about 9 June, following further discussion with Joachim and amendment by Brahms, **Ks** and **Ak** were despatched to Simrock (who acknowledged receipt on 11 June) to serve as *Stichvorlage* for the printed solo part (**Ds**) and the *Klavierauszug* (**Dk**). Brahms felt that **Ak** with its many corrections, was probably unusable as a *Stichvorlage* and in a letter of early June 1879 suggested that a fair

27 *Briefwechsel* VI, 165–7.

28 *Briefwechsel* VI, 169.

29 *Briefwechsel* VI, 169.

30 *Briefwechsel* VI, 170–1.

31 I 83–90 (including the first bar of the solo) on f. 4r, and three places where the copyist had evidently skipped a line of the solo part from which he was copying: I 220–225 (f. 8r), I 190–196 (f. 12v) and III 195–198.

32 *Briefwechsel* X, 118.

copy be made for the engraver at his own expense;<sup>32</sup> but Simrock replied that the engravers already knew Brahms's handwriting and would be able to read the original sufficiently well, adding "they shan't mess it up".<sup>33</sup> The following day, Simrock wrote again, noting that Brahms had written "please return" on the solo part and that he assumed this meant after it had been engraved. He assured Brahms that the engraving could be done quickly, and also informed him that he presumed he should instruct his copy editor, Keller, to bring the violin part in **Ak** into line with **Ks**.<sup>34</sup> In his reply on 22 June Brahms confirmed that the solo violin part in the piano score should be corrected against the separate solo part and stressed that the orchestral parts must be corrected against the full score "very extensively indeed!"; he also instructed that the *ossia* passages for the solo violin should appear only in the separate solo part, not in the full score or piano score.<sup>35</sup> On 27 June Simrock informed Brahms that the manuscript orchestral parts (**Kst**) had arrived several days ago, but that he was still waiting for the full score (**Ap**), which he expected either later that day or the following day.<sup>36</sup> By the end of June therefore all the material required for publication was in Simrock's hands.

Many of the markings now in **Ap**, **Ks** and **Ak** are revisions made during the process of publication. Keller's task of bringing the sources into line according to Brahms's instructions is apparent in the numerous neat red ink entries in all these manuscripts; his notes for the engravers appear in pencil; other markings connected with the publication process occur in blue and orange crayon. These, together with instructions added to the manuscripts by Brahms before they were despatched to Berlin, as well as the correspondence between Brahms and Keller, provide invaluable evidence about the manner in which the text of the edition evolved.

Brahms's concern that **Ks** should be the definitive text of the solo violin part was emphasised by his pencil instruction on f. 1r of **Ak**, "Nb. correct the Violin from the accompanying part!", the gist of which he repeated several times on the first few pages of the score, with slight variants in wording. On f. 1r of **Ak** Keller provided more detailed instructions for the engraver as follows:

"In the *piano score* the solo violin is to be engraved in small notes that is to say *only that* which is given here for the violin in *large* notes. Everything here that is in small notes on the violin staff, on the other hand, is *not to be included in the piano score*, but is to be replaced by *rests*, since the content is better represented in the piano part.

In the *solo violin part*, everything that is given to the violin here is to be included, the *small* notes (as cues) as well as the *large* notes."

While preparing **Ap** for the engraver Keller was obliged to seek clarification of a passage in the horn parts in the Adagio (II 15) and altered it as a result of Brahms's response on 6 July.<sup>37</sup>

It seems from the correspondence with Simrock that Brahms initially hoped not only to have proofs of the solo part and piano score, but also of the full score for a planned two-day meeting with Joachim in Aigen, near Salzburg, which was scheduled for Thursday 14 August. But Simrock informed him at the end of July that it was probably not possible to have the full score ready for early August; on the other hand he promised that "the piano score will naturally be ready sooner and be sent to you."<sup>38</sup> Brahms responded that he only needed the solo part (for the sake of the *ossias*) and a copy of the piano score,<sup>39</sup> and these were presumably available for the meeting in Aigen, during which Joachim and Brahms played the Violin Concerto and the G major Violin Sonata for Clara Schumann and the Herzogenbergs.

A number of changes arose from this meeting, from Brahms's further consideration over the following weeks and, at a later stage, from Keller's corrections. Many of the alterations in **Ds** will presumably have involved the corrections of misprints. Others were primarily cosmetic, such as the removal of unnecessary accidentals, for instance, the C#s in the cue notes at I 79 and 81 of the opening tutti (apparent in the edition from the spacing of the rests and notes). One important change to the orchestral accompaniment was evidently made by Brahms in the proof of **Ds**; this was the alteration of the staccato quavers (eighths) of **Ks** (Violin 1 cue reflecting **Ap** and presumably **Kst**) in I 39–40 to repeated semiquavers (sixteenths). Brahms refers to this in the final paragraph of his letter to Kel-

33 *Brahms–Simrock*, 142–3.

34 *Johannes Brahms und Fritz Simrock: Weg einer Freundschaft* ed. Kurt Stephenson (Hamburg, 1961), 144.

35 *Briefwechsel X*, 120–21.

36 *Johannes Brahms und Fritz Simrock*, 144.

37 *The Brahms–Keller Correspondence* ed. George S. Bozarth (Lincoln and London, 1996), 23–4.

38 *Johannes Brahms und Fritz Simrock*, 148.

39 *Briefwechsel X*, 127.

ler of about 23 August: “The semiquavers (sixteenths) on the first page of the solo part must also, of course, appear in the orchestral first violin part”;<sup>40</sup> in **Ap** the staccato quavers (eighths) remain unaltered, since by that stage the score had evidently been engraved and there would have been no point in altering the autograph. Much of the fingering and bowing in **Ds** was presumably added by Joachim in the proofs during the meeting in Aigen, for most of it is absent from **Ks**. Some modifications to the slurring of the solo part will also have resulted directly from that meeting, such as the change at I 132–3 from Ex. 3 a, which appears in all the Stichvorlage, to Ex. 3 b, although in **Dk** and **Dp** Brahms did not include the slur on 132 ii–iii. At I 420, 423, 424 changes to the slurring were also made in **Ds**, but not carried through into **Dk** and **Dp**. At I 473–4, however, a change from Ex. 4 was consistently made in all three proofs. Further dynamic markings were also added, for example the <> in I 206, 208, which is missing from all Stichvorlage. An interesting change to the tempo markings occurs at II 54: *poco a poco* for the orchestral cue just before the *largamente* in 56 was changed to *ritard.* in **Ds**, but was never altered in either **Dk** or **Dp**. At II 75 *calando* was added in **Ds** together with *tempo I.* at 78 (there are no tempo markings here in **Ks**) and *calando* was substituted for *poco rit.* (at II 76 in **Ak**) in **Dk**, bringing these two proofs into line with **Ap**, where Brahms had added the directions in pencil. It is unclear whether he himself made this change in **Ds**, but in **Dk** it is certain that the change was made later by Keller without consulting Brahms, for it occurs in a list of corrections



Final text in **Ap**, **Ks**, **Ak**



Text in **Ds**



Final text in **Ap**, **Ks**, **Ak**

<sup>40</sup> *Brahms–Keller*, 26, where, however, this is wrongly identified as referring to bar 82ff.

compiled by Keller in late August (see below), which were not sent to Brahms. In the Rondo, Brahms evidently let Joachim have his way with the bowing slurs in bars 57–8, 60, 150–51, and 153, where Brahms had deleted them in **Ks**, although Brahms’s retained his staccato strokes rather than the original dots; but these slurs were only included in **Ds**; they were never added to the solo part in **Dp** or **Dk**.

In the third movement, perhaps at Joachim’s prompting, Brahms also made a few more substantial changes to the solo part at this stage. One of Brahms’s requests in his letter to Keller of about 23 August 1879, which apparently accompanied the return of the corrected proofs of the solo violin part and piano score, necessitated the re-engraving of the whole of the Rondo in **Ds**. Brahms clearly had difficulty making up his mind about what he wanted at III 21–6; **Ks** and **Ak** show that by the time of the initial engraving he had replaced his original version of these bars with a version suggested by Joachim (now the *ossia*) and had also substituted Joachim’s version at the parallel passage at 195ff. He subsequently decided to revert to his original idea at 21ff., giving Joachim’s version as the *ossia*, but chose to retain Joachim’s version alone at 195ff. Brahms notated his desired version on the back cover of **Ak** because, he explained to Keller: “I am afraid that I cannot make the matter clear enough to the engraver”<sup>41</sup> (presumably in the proof of **Ds**). In his reply, Keller stated that the movement would probably have to be re-engraved on six plates instead of five, but assured Brahms that “it will not matter to Herr Simrock”.<sup>42</sup> Another important change to the solo part that was presumably marked into the proof was a new version of III 324–5, which differs both from the principal text and the deleted alternative in **Ks** (next to which Joachim wrote: “delete or ossia? not difficult”). More problematic is the passage at III 264, where the notes differ both from the full score and the piano score. In **Ks** Joachim had rewritten the passage from 259–64, suggesting much more effective violin figurations, and this new version was accepted by Brahms; but in 264 Joachim offered two possibilities: a run of six 64<sup>ths</sup> ending in F# and another of seven (marked *oder [or]*), ending in G#. **Ks**, offers no clue as to which was to be engraved. In **Ap** and **Ak**, however, Keller entered the version with seven notes, and this appears in **Dp** and **Dk**. **Ds**, on the other hand, has the version with six notes. Whether the discrepancy results from

<sup>41</sup> *Brahms–Keller*, 25–6.

<sup>42</sup> *Brahms–Keller*, 28–33.

a conscious decision taken during the proof reading of **Ds**, which was not carried through in the other proofs (as was clearly the case with other changes), or whether it resulted merely from oversight cannot be determined. It seems reasonable to assume that Joachim regarded the version in **Ds** as the authoritative one, since he retained this six-note version in the revised edition issued in the Joachim–Moser *Violinschule*.

The process of proof reading and correcting the full score took place in late August. Keller's letter to Brahms of 27 August details many places where there were discrepancies between **Dk** and **Dp** (he seems not to have had access to **Ap** which had evidently been returned to Brahms by this stage). In a few cases these discrepancies led Brahms to introduce a compositional change into the score. At I 311, for instance, he altered the viola part in **Dp** to reflect his voice leading in the piano reduction (Ex. 5), and at II 65 he changed note 3 in violin 1 from  $g\sharp 1$  to  $a 1$  in **Dp**; in both cases the original versions remain unaltered in **Ap**. On other occasions, where Brahms had diverged from the score in his piano reduction, such as II 45 (Ex. 6), he retained his original conception and changed the text in **Dk**. In a few cases, the discrepancies drew attention to revisions that had not been adequately entered into all the sources. At III 71, for example the solo violin's 7th note appears as  $d\sharp 3$  in **As** and **Ap** (and presumably also in the original proof of **Dp**), but as  $b 2$  in **Ks** and **Ak** (it had evidently been changed in **Ks**<sup>43</sup>); a similar situation occurred at the parallel passage (III 164). Other discrepancies were simply printing errors. The draft of Keller's letter includes a list of obvious errors, headed "necessary corrections", which he did not trouble to send to Brahms.<sup>43</sup> It is clear, however, especially from the differences between **Ds** and the violin part in **Dp**

5



Text in **Ap** (viola)



Text in **Ak** (pianoforte)

<sup>43</sup> *Brahms–Keller*, 36–8.

and **Dk**, that the revision was nevertheless somewhat lacking in thoroughness. Apart from these discrepancies, there remain a few problematic passages in **Dp** where it is unclear whether the printed version results from a deliberate change or from oversight. One occurs at II 89–90, where the deliberate omission of crescendo-diminuendo hairpins from the horn parts (present, but not entirely unambiguously positioned in **Ap**) seems improbable.

At the end of his August 27 letter Keller informed Brahms: "After that you may confidently leave the correcting of the *parts* to me".<sup>44</sup> It seems clear, therefore, that Brahms played no part in proof reading the orchestral parts. For all his diligence and conscientiousness, however, Keller, left many discrepancies between parts and score in the printed edition. **Dst** contains a number of readings that diverge from **Ap** and **Dp**. None of these materially affects the notes; they are largely connected with dynamics and articulation. In a few cases (for example the isolated fingering in violin 1 at I 36) the discrepancies seem to have derived from additions that were made by players in rehearsal. In one case however, the marking "Vcell Solo" in I 305, there was evidently potential for confusion (see Critical Commentary).

#### *Joachim's Cadenza*

Joachim's cadenza, which he wrote initially in December 1878 and refined for subsequent performances, was not printed until 1902, when it was published by Simrock. The first edition (plate number 11701 then 11725) was followed by a second, probably issued after Joachim's death, in which additional fingerings were supplied, bowing signs modified and a missing  $\frac{1}{2}$  (bar 53) added; these alterations were made on the original plates, and the revised edition retained the plate number 11725. In 1905 the cadenza was also published in the Joachim and Moser *Violinschule* in a slightly modified version.<sup>45</sup> The fact that Joachim's cadenza was not published earlier (three other cadenzas to the concerto had already been issued by Simrock) may have been connected with Joachim's personal estrangement from Fritz Simrock, over his supposed affair with Joachim's wife in the early 1880s. In 1901 Simrock's death removed this impediment.

During the period between 1879 and 1902 various versions of the cadenza seems to have circulated fairly

<sup>44</sup> *Brahms–Keller*, 28/33.

<sup>45</sup> For further bibliographical detail and discussion of textual differences see the separate Critical Commentary on Joachim's cadenza in BA 9049.

widely among Joachim's pupils in manuscript copies. Two of these, which differ more or less from the published version, are described and reproduced in the *Neue Brahms Ausgabe*.<sup>46</sup> A copy by Joachim's pupil Marie Soldat,<sup>47</sup> perhaps made directly from a copy in Joachim's possession, contains suggestions in Brahms's hand for abbreviating the cadenza as well as a development of these ideas in Soldat's handwriting. The occasion for these revisions was a discussion with Brahms on 2 March 1885, a week before Soldat performed the concerto under Richter's baton at a Philharmonic Concert in the Musikvereinsaal in Vienna on 9 March. According to a letter of 2 March from Soldat to her mother: "Brahms struck out some of the cadenza for me, since he found it too long".<sup>48</sup> The blank staves on the second page of the manuscript contain three pencil sketches by Brahms: i) a two-bar alternative for bars 38–42; ii) a four-bar alternative for bars 23–38; and iii) a five-bar alternative for bars 23–39 (which ends, however, with the first chord of bar 40 on the final beat of bar 39). In addition, Brahms added fermatas to the main text of the cadenza after the chords in bars 39–40, beginning with the second chord in bar 39; he incorporated these into his third sketch as rests. Soldat's development of Brahms's sketches, as an abbreviation of bars 23–38, ignores his first and third suggestions; she accepts the first two bars of the second but compresses the last two bars into a single bar (ending with a replacement of the first note of bar 39 by a quaver rest [eighth rest]). A second two-bar abbreviation of bars 43–48 is unrelated to Brahms's sketches.

The editors of the *NBA* argue that Brahms's annotations, rather than being independent suggestions for shortening the cadenza, represent an attempt to indicate earlier versions of Joachim's cadenza, which the composer preferred to the later, longer version. They also suggest that Marie Soldat's abbreviation, where it diverges from Brahms's sketches, drew upon her own memory of an earlier version of the cadenza, which had been recalled by her discussion with Brahms. They justify this supposition by a comparison of Marie Soldat's revised version with a manuscript copy of the cadenza made on 28 May 1902 by the violinist Anna Löw (a pupil of Karl Prill, who had studied with Joachim at the same time as Marie Soldat, in the

early 1880s). This copy includes abbreviations of the passages from bars 23–38 and 43–48, which tally almost exactly with Marie Soldat's (the only significant difference is in bar 27 (40 in Joachim's published cadenza) where the last note in Löw's version is e<sub>♭</sub>, as opposed to e<sub>♯</sub> in Soldat and Joachim's published version (Ex. 7). Löw's version also includes four fermatas in bars 39–40 that exactly match the fermatas entered into Soldat's copy by Brahms. Another noteworthy difference between the versions copied by Soldat and Löw concerns bars 76–8: Löw's version has a variant reading of the last two notes of bar 76 and the whole of bar 77 that does not occur in any other known source, while Soldat's has a version of bars 77–8 that is not found elsewhere.

Whether the close correspondence in bars 23–48 between the revised Soldat cadenza and the Löw cadenza arose in the manner suggested in the *NBA*<sup>49</sup> seems questionable. It is not impossible that Soldat drew upon her recollection of a shorter version of the cadenza previously learned under Joachim's tuition, as inferred by the editors of the *NBA*, but there is no suggestion of this in her letter to her mother, which reports merely that Brahms struck out some of the cadenza because he found it too long. Nor do Brahms's sketched suggestions support this hypothesis, since the first of them proposes an entirely different cut, from 38–43, eliminating a passage that was later retained in Soldat's version, and the others encompass only bars 23–39. Brahms and Soldat together may perhaps finally have agreed on the elimination of the passage from bars 43–47, but, if so, the stages by which this decision was reached seem more like a process of trial and error than the reconstruction of a version that once existed. Since Löw did not copy the cadenza until 1902 it seems more plausible, for instance, that Soldat's abbreviation, apparently sanctioned by Brahms, had gained currency among other violinists and had been adopted by Soldat's fellow Joachim student, Prill (or whoever prepared the copy from which Löw made hers), who had then inserted it into a copy of the full cadenza, much in the way Soldat adapted her copy. This would more satisfactorily explain why the sec-



Copy of cadenza by Anna Löw, bars 26–7 (39–40 in Joachim's published cadenza)

46 *Johannes Brahms Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Series 1, vol. 9, pp. 292–307. A facsimile of Marie Soldat's cadenza copy is given on p. 293.

47 In the *Gesellschaft der Musikfreunde*.

48 *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien.

49 *NBA* 1/9, 211.

tion containing the abbreviation tallies so closely with Soldat's abbreviated version while other sections of the cadenza apparently derive from significantly different versions.<sup>50</sup> Whatever the explanation, it remains clear that Brahms preferred a shorter cadenza and other possibilities for shortening the cadenza in the spirit of Brahms's indications have been suggested in the present edition.

#### *Other Cadenzas*

During Brahms's lifetime Simrock published two cadenzas for the Violin Concerto by other violinists. Carl Halir (1859–1909), whose cadenza (significantly longer than Joachim's) was issued in 1895, was a pupil of Joachim from 1874–6 and became second violin in Joachim's Berlin Quartet in 1897. Hugo Heermann (1844–1935), whose cadenza was published in 1896, was active in Frankfurt between 1865 and 1904; he was the violinist whom Brahms had consulted about the concerto during Joachim's English tour in 1879 and appears to have given it its first performances in Paris, New York and Australia. A third cadenza, by Franz Ondříček, a Czech violinist who appears to have had no significant connection with Brahms, was published by Simrock in 1900. In 1913 Simrock issued a collection of thirteen cadenzas to Brahms's Violin Concerto by Leopold Auer, Hugo Heermann, Joseph Joachim, Henri Marteau, Franz Ondříček, Edmund Singer, Florian Zajíc, Tor Aulin, Wassily Beseikirsky, Alfred Marchot, Alberto Bachmann, Wladislaus Górski and Ferruccio Busoni; Halir's cadenza was not reissued in this collection. The cadenzas by Halir, Heermann, Auer and Busoni are included with the separate solo violin part and piano reduction in the present edition. Auer (1845–1930) was one of the great teachers of his day and a pupil of Joachim in 1863–4; his style of playing, as documented in his pedagogic writing and editions as well as his recordings of 1921, reflects that of Joachim. Busoni (1866–1924) entered the Vienna Conservatorium at the age of nine, encouraged by, among others, Brahms. Although his own instrument was the piano he wrote accompanied cadenzas for both the Beethoven and Brahms violin concertos.

50 Major differences are listed in the Critical Commentary; the full texts can be compared in the *NBA*.

## PERFORMING PRACTICE

Joachim's understanding of Brahms's notation and expectations can be explored through a range of sources. His bowing and fingering practices are documented in the first edition and revised edition of Brahms's Violin Concerto, in his other published editions and in the Joachim–Moser *Violinschule*, which helps to clarify the musical consequences that would have arisen from the employment of these bowings and fingerings. Further, vital evidence is provided by Joachim's five recordings from 1903, which allow us to understand much that would otherwise remain unclear; we can hear not only how he employed vibrato and portamento, and how these relate to the use of the right and left hand, but also how freely he treated notated rhythms. In addition to these specific musical sources, there are many accounts of his playing, which supply an aesthetic context for his approach to performance. Joachim's violin playing and its relationship to Brahms's music have been discussed at length elsewhere,<sup>51</sup> but it may be useful to summarize the principal aspects of his performing style, and its relationship to the performing styles of other contemporaneous violinists.

#### *Aesthetics*

Joachim was seen by contemporaries as pursuing very different aims from the mainstream virtuoso violinists of his youth. In the 1860s Joachim was already hailed as the “leading exponent” of a new trend in violin playing: he was seen as putting his extraordinary technical abilities at the service of “a high artistic ideal”.<sup>52</sup> And his “severity and purity of style, which strives to hide the charms of virtuosity rather than accentuate them” was praised by Hanslick with the accolade that “it is not possible to bring forward greatness more unobtrusively”.<sup>53</sup> This aspect of Joachim's aesthetic, which was the concrete manifestation of his reverence for great music, was undoubtedly one of the cornerstones of his relationship with Brahms and was the quality that sustained their relationship even through the temporary personal estrangement of the mid 1880s.

51 Clive Brown: “Joseph Joachim and the Performance of Brahms's String Music”, in: *Performing Brahms* ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman (Cambridge, 2003), 48–98.

52 Julius Rühlmann: “Die Kunst des Violinspiels”, in: *Allgemeine musikalische Zeitung neue Folge*, 3/35–43 (1865), 568–702.

53 Quoted in: Andreas Moser: *Joseph Joachim, ein Lebensbild*, 2 vols. (2<sup>nd</sup> edn Berlin, 1908–10), vol. 2, 136.

The perceived “severity and purity of style” of Joachim’s performances should not, however, be equated with a narrow or slavish adherence to the literal meaning of the notation. Innumerable reviews testify to his expressive freedom, which was always at the service of great music, and the extraordinarily striking and characterful manner in which he conveyed the meaning of the work he performed. He himself condemned the approach of other violinists, particularly of “the Franco-Belgian school in recent times” who “adhered too strictly to the lifeless printed notes when playing the classics, unable to read between the lines”.<sup>54</sup>

### *Vibrato*

Joachim was a strong advocate of the view that left-hand vibrato was an ornament, only to be used sparingly and discriminatingly to embellish individual notes that were either specially expressive or accented. This was the predominant aesthetic of the nineteenth century. Earlier in the century some had argued that vibrato was absolutely unnecessary and largely undesirable, and there were apparently some distinguished players who eschewed it. Joachim stated that Bernhard Molique, for instance, did not employ it at all.<sup>55</sup> In volume 2 of Joachim and Moser’s *Violinschule* of 1905, Spohr’s recommendations for the execution and employment of vibrato (from his 1833 *Violinschule*) were quoted at length and endorsed. The discussion ended with the admonition: “It is impossible to warn too emphatically against the habitual use of it [vibrato], especially in the wrong places! A tasteful violinist with healthy sensitivity will always recognize the steady tone as the normal one, and will only use vibrato where the requirements of the expression compellingly suggest it.”<sup>56</sup>

Joachim’s extremely discreet and sparing use of vibrato can be heard in his recordings. These suggest, however, that he recognized that different repertoires demanded a different approach to vibrato. In two solo Bach pieces (the Adagio from the G minor Sonata and the Bourée from the B minor Partita) it is hardly apparent at all. In the first two Brahms Hungarian Dances it occurs much more frequently and obviously, though by no means continuously; here the acknowledged connection between vibrato and Hungarian Gypsy violin playing is manifest. Joachim’s use of vibrato in these

pieces may give a clue to his approach to the final movement of Brahms’s Violin Concerto, which draws upon similar Hungarian inspiration. Joachim’s performance of his own Romance in C indicates more clearly how he would have used vibrato in the standard repertoire of his own day; here it is very varied, fairly frequently but selectively employed on longer notes, and always narrow, producing no discernable variation in pitch.

During the latter part of Joachim’s career a far-reaching change in the aesthetics of tone production was taking place, at first gradually and partially, but during the last ten years of his life with increasing pace and far-reaching consequences. Joachim had always been praised for the power and purity of his sound, which was based primarily on the use of the bow. Younger violinists, however, especially those whom contemporaries associated with the so-called Franco-Belgian School, were developing a different approach in which tone became more individualised through increasingly frequent use of vibrato, leading eventually to the fully-developed continuous vibrato promulgated by Fritz Kreisler. Joachim’s frequent employment of harmonics and open strings in Brahms’s Violin Concerto, especially in the Adagio, indicates clearly a context in which vibrato was used sparingly and ornamentally. The newer aesthetic had important consequences for fingering, since players who wished to use vibrato more continuously sought to avoid open strings and harmonics, particularly on longer notes, except for special effects.

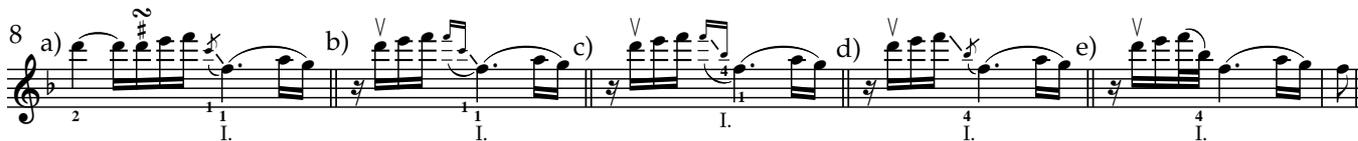
There is evidence that the tendency towards more frequent and prominent use of vibrato was apparent to some extent in the playing of one of the important early exponents of the Violin Concerto during Brahms’s lifetime. After Adolph Brodsky performed it at the Leipzig Gewandhaus in 1885, Elisabeth von Herzogenberg wrote to Brahms: “I am curious to know how you will like B[rodsky]’s playing of the concerto. We thought his various tricks, his exaggerated *tremolo* [vibrato] and *glissando* [portamento] and all the methods he employs so lavishly to secure melting effects, rather more pronounced, if anything. It spoils the pleasure one feels one would otherwise have in such a genuinely gifted player. But he has always been worshipped at Leipzig; no one has ventured a word of warning except Bernsdorf, whose censure is more likely to strengthen one in crime. If you could warn him gently, who knows what good results it might have.”<sup>57</sup> We do

54 Moser, *Joachim*, vol. 2, 292.

55 Samuel B. Grimson and Cecil Forsyth, *Modern Violin-Playing*, (New York, 1920), 34.

56 *Violinschule*, II, 96–96a.

57 *Brahms The Herzogenberg Correspondence*, 256.



J. Joachim and A. Moser, *Violinschule* IIa, 94

not have a response to these comments from Brahms, and his view of the appropriate use of vibrato and portamento in violin playing is not preserved, but it will be safe to say that he never experienced violin playing with continuous vibrato in anything like the modern sense; nor will he ever have heard violin playing without considerably more portamento than we are accustomed to in modern performance.

### Portamento

The fact that Elisabeth von Herzogenberg mentioned Brodsky's exaggerated portamento as well as vibrato, indicates that it was considerably more prominent than Joachim's. This is not surprising, for Joachim urged restraint in the use of portamento just as he did in respect of vibrato. To early 21st-century ears, however, Joachim's portamento, as preserved on his 1903 recordings, where he used it even in Bach (though very infrequently), constitutes a striking and characteristic aspect of his style. The recordings, together with the technical and aesthetic treatment of the subject in the *Violinschule*, make it clear that Joachim restricted himself to two basic forms of portamento. The simplest involves sliding from one note to another with the same finger. The other is a kind of discontinuous portamento in which the finger that stops the first note slides into the position required for the next note to be taken with another finger, after which the new finger is put down as quickly as possible, with the aim of deceiving the ear into thinking that the slide has encompassed the whole interval between the two written notes. The latter type occurs most typically in slides from a lower to higher note, but could also be used for downward shifts.

Portamento could also, in Joachim's practice, occur between notes that were separated by a change of bow. In the *Violinschule* he (and Moser) took an example from Beethoven's F major Romance for Violin and Orchestra, showing five possible ways of preserving legato by means of a portamento between bow changes (Ex. 8), but condemned four of them "because they violate the most elementary rules of natural singing" and stated that the fifth method "only becomes to a certain extent bearable [...] if the occurrence of the slide is only lightly indicated by the player [...]" and if

he endeavours in spite of simultaneous changes of position and bowstroke to allow no intermediate sound to become apparent". He then warned specifically against abusing portamento of this type in a passage from the slow movement of Brahms's Violin Concerto (bb. 50–53), observing: "It is especially important to take this advice to heart in cases like the following example, where there is such ample opportunity of falling into these objectionable mannerisms. By the constant use of obtrusive and wrongly executed portamentos it can become disfigured to the point of caricature." Although the rules for portamento are strictly laid out in the *Violinschule*, Joachim and Moser accepted, in this context, "that all rules applying to the art of musical performance are not of unbending strictness" and that "many expressive embellishments, of which the habitual use cannot be too strenuously opposed, may in a particular case not only produce excellent results, but be altogether legitimate."<sup>58</sup>

Obvious examples of fingerings that invite portamento of the conventional type occur in the first movement at bars 137–141, 204–207 and many other places throughout the concerto; Joachim's addition of the instruction "smorz" at bar 109 in the slow movement probably implies a particularly pronounced portamento between  $f_3$  and  $f\sharp_2$ . Places where Joachim will probably have imagined a connecting portamento between notes in different bowstrokes occur, for instance, in the second movement between the last note of 92 and the first of 93 and again between the first and second notes of 94.

Many younger violinists used portamento much more lavishly than Joachim, and employed types that he would have condemned, including the so-called "French" portamento, which involved a slide between two different fingers, with a change of position, in which the finger that was to stop the second note was placed on the string early and slid into the new position. This type of portamento gradually became more prominent than the other type during the early twentieth century and has left its trace in modern violin playing, where portamento, when it occurs at all, is barely hinted at.

58 *Violinschule* II, 94–5.

### Bowing

At the heart of Joachim's approach to bowing was the creation of a perfectly seamless legato. This was to be achieved principally by the proper use of the bow, but also to some extent by the synchronization of bow changes with an effectively executed left-hand portamento. Joachim and his followers saw themselves as the true heirs of the tradition of violin playing founded by Viotti and his French adherents, Rode, Kreutzer and Baillot, at the beginning of the nineteenth century. In the Joachim–Moser *Violinschule* recent Franco-Belgian players were condemned for continually offending against “that healthy and natural method of singing and phrasing which was founded in the bel canto of the old Italians”, and criticised in particular for their “deficient management of the bow, and, hand in hand with this, those bad habits in singing that ignore the most elementary demands of natural melody.”<sup>59</sup> In one respect, however, Joachim was more progressive than earlier German adherents of the Viotti School, who regarded any form of bounced bowing as inappropriate in classical repertoire. Moser stated that Mendelssohn had freed Joachim from that “prejudice”.<sup>60</sup> Joachim employed, therefore, a range of sprung and articulated bowings, ranging from *martelé* at the point of the bow (the traditional bowstroke for obtaining sharp staccato), through *sautillé* or *spiccato* in the middle of the bow, to more percussive bounced or lifted strokes nearer the heel of the bow. These various bowstrokes, however, would have been used in different proportion to modern violin playing. The *martelé* would have been much more prominently employed, and many passages that are now played with a bounced or lifted stroke in the lower half of the bow, would undoubtedly have been executed by Joachim and his contemporaries in the upper half of the bow, either *martelé* or with broader *détaché* bowstrokes.

### Tempo, Rhythm and Rubato

Brahms was notoriously unwilling to specify tempo by means of the metronome and implied that his few published metronome marks had been extracted from him against his will. He provided no guidance for the Violin Concerto beyond the Italian tempo terms. The first movement was consistently Allegro non troppo from the earliest surviving source. The second movement began as Un poco larghetto (Brahms referred to it as an adagio in his earliest reference, but probably using the

term more in the generic sense of a slow movement than as a specific tempo term), but was later changed to Adagio; this was certainly not before February 1879, since the earlier term was still in place when *Ks* was copied. Brahms's vacillation about whether to include *non troppo vivace* in the tempo term for the Rondo has been discussed above.

Joachim's metronome marks of 1905 are probably a reliable guide to the tempo at which he himself performed the concerto. They are, in some respects surprising. ♩ 126 for the first movement and ♩ 104 for the Rondo are very much faster than the tempo taken by modern violinists and Bernard D. Sherman has observed that they are “far faster than any recording known to me”.<sup>61</sup> The tempo for the third movement is particularly surprising in view of Joachim's insistence that the tempo term needed to be moderated if the movement were not to be “too difficult”. The marking ♩ 72 for the second movement is also rather brisk in relation to conventional interpretations.

Joachim's approach to rhythm was very different from that of contemporary violinists, who adhere closely to the written text in this respect. His recordings help to elucidate his comment (quoted above) about the excessively literal treatment of notation by “the Franco-Belgian school in recent times”. They reveal that his performance of the written rhythms is very free, often approximating to a redistribution of note values in the bar, or occasionally over the barline, but within a more or less regular pulse. His use of unnotated rubato, in the sense of absolute increase or decrease of tempo, is generally restrained and subtle, although he executes a very noticeable unwritten accelerando in the performance of his own Romance. It seems likely that he will have accepted some degree of tempo variation within a movement, but not to the extent of the rubato practices of the Wagnerian School. In his edition of Mendelssohn's Violin Concerto in the *Violinschule* Joachim allows a fairly substantial relaxation of tempo for the second subject of the first movement (from ♩ 116 to 100), though suggesting that at the *sempre diminuendo* in bar 121 “the time must be gradually, but very imperceptibly slackened so as to let the second principal theme begin quietly and consolingly.”<sup>62</sup> In his edition of Brahms's Violin Concerto, how-

59 *Violinschule* III, 32–3.

60 Moser: *Joachim*, vol. 1, 54–5.

61 *Performing Brahms*, 120. Sherman also provides slightly slower metronome markings (from a later revised English edition of the *Violinschule*) for the first (♩ c. 120) and last movements (♩ 96 and for the coda 120), which are also faster than conventional modern tempos for these movements.

62 *Violinschule* III, 228.

ever, he neither indicated nor recommended any internal modification of tempo. The formula *circa* in the metronome marks for the principal tempos (the number for the final *Poco più presto* is given without this qualification) suggests, perhaps, a degree of flexibility of tempo within rather narrower bounds than he recommended in Mendelssohn's Violin Concerto.

#### *Orchestral Performing Practice*

Orchestral playing at the end of the nineteenth century was expected to be very different from solo playing in many respects. Theoretically, orchestral string players were, as Spohr had explained in 1833, required to abstain from all the embellishments that were expected of a soloist, including ornamental vibrato and portamento.<sup>63</sup> Early recordings indicate that very little if any vibrato was routinely used by orchestral string players until well into the twentieth century. A certain amount of portamento, however, seems to have been tolerated, if not encouraged. Ideally it would only have been introduced in chosen circumstances, where rank and file players followed their leaders (it would certainly have been employed in this manner in well-drilled orchestras, such as the Meiningen Orchestra under Hans von Bülow), but in practice its use appears often to have been more haphazard.

Like orchestral string players, wind players will generally have played without any vibrato. Vibrato was used only selectively by solo wind players at this date; the normal sound was entirely without vibrato. It is probable, however, that, in the context of solo passages, ornamental vibrato may have been used on wind instruments not nowadays normally associated with the practice; Mühlfeld, the clarinetist who inspired Brahms's late chamber music for clarinet, was noted for his use of this embellishment. Vibrato as a basic element of tone for some wind instruments began to be adopted widely only in the twentieth century, first by flautists, then by oboists and bassoonists (though it has been generally eschewed by clarinetists and brass players), leading to significant changes in tonal differentiation and blend in the orchestral wind section. Portamento in wind playing, which in the first half of the nineteenth century was used as an embellishment by soloists, seems already to have gone out of use by the time Brahms wrote his Violin Concerto, probably as a result of the increasingly complicated key systems that made it impracticable. Where orchestral wind players were participating in a general or-

chestral tutti, they would have been expected to adhere to the same basic principles of good ensemble as the string players. Where, on the other hand, a wind player had a solo line to deliver, either a substantial one such as the first oboe's solo at the beginning of the second movement of Brahms's Violin Concerto, or a short solo interjection, as happens frequently throughout the work, ornamental vibrato and, perhaps more importantly a degree of tempo rubato, would have been regarded as appropriate.

Although Spohr and other nineteenth century authorities had stressed the necessity for orchestral players to play "strictly in time", this term will have had quite different implications for nineteenth-century musicians than it did for those of later generations. The evidence of early recordings indicates that, just as in solo performance, dotted figures will often have been spontaneously over-dotted or, sometimes, assimilated to triplets according to context, while legato passages of equal length notes, especially in moderate tempo, may frequently have been played unequally, rather in the manner recommended in eighteenth-century treatises, with approximately a 3:2 ratio, though probably with a much greater degree or variety and flexibility than is implied by written accounts. This will have been the case not only with wind soloists, but also with whole string sections. Rubato on a larger scale, involving tempo changes within movements where these were not marked in the score, is likely to have been expected as an adjunct of expressive performance. As Hanslick observed in 1884: "it is well-known that metronomic regularity of tempo has been abandoned by all modern conductors."<sup>64</sup> Brahms was certainly not averse to performers introducing unwritten changes of speed, though he had strong views about what was and was not appropriate; he was insistent that tempo flexibility should be natural and unforced.<sup>65</sup> The extent to which this kind of rubato occurred in early performances of the Violin Concerto will have depended partly on the soloist's and partly on the conductor's conception of the work.<sup>66</sup>

64 Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885* (2<sup>nd</sup> edition Berlin, 1886), 417.

65 See *Performing Brahms* especially Bernard D. Sherman, "Metronome marks, timings and other period evidence", Michael Musgrave, "Performance issues in *A German Requiem*" and Robert Pascall and Philip Weller, "Flexible Tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms's view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony".

66 For further information on these practices and the context in which they took place see Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* (Oxford, 1999).

63 Spohr, *Violinschule* III, section 5 (Wien, 1833).

How essential any of these factors may be to a stylistically convincing performance of Brahms's Violin Concerto remains debatable. Brahms himself was remarkably flexible about how his music should be performed, accepting that there was no single valid approach, though he was perfectly capable of walking out of a performance that displeased him.<sup>67</sup> It is beyond contention, however, that knowledge of the performing practices with which Brahms would have been familiar, enables us better to understand the range of meanings that the "lifeless notes" would have con-

veyed to him and his contemporaries. This knowledge increases the spectrum of interpretative possibilities for conductor and soloist, facilitating a variety of approaches, ranging from attempts at historical recreation to historically informed performance on modern instruments. Awareness of the constantly shifting meanings of musical notation is a vital element in renewing and revivifying the great works in the Classical canon, which are otherwise in danger of becoming stale through over-familiarity.

Clive Brown

## EDITORIAL NOTE

Brahms did not apparently intend the printed full score (**Dp**<sup>68</sup>) to serve as the definitive text of the concerto as a whole. For practical reasons, especially ease of use as a conducting score, he settled upon a reduced version of the solo violin part in the full score, without *ossias*, fingerings or bowing marks; this part does not seem to have been revised with the care that was devoted to the revision of the separate solo part; it was never completely brought into line with the revised text in the printed solo violin part (**Ds**). In the present edition, therefore, **Ds**, including Joachim's fingering and bowing marks, has been taken as the copy text for the solo violin part and the *ossias* are given as footnotes on the relevant pages of the full score. Where Joachim added or modified bowing and fingering in his revised edition of 1905 (**Js**), the additional bowing marks have been given in round brackets and the fingerings in italics; Joachim's additional performance instructions are also enclosed in round brackets; other changes are given in footnotes. **Dp** has been taken as the copy text for the orchestral parts. Discrepancies between **Dp** and the printed orchestral parts (**Dst**) are detailed in the Critical Commentary, except where

markings in **Dst** are deemed necessary to supplement the text of the orchestral parts in **Dp**; in such cases the markings from **Dst** are given in round brackets in the score. All editorial markings are given in square brackets. Editorial slurs are given as dotted lines.

The intended placement of  $\langle$  and  $\rangle$  in Brahms's autographs is often ambiguous. Where no reasonable doubt as to their intended placement exists, minor discrepancies in the autograph have been passed over in silence; more problematic cases are discussed in the Critical Commentary.

One aspect of Brahms's 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. Brahms, like many earlier composers, including Beethoven, was largely consistent in his autographs in placing these staccato marks outside the slur (i. e. making a clear distinction between a staccato and portato execution), but it increasingly became the practice in printed editions to place the staccato mark within the slur. In the present edition, Brahms's predominant practice in his autographs has been followed.

<sup>67</sup> *Performing Brahms*, 232.

<sup>68</sup> See footnote no. 4, p. IV.

# VORWORT

## BRAHMS UND JOACHIM

Drei der berühmtesten Violinkonzerte des 19. Jahrhunderts entstanden für einen Freund oder Kollegen des Komponisten, dessen Einfluss oder Mitwirkung die endgültige Gestalt des Werks wesentlich prägte. Beethovens Violinkonzert reflektiert die Eigenheiten von Franz Clements Virtuosität vielleicht stärker, als bisher gemeinhin erkannt worden ist;<sup>1</sup> Mendelssohn befand sich in stetem Austausch mit Ferdinand David, bis er die endgültige Fassung seines Werks erreichte; und Brahms schrieb sein Violinkonzert in enger Zusammenarbeit mit Joseph Joachim. Während es allerdings kaum konkrete Informationen darüber gibt, welchen direkten Beitrag Clement und David zu den Konzerten von Beethoven und Mendelssohn leisteten, ist Joachims Zusammenarbeit mit Brahms durch ihre Korrespondenz und das überlieferte annotierte Quellenmaterial überaus gut dokumentiert. Aus diesen Materialien wird die integrierende Rolle ersichtlich, die Joachim bei der Erarbeitung der endgültigen Form des Werks spielte, und dies ist wiederum wesentlich für unser Verständnis der Lesarten und aufführungspraktischen Implikationen von Brahms' Niederschrift. Während der zwölf Monate zwischen Brahms' erster Erwähnung des Projekts gegenüber Joachim und dem Erscheinen der gedruckten Ausgabe standen die beiden Musiker in ständigem brieflichen oder persönlichen Kontakt. Dabei beschränkte sich Joachims Beitrag zur Überarbeitung des Konzerts nicht auf die Solopartie, denn Brahms ersuchte nachdrücklich seinen Rat zu jedem Aspekt der Komposition. Und obwohl er natürlich nicht alle Vorschläge Joachims übernahm, berücksichtigte er doch viele von ihnen.

Johannes Brahms' Bekanntschaft mit Joseph Joachim geht auf das Jahr 1853 zurück, als beide Anfang zwanzig waren. Joachim war fast zwei Jahre älter als Brahms und bereits ein bewunderter Geiger und viel versprechender Komponist; in den Jahren 1843–1847 war er ein Protégé Mendelssohns gewesen und hatte, obwohl nie offiziell als Student am Leipziger Konservatorium eingeschrieben, die Unterstützung und Anleitung vieler herausragender Mitglieder des Kreises

um Mendelssohn erfahren, zu dem auch Schumann gehörte. Sein Solodebüt im Rahmen der Leipziger Gewandhauskonzerte im Jahr 1843 hatte eine Reihe von Auftritten in London (wo er unter Mendelssohns Leitung Beethovens Violinkonzert spielte) und anderen musikalischen Zentren nach sich gezogen. Nachdem er für kurze Zeit als Ferdinand Davids Stellvertreter im Gewandhausorchester gespielt hatte, zog er in den frühen 1850er Jahren nach Weimar, wo er in seiner Funktion als Konzertmeister der Hofkapelle eine Zeitlang eng mit Liszt zusammenarbeitete, dem er sein Violinkonzert Op. 3 und seine Ouvertüre *Demetrius* Op. 6 widmete. Als Joachim 1853 eine vergleichbare Stelle in Hannover antrat, war Brahms noch ein unbekannter Musiker, der gerade als Begleiter des Geigers Eduard Reményi seine erste Konzerttournee unternahm und zwar schon einiges komponiert, aber noch nichts veröffentlicht hatte. Bei ihrer ersten Begegnung, die sich ergab, als Reményi in Hannover Station machte, scheinen Joachim und Brahms sogleich ihre künstlerische Affinität erkannt zu haben, und Joachims Einführung seines neuen Freundes bei Schumann und dessen Kreis war ein entscheidender Durchbruch für Brahms' Karriere. Schumanns Artikel „Neue Bahnen“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik*<sup>2</sup> und seine weitere Unterstützung führten schnell zur Veröffentlichung von Brahms' ersten vier Werken bei Breitkopf & Härtel. Wie eng die Freundschaft zwischen Brahms und Joachim zu diesem Zeitpunkt bereits war, zeigt sich an der Widmung von Brahms' Klaviersonate in C-Dur Op. 1. In den 1850er Jahren vertiefte und entwickelte sich ihre Beziehung; Brahms blieb seiner Absicht treu, vor allem zu komponieren, während Joachim, zu Brahms' Bedauern, das Komponieren zunehmend zugunsten des Violinspiels und anderer praktischer Aktivitäten vernachlässigte. Als Brahms ein Vierteljahrhundert später sein Violinkonzert schrieb, war ihre Freundschaft – zum Teil wegen ihrer unterschiedlichen beruflichen Entwicklung – nicht mehr von solch persönlicher Nähe wie einst, ihre musikalische Verbindung blieb jedoch auch weiterhin sehr eng. Als er das Violinkonzert entwarf, hatte Brahms zweifellos Joachim im Sinn, und an Joachim wandte er sich auch schon in einem frühen Stadium des Kompositionsprozesses, um dessen Rat einzuholen. Ihre

1 Vgl. Robin Stowell: *Beethoven: Violin Concerto*, Cambridge, 1998, sowie Clive Brown (Hrsg.): *Franz Clement Violin Concerto in D Major (1805)*, Madison, Wisconsin: A-R Editions, 2005.

2 *Neue Zeitschrift für Musik* 38 (1853), S. 185–186.

Korrespondenz und die erhaltenen Quellen des Konzerts liefern eine reiche Dokumentation ihrer engen Zusammenarbeit.

## DER KOMPOSITIONSPROZESS

Joachim hatte anscheinend keinerlei Kenntnis davon, dass Brahms sich mit dem Gedanken trug, ein Violinkonzert zu schreiben; er war daher völlig überrascht, als er eine am 21. August 1878 in Pörschach am See abgeschickte rätselhafte Postkarte erhielt, auf der Brahms „eine Anzahl Violinpassagen“<sup>3</sup> erwähnte. Schon am nächsten Tag folgte der Postkarte ein Entwurf (**As**<sup>4</sup>), der die vollständige Violinstimme des ersten Satzes und den Beginn des letzten Satzes enthielt; es handelt sich hier um die früheste erhaltene Quelle des Violinkonzerts. In seinem Begleitbrief verkündete Brahms, er habe den Entwurf geschickt, „damit mir gleich die ungeschickten Figuren verboten werden“; er bat Joachim, alle Stellen zu markieren, die „schwer, unbequem, unmöglich usw.“ seien und erwähnte zudem, dass das Werk vier Sätze haben werde.<sup>5</sup> Joachim antwortete sofort voller Begeisterung; er schrieb am 24. August: „Herauszukriegen ist das meiste, manches sogar recht originell violinmäßig – aber ob man’s mit Behagen alles im heißen Saal spielen wird, möchte ich nicht bejahen, bevor ich’s im Fluß mir vorgeführt.“<sup>6</sup>

Die Struktur des ersten Satzes ist im Entwurf bereits identisch mit der der endgültigen Fassung, wobei die Orchesterpassagen durch Pausen angegeben sind oder gelegentlich durch Stichnoten, die ebenfalls dem vollendeten Werk entsprechen; auch die Violinpassagen stimmen in etwa mit der endgültigen Fassung überein. Das Rondo<sup>7</sup> bricht nach 124 Takten ab, von denen die letzten 17 – eine wörtliche Wiederholung des ers-

ten Themas – von dem vollendeten Satz abweichen. Der Entwurf ist wahrscheinlich nur deshalb erhalten geblieben, weil er sich in Joachims Besitz befand, denn Brahms selbst hat später in seinem Leben mit großer Konsequenz Skizzen, Entwürfe und selbst ganze Werke vernichtet, die ihm inzwischen unbefriedigend erschienen.

Die Handschrift verrät vieles über die frühe Zusammenarbeit der beiden Musiker an diesem Werk. Nach den beiden ersten Zeilen der Musik, die die zwei ersten Systeme füllen, beschloss Brahms offenbar, seinen Entwurf nur auf jedem zweiten System niederzuschreiben, um für Alternativfassungen Raum zu lassen (er selbst lieferte eine solche für die Passage I 102–111). Bei den ersten Zusätzen in der Handschrift handelte es sich wahrscheinlich um eine Reihe von Kommentaren Joachims über die Spielbarkeit der Partie, wie etwa „unbequem aber heraus zu kriegen“ in I 149, wo Brahms mehrere Überarbeitungen versuchte, oder „schwer für alle, die nicht wie ich eine große Hand haben“ in I 218–223; letztere Stelle wurde in der veröffentlichten Fassung unverändert beibehalten. Zu Beginn des Finale ergänzte Joachim nach der Tempo- bezeichnung in Klammern „non troppo vivace?“, mit dem ergänzenden Kommentar „sonst zu schwer“; zu diesem Vorschlag scheint Brahms keine eindeutige Meinung gehabt zu haben – er fügte in seiner autographen Partitur (**Ap**) der Tempoangabe zunächst die Modifizierung „ma non troppo vivace“ hinzu, später strich er diese zusätzlichen Worte aus, um sie schließlich doch wieder einzusetzen. Eine Reihe von Varianten von Brahms’ Hand sowie einige von der Hand Joachims scheinen Anfang September 1878 in **As** eingetragen worden zu sein, als die beiden einige gemeinsame Tage in Pörschach verbrachten. Andere könnten hinzugekommen sein, als Joachim und Brahms Ende September Clara Schumann in Hamburg den ersten Satz vorspielten. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete Brahms wahrscheinlich noch an einem nicht überlieferten ersten Entwurf des Konzerts in voller oder reduzierter Partitur.

Während des Hamburger Treffens sprach man über die Möglichkeit eines Probelaufs in Berlin und einer Aufführung im Leipziger Gewandhaus. Mitte Oktober jedoch waren Joachim offenbar Zweifel gekommen, ob Brahms das Konzert rechtzeitig für die geplante Uraufführung in Leipzig am Neujahrstag 1879 fertig stellen könnte. Am 23. Oktober gestand Brahms ein: „Ich bin nicht gern eilig beim Schreiben“ und gab zu, den Termin noch nicht zusichern zu können, „zumal ich doch über Adagio und Scherzo gestolpert

3 *Johannes Brahms Briefwechsel V und VI: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, 2 Bde, Berlin 1912, Reprint Tutzing 1974, Bd. VI, S. 140.

4 **A<sup>0</sup>** Autographe Skizzen und Entwürfe; **As** Autographe Entwurf der Solostimme; **Ap**: Autograph der Partitur; **Ks<sup>0</sup>**: Exemplar der Solostimme, die von Joachim für frühe Aufführungen verwandt wurde; **Kst<sup>0</sup>**: Manuskript der Orchesterstimmen; **Ks**: Abschrift der Solostimme; **Ak**: Autograph des Klavierauszugs mit Abschrift der Solostimme; **Ds**: Erstdruck der Solostimme; **Dk**: Erstdruck des Klavierauszugs; **Dp**: Erstdruck Partitur; **Dst**: Erstdruck der Orchesterstimmen; **Js**: Revidierte Solostimme von Joachim. Eine vollständige Liste und Beschreibung der Quellen einschließlich Stemma findet sich im Critical Commentary zu BA 9049.

5 *Briefwechsel VI*, S. 140–141.

6 *Briefwechsel VI*, S. 141.

7 Brahms’ eigene Bezeichnung für den letzten Satz (siehe z. B. *Briefwechsel VI*, S. 161 und 169.)

bin.“<sup>8</sup> In einem Brief vom 5. November drängte Joachim ihn, an den Plänen für eine Premiere am 1. Januar festzuhalten, doch Brahms zögerte und teilte ihm mit, er habe beschlossen, die beiden Mittelsätze für ein „armes“ Adagio aufzugeben.<sup>9</sup>

Ob Brahms Anfang November bereits mit der Reinschrift seiner Partitur (**Ap**) begonnen hatte, ist nicht verbürgt, es ist jedoch anzunehmen, dass er die Arbeit etwa um diese Zeit aufnahm. Sicher ist, dass zumindest die Solopartie erst kopiert worden sein kann, nachdem **As** von Brahms und Joachim besprochen und modifiziert worden war, da die anfängliche Fassung der Solostimme des ersten Satzes und die Eröffnung des letzten Satzes in dieser Quelle in **As** vorgenommene Verbesserungen berücksichtigen. Die Niederschrift des Adagio (ursprünglich *Un poco larghetto*) in **Ap** erfolgte offensichtlich später als die der Ecksätze, wie sich aus der Verteilung der Papiertypen in der Handschrift ersehen lässt: Der erste Satz und die ersten acht Blätter des dritten Satzes sind auf Papier derselben Sorte geschrieben, die letzten elf Blätter des dritten und der gesamte zweite Satz hingegen weisen einen anderen Papiertyp auf. Während die Herausgeber der *Neuen Brahms-Ausgabe*<sup>10</sup> annehmen, dass die von Joachim bei der Uraufführung verwendete Solostimme (**Ks<sup>0</sup>**) von **Ap** kopiert wurde, lässt die überlieferte handschriftliche Soloviolinstimme (**Ks**), die die Lesarten ihrer Vorlage **Ks<sup>0</sup>** wiedergibt, vermuten, dass die Partitur des zweiten Satzes in **Ap** möglicherweise erst vollendet wurde, nachdem **Ks<sup>0</sup>** Mitte Dezember kopiert worden war. Für die Kopie des zweiten Satzes in **Ks<sup>0</sup>** diene vielmehr wahrscheinlich ein Entwurf und nicht **Ap** als Vorlage, wie weiter unten noch zu erklären sein wird.

**Ap** wurde später bei der Premiere sowie bei allen weiteren vor der Drucklegung des Violinkonzerts erfolgten Aufführungen als Dirigierpartitur verwendet und enthält zahlreiche Schichten von Änderungen und Zusätzen. Bei der Mehrzahl von diesen handelt es sich um von Brahms eingetragene aufführungspraktische Hinweise und Überarbeitungen des Notentexts sowie um zahlreiche Zusätze und Korrekturen von der Hand Robert Kellers, der für Simrock als Lektor arbeitete; letztere wurden eingetragen, nachdem die Partitur im späten Juni 1879 nach Berlin gesandt worden war, um als Stichvorlage für die gedruckte Partiturausgabe

8 Briefwechsel VI, S. 146.

9 Briefwechsel VI, S. 147.

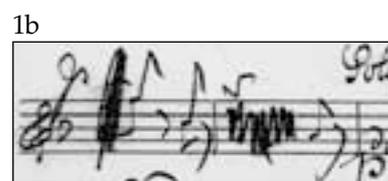
10 *Johannes Brahms Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 9, hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck (München, 2004), S. 211.

(**Dp**) zu dienen. Linda Correll Roesner hat darauf hingewiesen, dass einige der Zusätze in **Ap** in dem veröffentlichten farbigen Faksimile unlesbar sind oder zu Fehlinterpretationen Anlass geben können.<sup>11</sup>

Erst Mitte Dezember legte Brahms sich schließlich auf den Termin für eine Leipziger Premiere am 1. Januar 1879 fest. Um den 15. Dezember schrieb er an Elisabeth von Herzogenberg: „Morgen schicke ich ihm [Joachim] erst eine gutgeschriebene Stimme“.<sup>12</sup> Dies bezieht sich auf die Stimme **Ks<sup>0</sup>**, die Joachim tatsächlich am 15. Dezember erhielt, zusammen mit einigen Blättern der Partitur und der Mitteilung, dass die Orchesterstimmen gerade kopiert würden. Der ursprüngliche Text dieser Stimme entsprach wahrscheinlich ziemlich genau der ersten Fassung der Solostimme in **Ap**; die Tatsache, dass **Ap** Anfang Dezember noch nicht fertig gestellt war, sowie auch interne Hinweise deuten allerdings darauf hin, dass **Ap** nicht – oder jedenfalls nicht vollständig – als Vorlage für die Kopie des zweiten Satzes in **Ks<sup>0</sup>** gedient haben kann. Am deutlichsten ersichtlich ist dies in den Takten 30–31 dieses Satzes in **Ks**, wo der Orchestereinsatz eine frühere Fassung dieser Passage reflektiert als in **Ap** enthalten ist (Beispiel 1). Es ist gut möglich, dass Joachim und Brahms **Ks<sup>0</sup>** noch vor der Leipziger Uraufführung überarbeiteten, aber auch die aus dieser Aufführung sowie aus den Proben und Aufführungen in Pest und Wien im Januar 1879 erwachsenen Revisionen müssten in diese Kopie eingetragen worden sein. Die weitere Geschichte von **Ks<sup>0</sup>** ist ungewiss, obwohl eindeutig gesichert zu sein scheint, dass Joachim die Stimme Anfang Februar 1879 am Vorabend einer Konzertreise nach London an Brahms zurück-



Originalnotentext in **Ks**



Notentext, wie er in **Ks** geändert wurde (Faksimile)

11 Vgl. Linda Correll Roesner: „Johannes Brahms, Concerto for Violin. Op. 77: A Facsimile of the Holograph Score. Introduction by Yehudi Menuhin. Foreword by Jon Newsom. Washington, D.C.: Library of Congress, 1979“, Rezension, in: *Current Musicology* 30 (1980), S. 60–72.

12 *Johannes Brahms Briefwechsel I und II: Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, 2 Bde, Berlin 1906, Reprint Tutzing 1974, Bd. I, S. 84.

sandte.<sup>13</sup> Die korrigierte Fassung von **Ks<sup>0</sup>** war zweifellos identisch mit der Vorlage, von der ein Wiener Kopist die Violinpartie abschrieb, unter der Brahms seinen Klavierauszug eintrug (**Ak**).

In demselben um den 12. Dezember verfassten Brief, in dem er das Ausschreiben einer Solostimme erwähnte, wies Brahms auch auf die Anfertigung eines Orchesterstimmensatzes hin. Diese Stimmen (**Kst**) werden wohl für alle Aufführungen des Konzerts vor der Veröffentlichung der gedruckten Stimmen im Herbst 1879 verwendet worden sein. Sie dürften mehrere Revisionschichten enthalten haben. In einem um den 8. Februar in Berlin verfassten Brief an Brahms schrieb Joachim, kurz bevor er die Partitur und die Stimmen mit nach London nahm: „ich will in letztern die Vortragszeichen nachtragen lassen“;<sup>14</sup> damit beabsichtigte er wahrscheinlich, die Stimmen an die nach den ersten Aufführungen in **Ap** vorgenommenen Korrekturen anzugleichen. Ende Juni 1879 wurden die Stimmen zusammen mit **Ap** an Simrock geschickt, damit sie bei der Herstellung des Stimmendrucks (**Dst**) als Stichvorlage dienen konnten. Brahms war sich allerdings bewusst, dass die Stimmen mit den Revisionen in der Partitur noch nicht vollständig abgeglichen worden waren; in einem Brief an Simrock vom 22. Juni forderte er daher, dass sie noch gegen die Partitur zu korrigieren seien, „und zwar sehr!“<sup>15</sup>

#### Die Kadenz

Sobald er **Ks<sup>0</sup>** am 15. Dezember 1878 erhalten hatte, brachte Joachim in einem Antwortbrief an Brahms seine Begeisterung zum Ausdruck und machte sich daran, für den ersten Satz eine Kadenz zu schreiben. Man war offensichtlich bereits übereingekommen, dass Brahms die Ausarbeitung der Kadenz Joachim überlassen würde. Brahms' Entscheidung für dieses

13 Boris Schwarz schreibt, dass die Kopie der Solostimme, die in Wien unter Brahms' Aufsicht angefertigt, um den 12. Dezember 1878 an Joachim gesandt, von diesem bei der Premiere am 1. Januar 1879 sowie auch in der Wiener Aufführung benutzt und am 8. Februar 1879 an Brahms zurückgegeben wurde, sich zusammen mit der Stichvorlage des Klavierauszugs in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet (siehe „Joseph Joachim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto“, *The Musical Quarterly* 69/4 (1983), S. 512). Mit dieser etwas missverständlichen Aussage meint Schwarz wahrscheinlich die von Kopistenhand in die handschriftliche Klavierpartitur (**Ak**) eingetragene Violinstimme, unter der Brahms seine Klavierfassung des Orchesterparts notierte, und nicht eine separate Kopie, da die Österreichische Nationalbibliothek keine weitere handschriftliche Quelle von Brahms' Violinkonzert besitzt.

14 *Briefwechsel* VI, S. 155.

15 *Johannes Brahms Briefwechsel IX–XII: Johannes Brahms, Briefe an P. J. und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, 4 Bde, Berlin 1917–1919, Bd. X, S. 120.

zu diesem Zeitpunkt ungewöhnliche Vorgehen scheint eher Ausdruck seiner tiefen Bewunderung für den Komponisten und Violinvirtuosen Joachim gewesen zu sein als seiner Verehrung klassischer Modelle wie etwa Beethovens Violinkonzert. Bemerkenswerterweise endete noch ein weiteres von Brahms überaus bewundertes älteres Konzert seinen ersten Satz mit einer ausgeschriebenen begleiteten Kadenz – Viottis Violinkonzert Nr. 22 in a-Moll (ca. 1793). Brahms hatte Joachim in diesem Konzert von Viotti oft begleitet, und Joachim erinnerte sich, dass er es noch mehr schätzte als Beethovens Violinkonzert.<sup>16</sup>

Von Joachims Kadenz ist keine autographe Abschrift überliefert und sie wurde erst 1902 veröffentlicht; die genaue Gestalt der ursprünglichen Fassung ist nicht gewiss, es ist aber denkbar, dass sie kürzer war. Dies lässt sich möglicherweise aus Brahms' späterer Diskussion der Angelegenheit mit Marie Soldat sowie aus seinen Anmerkungen in ihrer handschriftlichen Kopie von Joachims Kadenz erschließen, wie weiter unten noch zu besprechen sein wird.

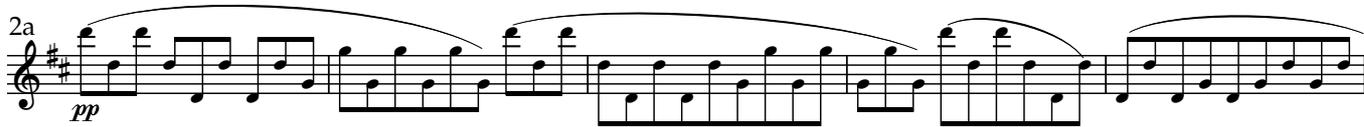
#### Die Aufführungen vor der Veröffentlichung und der Revisionsprozess

Die ersten Aufführungen von Brahms' Violinkonzert – in Leipzig am 1. Januar, in Pest am 8. Januar und in Wien am 14. Januar 1879 – erregten wenig Begeisterung. Die Leipziger Uraufführung wurde besonders kühl aufgenommen, bei den beiden späteren Konzerten war das Publikum jedoch „freundlicher und lustiger“, wie Brahms Elisabeth von Herzogenberg in der zweiten Januarhälfte mitteilte; er kommentierte: „Auch spielt Joachim mein Stück in jeder Probe schöner“, und fügte vielleicht nicht ohne Ironie hinzu: „und die Kadenz ist bis zum hiesigen Konzert so schön geworden, daß das Publikum in meine Koda hineinklatschte.“<sup>17</sup>

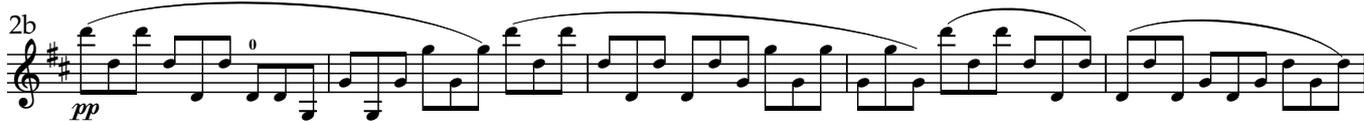
Brahms ermutigte Joachim ständig, sich an dem Revisionsprozess zu beteiligen. Eine Woche nach der Wiener Aufführung hatte er an Joachim, der das neue Konzert ins Programm seiner Englandtournee aufnehmen wollte, geschrieben: „Es wäre mir sehr lieb, wenn Du vor der englischen Reise mir noch die Solostimme des Konzerts kopieren lassen könntest. Für jegliches Ossia wäre ich besonders dankbar. Ich wünschte es mit einem weniger guten Geiger als Du es bist, durch-

16 Andreas Moser: *Joseph Joachim*, übersetzt von Lilla Durham, London 1901, Bd. 2, S. 241–242. Wie Boris Schwarz gezeigt hat, scheint Viottis Violinkonzert in a-Moll Brahms' Violinkonzert auch in anderen Aspekten beeinflusst zu haben (vgl. Schwarz, *The Great Violinists*, London 1984, S. 146).

17 *Briefwechsel* I (Brahms–Herzogenberg), S. 90.



Notentext in As



Originaler Notentext in Ks (d. h., wie vom revidierten Notentext in Ks<sup>0</sup> kopiert)



Notentext in Ks nach der Revision

zugehen, da ich fürchte, Du bist nicht dreist und streng genug. Nur durch viel Vorschläge und Änderungen könntest Du imponieren!“<sup>18</sup> Drei Tage später versprach Brahms, ihm **Ap** zuzuschicken – Joachim würde die Partitur für seine Londoner Aufführungen benötigen – und bat zugleich darum, dass alle rot markierten Änderungen in **Kst** übertragen würden. Diese umfassen einige, jedoch nicht alle von Brahms’ mit Rotstift in **Ap** vermerkten Änderungen, da eine Reihe weiterer Eintragungen mit Rotstift offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommen wurden. Anfang Februar bestätigte Joachim den Erhalt von **Ap** und **Kst** und gab **Ks<sup>0</sup>** an Brahms zurück, während er die neue Abschrift (**Ks**) nach London mitnahm.

**Ks** wurde offensichtlich von **Ks<sup>0</sup>** kopiert und enthält Änderungen, die bereits früher entschieden und dort eingetragen worden waren. Dies ist zum Beispiel an T. 431–435 des ersten Satzes zu sehen, wo der kopierte Text in T. 431–432 sich von dem in **As** wie auch von der ursprünglichen Lesart in **Ap** unterscheidet. In T. 433–435 entspricht der ursprüngliche Text in **Ks** der in **As** und zunächst auch in **Ap** erscheinenden Fassung; später jedoch wurden diese Takte in **Ks** emendiert, und der gesamte neue Text für T. 431–435 in **Ks** wurde schließlich von Keller mit roter Tinte in **Ap** eingetragen (Beispiel 2a–c). Zahlreiche von Joachim und Brahms in **Ks** vorgenommene Änderungen dokumentieren den fortlaufenden Revisions- und Verfeinerungsprozess, der sich über die Monate Februar bis Juni 1879 erstreckte.

In London spielte Joachim das Konzert viermal, zweimal im Crystal Palace (22. Februar und 22. März)

und zweimal in der Philharmonic Society (5. und 19. März). Brahms gegenüber betonte er: „Daß ein Solostück in zwei Philharmonischen Konzerten nacheinander aufs Programm kam, ist bisher in der Geschichte der Gesellschaft nur mit Mendelssohns *g moll*-Konzert, von ihm selbst gespielt im Manuskript, vorgekommen.“<sup>19</sup> In seinen beiden ersten Londoner Konzerten spielte Joachim aus **Ks** (die anderen beiden spielte er auswendig<sup>20</sup>), und am Abend des ersten Konzerts hatte er an Brahms geschrieben: „ich will auch versuchen, einige Varianten in der Geigenstimme vorzuschlagen.“<sup>21</sup> Einige der von Joachim in **Ks** eingetragenen Alternativen mögen auf diese Experimente zurückgehen, andere könnte er nach seiner Rückkehr auf Brahms’ ständig wiederholte Aufforderung hin vorgenommen haben.<sup>22</sup>

Im März drängte Brahms Joachim erneut, großzügig Revisionen sowohl an der Solostimme als auch an der Orchesterpartitur vorzuschlagen, und führte weiter aus: „sehr begierig bin ich, wie häufig und wie energisch sich hernach Deine Handschrift in Partitur und Stimme zeigt; ob ich ‚überzeugt‘ sein werde oder noch einen andern fragen muß – was ich nicht gern täte.“ Und immer noch war er unsicher, ob das Werk „überhaupt gut und praktisch genug [sei], daß man es drucken lassen kann?“<sup>23</sup> Obwohl Joachim in **Ks** bereitwillig Alternativen eintrug, scheint er abgeneigt gewesen zu sein, seine Vorschläge direkt in **Ap** zu

19 Briefwechsel VI, S. 158–159.

20 Ebenda.

21 Briefwechsel VI, S. 156.

22 Eine ausführliche Darstellung (mit Notenbeispielen) sämtlicher Revisionen in **Ks** findet sich in *Neue Brahms-Ausgabe*, 1/9.

23 Briefwechsel VI, S. 157.

18 Briefwechsel VI, S. 153.

vermerken, denn Anfang April informierte er Brahms, wenn sie sich nicht bald treffen könnten, um die Komposition persönlich zu besprechen, werde er „überall da weiße Blättchen hineinlegen, wo ich glaube, daß, um den Solisten behaglich zu machen, die Begleitung dünner gemacht werden könnte, sei’s durch Weglassung von Kontrabässen, sei’s durch bloßes Anschlagen statt des Aushaltens in Quartett oder Bläsern.“<sup>24</sup>

Brahms und Joachim kamen überein, sich vom 14. bis zum 16. April in Berlin zu treffen, und es ist anzunehmen, dass sämtliche Änderungen, die Joachim vorgeschlagen haben mag und die Brahms akzeptierte, anschließend in Stimme und Partitur eingetragen wurden. Einige von Brahms’ Markierungen in **Ks** können sich aus diesem Treffen ergeben haben, andere hingegen wurden sicherlich zu einem späteren Stadium des Publikationsprozesses vorgenommen. Jedenfalls aber nahm Brahms in der zweiten April- und ersten Maihälfte eine weitere Überarbeitung von **Ap** vor. Am 12. Mai, nachdem sie sich über die Änderungen in **Ks** geeinigt hatten, lieferte Joachim die Stimme an Simrock, der sie an Brahms weiterleitete. Am darauf folgenden Tag schickte Joachim Brahms einen weiteren Vorschlag für die Passage T. 510–511 des ersten Satzes, die Brahms übernahm. Im selben Brief schlug Joachim außerdem vor, Brahms möge vielleicht seine Fingersätze in die gedruckte Edition übernehmen, und auch dieser Vorschlag wurde akzeptiert.<sup>25</sup> Nachdem Brahms die Abschrift der Solostimme erhalten hatte, setzte ein brieflicher Austausch ein, in dem die beiden eine Reihe von Unterschieden in der Interpretation von Artikulation und Bogensetzung diskutierten, die sich aus der Sichtweise eines Pianisten und der eines Geigers ergaben. Anlass zu diesem Austausch gab die Figur in III 57/150, wo Joachim über Staccato-Punkten einen Bogen eingezeichnet hatte – eine Notationsweise, die Brahms ausschließlich mit Portato in Verbindung brachte; Brahms war nun der Meinung, dass an dieser Stelle scharfe Strichpunkte notwendig seien, um den gewünschten Effekt zu erzielen (in **As**, **Ap** und **Ks** hatte er Staccato-Punkte verwendet). Offensichtlich waren die beiden nicht über die Spielweise dieser Passage uneins, sondern nur über die Art, wie sie notiert werden sollte, denn Joachim kommentierte: „denn energisch kurz habe ich es immer gespielt.“<sup>26</sup> Brahms änderte die Notierweise in **Ap**, **Ks** und **Ak** von Staccato-Punkten zu scharfen Strich-Punkten, während er

in **Ks** auch Joachims Bögen entfernte. (In **Ds** wurden die Bögen später allerdings wieder eingesetzt, in **Dp** und **Dk** sind sie hingegen nicht enthalten; auch die uneinheitliche Handhabung zwischen dem Solopart und den Orchesterstimmen blieb in der Druckausgabe erhalten, wie weiter unten diskutiert wird.)

Am 25. Mai spielte Joachim das Konzert in Amsterdam, und am nächsten Tag fügte er einem Brief an Brahms zwei weitere Änderungsvorschläge bei.<sup>27</sup> Die Anregung, das Horn in E in T. 15–16 die beiden Oboen unterstützen zu lassen, nahm Brahms an und trug die entsprechenden Änderungen in **Ap** ein; den zweiten Vorschlag, der Einsatz der Oboe in T. 41 möge an die Klarinette übertragen werden, verwarf er. Am Ende des Monats drängte Brahms Joachim immer noch, seine Verbesserungsvorschläge nicht auf die Solostimme zu beschränken. Nachdem er am 30. Mai einen langen Brief verfasst hatte, schickte er noch eine – am 31. Mai abgestempelte – Postkarte hinterher: „Nachträglich empfehle ich zu fernem Tüfteln: den Anfang (Tutti) des Adagio und das Presto  $\frac{6}{8}$  (den Anfang) im Rondo! Beides hat mir beim Hören nie recht genügt.“<sup>28</sup> Einige von Brahms’ Revisionen an diesen Passagen in **Ap** könnten auf Joachims Anregungen zurückgehen. Mitte Juni schrieb Brahms erneut und schlug vor, man möge sich ein weiteres Mal treffen, um die Korrekturen an dem Konzert durchzuarbeiten; er fügte hinzu: „Du wirst finden, daß ich von Deinen Tüfteleien gebührend Notiz genommen habe“, merkte aber zugleich an, dass er dem Alternativvorschlag für die Soloviolinstimme in I 337–339, den Joachim in **Ks** eingetragen hatte, nicht zustimmen könne.<sup>29</sup> In seiner Antwort vom 26. Juni, dem abschließenden Brief<sup>30</sup> in ihrer Korrespondenz über die Fixierung des Notentexts, skizzierte Joachim eine andere Möglichkeit für diese Passage, doch Brahms hielt letztlich an seiner ursprünglichen Version fest.

In der Zeit, als Joachim in England war, hatte Brahms an einem Klavierauszug (**Ak**) zu arbeiten begonnen, der als letztes noch für die Veröffentlichung fehlte; er vollendete ihn Anfang März. Es ist anzunehmen, dass er zunächst eine (nicht überlieferte) Reduktion des eröffnenden Tutti skizzierte und diese zusammen mit der Originalhandschrift der Solostimme (**Ks**<sup>0</sup>) an einen Kopisten gab, so dass dieser eine Abschrift anlegen konnte, die aus dem voll ausgeschriebenen eröffnenden Tutti bestand, gefolgt von der Soloviolinstimme

24 Briefwechsel VI, S. 158–159.

25 Briefwechsel VI, S. 160–161.

26 Briefwechsel VI, S. 164.

27 Briefwechsel VI, S. 165–167.

28 Briefwechsel VI, S. 169.

29 Briefwechsel VI, S. 169.

30 Briefwechsel VI, S. 170–171.

einschließlich der Pausen und Einsätze für den Rest des Werks, mit leeren Systemen, auf denen Brahms von I 90 an den Klavierauszug notieren konnte. Anfangs hatte Brahms in das Eröffnungstutti des Kopisten eine Reihe von Bleistiftkorrekturen eingetragen, doch später wurden die ersten drei Seiten mit blauem Farbstift durchgestrichen und Brahms ersetzte sie durch eine neue Seite mit einem eigenhändig neu geschriebenen Tutti; auf dem Violinsystem ersetzte er die Stichnoten, die in der ursprünglichen Fassung des Kopisten aus dem Part der ersten Orchestervioline bestanden, durch eine Reduktion der Orchesterstimmen, die in etwa den Stichnoten in **Ks** entspricht. Unterschiede zwischen den Stichnoten in **Ak** und dem ursprünglichen Text in **Ks** zeigen sich an Korrekturen in **Ks**, die Brahms dort zu einem späteren Zeitpunkt eintrug. Mit Ausnahme von einigen Stellen, wo der Komponist die Violinstimme und Begleitung auf eingeklebten Papierstreifen notierte,<sup>31</sup> stammt die Soloviolinstimme von der Hand des Kopisten, während die Klavierreduktion von Brahms geschrieben wurde. Abgesehen von den Stichnoten in dem zu Beginn stehenden Tutti hatte der Kopist als Vorlage für die Violinstimme offensichtlich eine Quelle verwendet, die sich eng an die ursprüngliche Form von **Ks** anlehnte, obwohl sie an einigen Stellen bereits eine korrigierte Fassung von **Ks** reflektiert zu haben scheint (z. B. I 149, 484, 559; Tempoangabe *Adagio* anstelle von *Un poco larghetto* für den zweiten Satz; III 122–123, 132–133, 251–252). Wie weiter oben bereits erläutert wurde, handelte es sich bei dieser Quelle zweifellos um die Quelle **Ks**<sup>0</sup>, in die Brahms im Februar 1879 wohl einige zusätzliche Änderungen eintrug, bevor er sie an den Kopisten gab.

## DIE VERÖFFENTLICHUNG

Die nachfolgenden Ausführungen beabsichtigen weder eine umfassende Darstellung der Änderungen am Notentext des Violinkonzerts noch eine erschöpfende Diskussion der Diskrepanzen, die sich während dieses Prozesses zwischen den verschiedenen Quellen ergaben; sie wollen vielmehr die Rolle erhellen, die die verschiedenen Quellen bei der Entstehung der Erstausgabe spielten, und den Hintergrund für die editorischen Entscheidungen liefern, die bei der Bestimmung des

31 I 83–90 (einschließlich des ersten Takts des Solos) auf Blatt 4r, sowie drei Stellen, wo der Kopist offensichtlich eine Zeile der Solostimme, die ihm als Vorlage diente, übersprungen hatte: I 220–225 (Blatt 8r), I 190–196 (Blatt 12v) und III 195–198.

Haupttextes der vorliegenden Edition getroffen wurden. Weitere Details zu spezifischen Passagen finden sich im Critical Commentary.

Nachdem er **Ak** fertig gestellt hatte, schickte Brahms das Manuskript an Clara Schumann, die es etwa drei Monate behielt. Anfang Juni gab sie es an ihn zurück, und um den 9. Juni wurden **Ks** und **Ak** nach weiteren Diskussionen mit Joachim und Änderungen durch Brahms an Simrock gesandt (der ihren Erhalt am 11. Juni bestätigte), um bei der Drucklegung der Solostimme (**Ds**) und des Klavierauszugs (**Dk**) als Stichvorlage zu dienen. Brahms war der Meinung, dass **Ak** mit seinen zahlreichen Korrekturen wahrscheinlich als Stichvorlage unbrauchbar sein würde und schlug daher in einem Brief von Anfang Juni 1879 vor, für den Stecher von der Handschrift auf eigene Kosten eine Reinschrift anfertigen zu lassen;<sup>32</sup> doch Simrock antwortete, dass Brahms' Notenschrift den Stechern inzwischen hinreichend vertraut sei und diese das Original gut genug lesen könnten; er fügte noch hinzu, „ruinieren sollen sie's nicht.“<sup>33</sup> Am folgenden Tag schrieb Simrock erneut – er berief sich auf den Vermerk „Erbitte ich zurück“, den Brahms auf die Solostimme geschrieben hatte, und wollte klarstellen, dass damit wohl die Rückgabe nach der Herstellung des Stichts gemeint sei. Er versicherte Brahms, dass das Stechen wenig Zeit beanspruchen werde und teilte ihm ferner mit, er nehme an, er solle wohl seinen Lektor, Keller, instruieren, die Violinstimme in **Ak** mit **Ks** abzugleichen.<sup>34</sup> In seiner Antwort vom 22. Juni bestätigte Brahms die Notwendigkeit, die Solostimme in der Klavierpartitur nach der Einzelstimme zu korrigieren, und betonte außerdem, dass die Orchesterstimmen nach der Partitur zu korrigieren seien, „und zwar sehr!!“ Ferner gab er Anweisung, dass die ossia-Passagen für die Solovioline nur in der separaten Solostimme erscheinen sollten, nicht aber in der Partitur oder dem Klavierauszug.<sup>35</sup> Am 27. Juni informierte Simrock Brahms, dass die handschriftlichen Orchesterstimmen (**Kst**) vor einigen Tagen eingetroffen seien, er aber immer noch auf die Partitur (**Ap**) warte, die noch am selben oder am darauf folgenden Tag eintreffen müsse.<sup>36</sup> Ende Juni befanden sich daher sämtliche für die Drucklegung benötigte Materialien in Simrocks Händen.

32 Briefwechsel X, S. 118.

33 Johannes Brahms und Fritz Simrock: Weg einer Freundschaft, hrsg. von Kurt Stephenson (Hamburg, 1961), S. 142–143.

34 Johannes Brahms und Fritz Simrock, S. 144.

35 Briefwechsel X, S. 120–121.

36 Johannes Brahms und Fritz Simrock, S. 144.

Bei einer großen Zahl der heute in **Ap**, **Ks** und **Ak** zu findenden Vermerke handelt es sich um Revisionen, die während der Drucklegung vorgenommen wurden. Die von Keller übernommene Aufgabe, die Quellen gemäß Brahms' Instruktionen miteinander in Einklang zu bringen, lässt sich anhand der zahllosen präzisen Eintragungen in roter Tinte in all diesen Handschriften nachverfolgen; seine Instruktionen an die Stecher erscheinen in Bleistift, andere mit der Drucklegung in Verbindung stehende Vermerke wurden mit blauem oder orangefarbenem Buntstift eingetragten. All diese Anmerkungen sowie die von Brahms vor deren Versendung nach Berlin in den Manuskripten vermerkten Instruktionen und schließlich die Korrespondenz zwischen Brahms und Keller liefern wertvolle Informationen über die Art, wie sich der endgültige Notentext der Ausgabe entwickelte.

Brahms' Sorge, dass **Ks** den definitiven Text der Solostimme enthalten solle, zeigt sich an seiner Bleistiftanmerkung auf Blatt 1r von **Ak**, „NB Violine nach der beiliegenden Stimme corrigieren!“; diese Anweisung wiederholte er in derselben oder ähnlicher Formulierung auf den ersten Seiten der Partitur noch mehrere Male. Auf Blatt 1r von **Ak** notierte Keller die folgenden detaillierteren Instruktionen für den Stecher:

„Im *Clavierauszug* ist Violine principale mit kleinen Noten zu stechen und zwar *nur Alles*, was hier in *großen* Noten für Violine angegeben ist. Hingegen bleibt *Alles*, was hier in der Violinzeile in kleinen Noten steht, im *Cl. Auszug weg* und werden dafür *Pausen* gesetzt, denn der Inhalt ist besser in der Clavierpartie gegeben.

In die *Violino principale*-Stimme wird *Alles* aufgenommen, was hier für Violine steht, sowohl die *kleinen* (als Stich-Noten), als auch die *großen* Noten.“

Während er **Ap** für den Stecher einrichtete, musste Keller sich mit Bitte um Klärung einer Passage in den Hornstimmen im Adagio (II 15) an Brahms wenden; nach Erhalt von dessen Antwort vom 6. Juli änderte er die Stelle entsprechend.<sup>37</sup>

Der Korrespondenz mit Simrock ist zu entnehmen, dass Brahms zunächst anscheinend hoffte, für ein auf Donnerstag, den 14. August angesetztes zweitägiges Treffen mit Joachim in Aigen bei Salzburg bereits Korrekturbögen der Solostimme, des Klavierauszugs und sogar der Partitur vorliegen zu haben. Ende Juli teilte Simrock ihm jedoch mit, dass es wahrscheinlich

nicht möglich sei, die Partitur bis Anfang August zu erstellen; andererseits versprach er, „der Klavierauszug wird natürlich früher fertig sein und Ihnen zugehen.“<sup>38</sup> Brahms erwiderte, er benötige lediglich die Solostimme (wegen der *ossia*-Stellen) sowie eine Kopie des Klavierauszugs,<sup>39</sup> und es ist anzunehmen, dass diese bei dem Treffen in Aigen vorlagen, bei dem Joachim und Brahms für Clara Schumann und die Herzogenbergs das Violinkonzert und die Violinsonate in G-Dur spielten.

Eine Reihe von Änderungen resultierten aus diesem Treffen sowie aus weiteren Überlegungen, die Brahms im Laufe der folgenden Wochen anstellte, und schließlich aus Kellers zu einem späteren Zeitpunkt vorgenommenen Korrekturen. Viele der Änderungen in **Ds** betrafen wahrscheinlich die Berichtigung von Druckfehlern. Andere waren vor allem kosmetischer Natur, so etwa das Entfernen unnötiger Akzidenzien wie zum Beispiel die redundante Kennzeichnung des Tons cis in den Stichnoten in I 79 und 81 des zu Beginn stehenden Tutti (in der gedruckten Ausgabe ist dies aus der Platzierung von Pausen und Noten ersichtlich). Eine wichtige Änderung in der Orchesterbegleitung nahm Brahms offensichtlich in den Korrekturabzügen von **Ds** vor – in I 39–40 ersetzte er die staccato-Achtelnoten von **Ks** (die Stichnoten der ersten Violine reflektieren **Ap** und vermutlich **Kst**) durch repetierende Sechzehntelnoten. Hierauf bezieht sich der letzte Absatz seines um den 23. August verfassten Briefes an Keller: „Die 16tel auf die erste Seite der Solost: kommen natürlich auch in die erste Geige des Orchesters“;<sup>40</sup> in **Ap** blieben die staccato-Achtelnoten unverändert, da zu diesem Zeitpunkt die Partitur offensichtlich bereits gestochen war und es wenig sinnvoll gewesen wäre, das Autograph noch zu verändern. Ein Großteil der Fingersätze und Strichbezeichnungen in **Ds** wurde wahrscheinlich von Joachim während des Treffens in Aigen in die Korrekturen eingetragen, da diese in **Ks** weitgehend fehlen. Auch einige Modifizierungen der Bindungen in der Solostimme werden sich unmittelbar aus diesem Treffen ergeben haben, etwa die Änderung der Passage I 132–133 (Beispiel 3 a), die überall in der Stichvorlage erscheint, in die in Beispiel 3 b wiedergegebene Lesart, wobei Brahms in **Dk** und **Dp** allerdings den Bogen auf 132 ii–iii ausließ. Auch in I 420, 423 und 424 wurden in **Ds** Änderungen in der Bogensetzung vorgenommen, nicht aber in **Dk** und **Dp**. In

38 *Johannes Brahms und Fritz Simrock*, S. 148.

39 *Briefwechsel X*, S. 127.

40 *Brahms–Keller*, S. 26; dort allerdings wird der Text irrtümlich auf T. 82ff. bezogen.

37 *The Brahms–Keller Correspondence*, hrsg. von George S. Bozarth, Lincoln und London, 1996, S. 23–24.



Endgültiger Notentext in **Ap**, **Ks** und **Ak**



Notentext in **Ds**



Endgültiger Notentext in **Ap**, **Ks** und **Ak**

I 473–474 hingegen wurde eine aus Beispiel 4 ersichtliche Änderung konsequent in allen drei Korrekturabzügen eingetragen. Weitere dynamische Zeichen wurden ebenfalls ergänzt, zum Beispiel das <> in I 206 und 208, welches in allen Stichvorlagen fehlt. Eine bemerkenswerte Änderung der Tempobezeichnungen findet sich bei II 54: *poco a poco* für den Orchestereinsatz unmittelbar vor dem *largamente* in T. 56 wurde in **Ds** in *ritard.* umgewandelt, in **Dk** und **Dp** aber nicht geändert. Bei II 75 wurde in **Ds** die Angabe *calando* hinzugefügt sowie *tempo I.* bei T. 78 (in **Ks** gibt es an dieser Stelle keine Tempoangabe), während in **Dk** *poco rit.* (in **Ak** bei II 76) durch *calando* ersetzt wurde; hierdurch wurden diese beiden Korrekturabzüge an **Ap** angeglichen, wo Brahms diese Angaben mit Bleistift eingetragen hatte. Es ist unklar, ob er selbst diese Änderung in **Ds** ausführte, in **Dk** wurde sie jedenfalls eindeutig zu einem späteren Zeitpunkt ohne Rücksprache mit dem Komponisten von Keller selbst durchgeführt, da sie in einer von diesem Ende August zusammengestellten Liste von Korrekturen auftaucht, die nicht an Brahms geschickt wurden (siehe unten). Im Rondo überließ Brahms offensichtlich Joachim die Entscheidung bezüglich der Bogensetzung in T. 57–58, 60, 150–151 und 153, wo er selbst sie in **Ks** entfernt hatte, allerdings behielt er seine Staccato-Striche anstelle der ursprünglichen Punkte bei; diese Bögen wurden jedoch nur in **Ds** übernommen, während sie in **Dp** und **Dk** in der Solostimme fehlen.

Auch im dritten Satz nahm Brahms in diesem Stadium – vielleicht auf Anregung Joachims – einige weitere wesentliche Änderungen an der Solopartie vor. Eine von Brahms in seinem um den 23. August 1879 verfassten Brief an Keller, der anscheinend die Rücksendung der korrigierten Korrekturabzüge der Solo-

violinstimme und des Klavierauszugs begleitete, geäußerte Bitte erforderte den Neustich des gesamten Rondos in **Ds**. Offensichtlich fiel es Brahms schwer, sich bei III 21–26 zu entscheiden; **Ks** und **Ak** zeigen, dass er zum Zeitpunkt des ersten Stichs seine ursprüngliche Fassung dieser Takte durch eine von Joachim vorgeschlagene (jetzt in *ossia*-Stich) ersetzt und auch an der Parallelstelle bei T. 195ff. Joachims Version eingesetzt hatte. Später beschloss er, bei T. 21ff. zu seiner ursprünglichen Idee zurückzukehren – Joachims Fassung erscheint hier als *ossia* –, bei T. 195ff. jedoch behielt er nur Joachims Fassung bei. Brahms notierte die von ihm gewünschte Lesart auf der hinteren Umschlagseite von **Ak**, weil er, wie er Keller gegenüber erklärte, fürchtete, „dem Stecher die Sache nicht deutlich genug machen zu können“<sup>41</sup> (wohl in den Korrekturen von **Ds**). Keller schrieb in seiner Antwort, der Satz müsse wahrscheinlich auf sechs anstelle von fünf Druckplatten neu gestochen werden, versicherte Brahms aber, „es wird Herrn S. nicht darauf ankommen.“<sup>42</sup> Eine weitere wichtige Änderung der Solostimme, die ebenfalls wahrscheinlich in den Korrekturen vermerkt wurde, war eine neue Fassung von III 324–325; sie unterscheidet sich sowohl vom Haupttext als auch von der getilgten Alternative in **Ks** (neben die Joachim geschrieben hatte: „weg oder *ossia*? nicht schwer“). Problematischer ist die Passage III 264, wo der Notentext sich sowohl von der Partitur als auch vom Klavierauszug unterscheidet. In **Ks** hatte Joachim die Takte 259–264 neu geschrieben und dabei wesentlich effektvollere Violinfigurationen vorgeschlagen, und Brahms akzeptierte diese neue Fassung; in T. 264 jedoch schlug Joachim zwei Alternativen vor: einen Lauf von sechs 64steln, die auf *f* endeten, und einen weiteren Lauf von sieben (mit „oder“ bezeichnet), der auf *gis* endete. **Ks** bietet keinerlei Hinweise darauf, welche Variante letztlich gestochen werden sollte. In **Ap** und **Ak** jedoch trug Keller die Fassung mit sieben Noten ein, und diese erscheint auch in **Dp** und **Dk**. **Ds** hingegen enthält die Fassung mit sechs Noten. Ob diese Differenz das Resultat einer während des Korrekturprozesses an **Ds** bewusst getroffenen Entscheidung ist, die (im Gegensatz zu anderen Stellen) in den übrigen Korrekturabzügen ignoriert wurde, oder ob hier nur einfach etwas übersehen wurde, lässt sich nicht bestimmen. Es erscheint sinnvoll anzunehmen, dass Joachim die Fassung in **Ds** als die maßgebliche betrachtete, da er die Variante mit sechs Noten in der

41 *Brahms–Keller*, S. 25–26.

42 *Brahms–Keller*, S. 28–33.

revidierten Ausgabe beibehielt, die innerhalb der *Violinschule* von Joachim–Moser erschien.

Der Korrekturvorgang an der Partitur fand Ende August statt. Kellers Brief an Brahms vom 27. August nennt zahlreiche Stellen, an denen zwischen **Dk** und **Dp** Diskrepanzen bestanden (zu **Ap** scheint er keinen Zugang gehabt zu haben, da das Autograph offensichtlich inzwischen an Brahms zurückgegangen war). In einigen Fällen veranlassten diese Diskrepanzen Brahms, an der Partitur kompositorische Änderungen vorzunehmen. Bei I 311 zum Beispiel änderte er in **Dp** die Bratschenstimme, so dass sie seiner Stimmführung im Klavierauszug entsprach (Beispiel 5), und bei II 65 änderte er in **Dp** die dritte Note in der ersten Violine von *gis'* zu *a'*; in beiden Fällen blieb die ursprüngliche Fassung in **Ap** unverändert. An anderen Stellen, wo Brahms in seinem Klavierauszug von der Partitur abgewichen war – so zum Beispiel bei II 45 (Beispiel 6) –, behielt er seine ursprüngliche Konzeption bei und änderte den Text in **Dk**. Einige wenige Male verraten Diskrepanzen zwischen den Quellen, dass Revisionen nicht überall adäquat eingetragen wurden. Bei III 71 zum Beispiel erscheint die siebte Note der Solovioline in **As** und **Ap** (sowie vermutlich auch in den ursprünglichen Korrekturabzügen von **Dp**) als *dis''*, in **Ks** und **Ak** jedoch als *h''* (sie war offensichtlich in **Ks**<sup>0</sup> geändert worden); eine ähnliche Situation findet sich auch an der Parallelstelle III 164. Bei anderen Abweichungen handelte es sich um simple Druckfehler. Der Entwurf von Kellers Brief enthält unter der Überschrift „notwendige Korrekturen“ eine Reihe von offensichtlichen Fehlern, die an Brahms zu senden er sich nicht die Mühe machte.<sup>43</sup> Vor allem aus den Unterschieden zwischen **Ds** und der Violinstimme in **Dp** und **Dk** wird jedoch ersichtlich, dass es der Revision insgesamt an Gründlichkeit mangelte. Abgesehen von diesen Unterschieden gibt es noch ein paar problematische Stellen in **Dp**, wo nicht klar ist, ob die gedruckte Fassung auf einer absichtlichen Änderung beruht oder das Resultat eines Versehens ist. Eine solche Passage findet sich bei II 89–90, wo es wenig glaubwürdig erscheint, dass die *crescendo-diminuendo*-Gabeln in den Hornpartien (die in **Ap** vorhanden, allerdings nicht ganz eindeutig platziert sind) absichtlich weggelassen wurden.

Am Schluss seines Briefes vom 27. August teilte Keller Brahms mit: „Die *Stimmen* alsdann in Ordnung zu bringen, dürfen Sie getrost mir allein überlassen.“<sup>44</sup> Es erscheint daher eindeutig, dass Brahms an den Kor-

43 *Brahms–Keller*, S. 36–38.

44 *Brahms–Keller*, S. 28–33.

5



Notentext in **Ap** (Viola)

6



Notentext in **Ak** (Klavier)

rekturen der Orchesterstimmen nicht beteiligt war. Trotz all seines Fleißes und seiner Gewissenhaftigkeit ließ Keller jedoch zahlreiche Unstimmigkeiten zwischen Stimmen und Partitur stehen. **Dst** enthält eine Reihe von Lesarten, die von **Ap** und **Dp** abweichen. Keine dieser Abweichungen betrifft allerdings direkt den Notentext, sie beschränken sich weitgehend auf dynamische Zeichen und Artikulation. In einigen Fällen (zum Beispiel der isolierte Fingersatz in der ersten Violine bei I 36) scheinen die Abweichungen auf Zusätze zurückzugehen, die von den Spielern während der Proben eingetragen wurden. In einem Fall jedoch – bei dem Vermerk „Vcell Solo“ in I 305 – gab es offensichtlich Anlass zur Verwirrung (siehe den Critical Commentary).

#### *Joachims Kadenz*

Joachims Kadenz, die er ursprünglich im Dezember 1878 schrieb und für nachfolgende Aufführungen überarbeitete, wurde erst 1902 in einer Ausgabe von Simrock veröffentlicht. Auf die Erstausgabe (Platten-Nr. 11701) folgte eine zweite, vermutlich nach Joachims Tod veröffentlichte, in der einige Fingersätze hinzugefügt, Strichbezeichnungen verändert und ein fehlendes Auflösungszeichen (T. 53) ergänzt wurden; diese Änderungen wurden auf den originalen Druckplatten ausgeführt, trotzdem aber trug die überarbeitete Ausgabe eine neue Platten-Nummer (11725). 1905 wurde diese Kadenz in der *Violinschule* von Joachim und Moser in einer überarbeiteten Version veröffentlicht.<sup>45</sup> Die Tatsache, dass Joachims Kadenz nicht schon früher veröffentlicht wurde (Simrock hatte bis dahin bereits drei andere Kadenzen zu dem Konzert herausgegeben), mag mit Joachims persönlicher Entfremdung

45 Zu weiteren biographischen Details und der Diskussion der textlichen Unterschiede vergleiche den Critical Commentary zu Joachims Kadenz in BA 9049.

von Fritz Simrock über dessen angebliche Affäre mit Joachims Frau in den frühen 1880er Jahren zusammenhängen. 1901 wurde dieser Hinderungsgrund durch Simrocks Tod hinfällig.

In der Zeit zwischen 1879 und 1902 scheinen sich verschiedene Fassungen der Kadenz in handschriftlichen Kopien unter Joachims Schülern in regem Umlauf befunden zu haben. Zwei von diesen, die sich von der veröffentlichten Fassung mehr oder weniger unterscheiden, sind in der *Neuen Brahms-Ausgabe*<sup>46</sup> beschrieben und abgedruckt. Eine von Joachims Schülerin Marie Soldat wahrscheinlich direkt von einem Exemplar aus Joachims Besitz gemachte Abschrift<sup>47</sup> enthält Vorschläge in Brahms' Hand zur Kürzung der Kadenz sowie eine Ausarbeitung dieser Ideen in Soldats Handschrift. Anlass zu diesen Revisionen gab eine Unterredung mit Brahms am 2. März 1885, eine Woche bevor Soldat das Konzert am 9. März unter der Leitung von Richter in einem philharmonischen Konzert im Wiener Musikvereinssaal aufführte. Am 2. März schrieb Soldat in einem Brief an ihre Mutter: „Brahms hat mir in der Cadenz etwas gestrichen da er sie zu lang fand.“<sup>48</sup> Die zunächst unbeschriebenen Systeme auf der zweiten Seite der Handschrift enthalten drei Bleistiftskizzen von Brahms: 1) eine zweitaktige Alternative zu T. 38–42; 2) eine viertaktige Alternative zu T. 23–38; und 3) eine fünftaktige Alternative zu T. 23–39 (die allerdings mit dem ersten Akkord von T. 40 auf der letzten Zählzeit von T. 39 endet). Zusätzlich fügte Brahms im Haupttext der Kadenz in den Takten 39–40 nach den Akkorden Fermaten ein, beginnend mit dem Akkord in T. 39; er übernahm diese in seiner dritten Skizze als Pausen. Soldats Ausarbeitung von Brahms' Skizzen zur Kürzung der Takte 23–38 ignoriert seinen ersten und dritten Vorschlag; von dem zweiten akzeptiert sie die ersten beiden Takte, wobei sie aber die beiden letzten zu einem einzigen Takt zusammenzieht (der mit einem Austausch der ersten Note von T. 39 durch eine Achtpause endet). Eine zweite Kürzung um zwei Takte hat nichts mit Brahms' Skizzen zu tun.

Die Herausgeber der *NBA* sind der Meinung, dass es sich bei Brahms' Anmerkungen nicht um unabhängige Kürzungsvorschläge handelt, sondern vielmehr um den Versuch, frühere Fassungen von Joachims Kadenz anzudeuten, die der Komponist der späteren, längeren Fassung vorzog. Sie sind außerdem der Mei-

46 *Neue Brahms-Ausgabe*, 1/9, S. 292–307. Ein Faksimile von Marie Soldats Abschrift der Kadenz findet sich auf S. 293.

47 Heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

48 Ebenda.

nung, dass Marie Soldats gekürzte Fassung dort, wo sie von Brahms' Skizzen abweicht, auf ihrer eigenen Erinnerung an eine frühere Form der Kadenz beruht, die ihr während ihrer Unterredung mit dem Komponisten wieder ins Gedächtnis kam. Sie begründen diese Annahme durch einen Vergleich von Marie Soldats revidierter Fassung mit einer handschriftlichen Kopie der Kadenz, die am 28. Mai 1902 von der Geigerin Anna Löw (einer Studentin von Karl Prill, der in den frühen 1880er Jahren zur gleichen Zeit wie Marie Soldat Joachims Schüler gewesen war) angefertigt wurde. Diese Abschrift enthält Kürzungen der Passagen T. 23–38 und T. 43–48, die denen von Marie Soldat nahezu exakt entsprechen – der einzige signifikante Unterschied findet sich in T. 27 (T. 40 in Joachims veröffentlichter Kadenz), wo die letzte Note in Löws Fassung es, bei Soldat und in Joachims veröffentlichter Fassung aber e lautet (Beispiel 7). Löws Fassung enthält zudem in T. 39–40 vier Fermaten, die genau den von Brahms in Soldats Kopie eingetragenen Fermaten entsprechen. Ein weiterer bemerkenswerter Unterschied zwischen den von Soldat und Löw kopierten Fassungen betrifft T. 76–78: Löws Kopie enthält eine abweichende Lesart der letzten beiden Noten von T. 76 und von T. 77, die sonst in keiner Quelle auftaucht, während Soldat eine Fassung von T. 77–78 enthält, die sich ebenfalls nirgendwo anders findet.

Ob die weitgehende Entsprechung in T. 23–48 zwischen der revidierten Kadenz von Soldat und der von Löw auf die in der *NBA*<sup>49</sup> vermutete Weise zustande kam, erscheint fraglich. Es ist natürlich nicht völlig auszuschließen, dass Soldat sich, wie die Herausgeber der *NBA* folgern, an eine kürzere Fassung der Kadenz erinnerte, die sie in ihrer Lehrzeit bei Joachim kennen gelernt hatte; allerdings finden sich keinerlei diesbezügliche Hinweise in dem Brief an ihre Mutter, dem lediglich zu entnehmen ist, dass Brahms einige Passagen der Kadenz ausstrich, weil er sie zu lang fand. Und auch die von Brahms skizzierten Vorschläge unterstützen diese Hypothese nicht, da der erste eine ganz andere Kürzung intendiert – nämlich T. 38–43 betreffend – und damit eine Passage eliminiert, die



Kopie der Kadenz von Anna Löw, Takt 26–27 (39–40 in Joachims gedruckter Kadenz)

49 *Neue Brahms-Ausgabe*, 1/9, S. 211.

später in Soldats Fassung beibehalten wurde, während die anderen sich nur auf T. 23–39 beziehen. Möglicherweise einigten Brahms und Soldat sich schließlich darauf, die Passage aus T. 43–47 zu tilgen, doch wenn dies wirklich der Fall ist, so scheinen die Schritte zu dieser Entscheidung eher einem Prozess von Versuch und Irrtum geglichen zu haben, als dass es sich um die Rekonstruktion einer zuvor bereits existierenden Fassung gehandelt hätte. Da Löw die Kadenz nicht vor 1902 abschrieb, erscheint es einleuchtender, dass Soldats Kürzung, die von Brahms offensichtlich gebilligt wurde, unter anderen Violinisten verbreitet war und von Soldats Mitschüler bei Joachim, Prill, – oder wer auch immer die Abschrift anfertigte, die Löw als Vorlage diente – übernommen und danach in eine Abschrift der vollständigen Kadenz integriert wurde; nahezu in der gleichen Art und Weise wie Soldat ihre Abschrift überarbeitet hatte. Das würde eher erklären, warum der Abschnitt, der die Kürzung enthält, eine so große Übereinstimmung mit Soldats gekürzter Version aufweist, während andere Abschnitte der Kadenz offensichtlich von deutlich verschiedenen Versionen abgeleitet sind.<sup>50</sup> Was immer die richtige Erklärung sein mag, Brahms zog eindeutig eine kürzere Kadenz vor; in der vorliegenden Ausgabe werden daher weitere Möglichkeiten präsentiert, die Kadenz im Sinne von Brahms' Hinweisen zu kürzen.

#### *Andere Kadenz*

Zu Brahms' Lebzeiten veröffentlichte Simrock zwei von anderen Geigern entwickelte Kadenz für das Violinkonzert. Carl Halir (1859–1909), dessen Kadenz (die wesentlich länger ist als die von Joachim) 1895 herauskam, war von 1874 bis 1876 Schüler Joachims und übernahm 1897 die zweite Violine in Joachims Berliner Quartett. Hugo Heermann (1844–1935), dessen Kadenz 1896 veröffentlicht wurde, war zwischen 1865 und 1904 in Frankfurt tätig; er war der Geiger, den Brahms während Joachims Englandtournee 1879 wegen des Konzerts konsultiert hatte, und scheint die Erstaufführungen in Paris, New York und Australien gegeben zu haben. Eine dritte Kadenz, von Franz Ondříček, einem tschechischen Geiger, der keine engere Beziehung zu Brahms gehabt zu haben scheint, erschien bei Simrock im Jahr 1900. 1913 brachte Simrock eine Sammlung von dreizehn Kadenz zu Brahms' Violinkonzert heraus von Leopold Auer, Hugo Herrmann, Joseph Joachim, Henri Marteau, Franz Ondříček, Ed-

mund Singer, Florian Zajíc, Tor Aulin, Wassily Bese-kirsky, Alfred Marchot, Alberto Bachmann, Wladislaus Górski und Ferruccio Busoni; die Kadenz von Halir wurde nicht in diese Sammlung aufgenommen. Die Kadenz von Halir, Heermann, Auer und Busoni sind in der vorliegenden Edition der separaten Soloviolin-stimme und dem Klavierauszug beigefügt. Auer (1845 bis 1930) war einer der großen Lehrer seiner Zeit und von 1863 bis 1864 Schüler Joachims; der Stil seines Violinspiels, der sowohl in seinen pädagogischen Schriften und Editionen als auch in seinen Tonaufnahmen von 1921 dokumentiert ist, spiegelt die Spielweise Joachims. Busoni (1866–1924) wurde im Alter von neun Jahren am Wiener Konservatorium aufgenommen – er-mutigt unter anderen von Brahms. Obwohl sein Ins-trument das Klavier war, schrieb er für Beethovens und für Brahms' Violinkonzert begleitete Kadenz.

#### AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Joachims Verständnis von Brahms' Notationsweise und seinen Erwartungen an den Spieler lässt sich anhand einer Reihe von Quellen untersuchen. Seine Stricharten und sein Umgang mit Fingersätzen sind in der Erstausgabe und überarbeiteten Ausgabe von Brahms' Violinkonzert dokumentiert sowie auch in den übrigen von ihm veröffentlichten Ausgaben und in der Joachim–Moser *Violinschule*, die die musika-lischen Konsequenzen klären hilft, welche sich aus der Anwendung seiner spieltechnischen Empfehlun-gen ergeben würden. Weitere wichtige Zeugnisse bil-den Joachims fünf Tonaufnahmen aus dem Jahr 1903, die uns vieles zu verstehen erlauben, das sonst unklar bliebe; wir können nicht nur hören, wie er Vibrato und Portamento einsetzte und wie diese mit dem Gebrauch der rechten und der linken Hand zusammenhängen, wir erfahren auch, wie frei er mit den notierten Rhyth-men verfuhr. Zusätzlich zu diesen spezifischen musi-kalischen Quellen gibt es zahlreiche Schilderungen seines Spiels, die für sein Konzertieren den ästheti-schen Rahmen liefern. Joachims Violinspiel und des-sen Beziehung zu Brahms' Musik sind an anderer Stelle ausgiebig diskutiert worden,<sup>51</sup> trotzdem aber mag es hilfreich erscheinen, hier die wesentlichen Aspekte seines Aufführungsstils und dessen Bezie-hung zu den Gepflogenheiten anderer Geiger seiner Zeit zusammenzufassen.

50 Deutliche Unterschiede sind im Critical Commentary gelistet. Die vollständigen Kadenz können in *NBA 1/9* verglichen werden.

51 Clive Brown: „Joseph Joachim and the Performance of Brahms's String Music“, in: *Performing Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave and Bernard D. Sherman (Cambridge, 2003), S. 48–98.

### *Aspekte der Ästhetik*

In den Augen seiner Zeitgenossen verfolgte Joachim ganz andere Ziele als die meisten Violinvirtuoson seiner Jugend. Bereits in den 1860er Jahren pries man ihn als den „führenden Vertreter“ einer neuen Richtung im Violinspiel: Er stellte seine außerordentlichen technischen Fähigkeiten in den Dienst eines „hohen künstlerischen Ideals“.<sup>52</sup> Hanslick lobte „die Strenge und Reinheit des Stils, welche die üppigen Reize der Virtuosität eher zu verschleiern als vorzudrängen trachtet“ und fügte hinzu, es sei „nicht möglich Grösseres einfacher hervorzubringen“.<sup>53</sup> Dieser Aspekt von Joachims Ästhetik, bei dem es sich um die konkrete Manifestation seiner Verehrung großer Musik handelte, war zweifellos einer der Eckpfeiler seiner Beziehung zu Brahms; zugleich lag hierin die Qualität, die das Verhältnis der beiden Musiker selbst über ihre zeitweilige Entfremdung Mitte der 1880er Jahren hinweg aufrecht erhielt.

Die spürbare „Strenge und Reinheit des Stils“ in Joachims Aufführungen darf jedoch nicht mit einem engen oder sklavischen Festhalten an der wörtlichen Auslegung des fixierten Notentexts gleichgesetzt werden. In zahllosen Kritiken wird die expressive Freiheit von Joachims Spiel hervorgehoben, die stets im Dienst großer Musik stand, sowie auch die außerordentlich überraschende und charaktervolle Art, in der er die Bedeutung des jeweils von ihm dargebotenen Werks zu vermitteln wusste. Er selbst verurteilte die Neigung anderer Geiger, speziell „in neuerer Zeit die meisten Geiger der französisch-belgischen Richtung“, die „beim Vortrag der Klassiker zu sehr an die leblosen Notenköpfe hielt[en], nicht zwischen den Zeilen zu lesen verstand[en]“.<sup>54</sup>

### *Vibrato*

Joachim war ein großer Verfechter der Ansicht, dass es sich bei dem Vibrato der linken Hand um eine Verzierung handelt, die nur sparsam und vorsichtig einzusetzen sei, um einzelne Noten auszus schmücken, die entweder besonders ausdrucksstark oder aber betont sind. Dies war im 19. Jahrhundert die vorherrschende ästhetische Haltung. Einige Jahrzehnte früher hatte man hier und da die Ansicht vertreten, der Einsatz von Vibrato sei absolut unnötig und weitgehend unerwünscht, und tatsächlich wurde diese Technik von

einigen herausragenden Virtuosen konsequent gemieden. Joachim behauptete, dass Bernhard Molique zum Beispiel es niemals verwendete.<sup>55</sup> Im zweiten Band der 1905 erschienenen *Violinschule* von Joachim und Moser werden Spohrs Empfehlungen für die Verwendung und Ausführung des Vibrato (aus dessen *Violinschule* von 1833) ausführlich zitiert und befürwortet. Die Diskussion endet mit der Ermahnung: „Es kann aber nicht eindringlich genug vor seiner gewohnheitsmäßigen Anwendung – zumal an falscher Stelle – gewarnt werden! Ein geschmackvoller, gesund empfindender Geiger wird immer die stetige Tongebung als das Reguläre ansehen und das Vibrato nur da anwenden, wo die Forderungen des Ausdrucks mit innerer Notwendigkeit darauf hinweisen.“<sup>56</sup>

Joachims extrem zurückhaltender und sparsamer Einsatz des Vibratos ist in seinen Tonaufnahmen zu hören. Zugleich aber zeigt sich hier, dass er sich dessen bewusst war, dass unterschiedliche Repertoires auch eine unterschiedliche Behandlung des Vibrato verlangten. In zwei Solostücken von Bach (das Adagio aus der g-Moll-Sonate und die Bourrée aus der h-Moll-Partita) ist es kaum wahrzunehmen. In den ersten beiden Ungarischen Tänzen von Brahms taucht es viel häufiger und prominenter auf, allerdings wird es keineswegs kontinuierlich eingesetzt; hier war natürlich die angestammte Verbindung zwischen Vibrato und dem Geigenspiel der ungarischen Zigeuner ausschlaggebend. In Joachims Umgang mit dem Vibrato in diesen Stücken mag ein Schlüssel zu seiner Interpretation des letzten Satzes von Brahms' Violinkonzert liegen, der in ähnlicher Weise vom ungarischen Idiom inspiriert ist. Deutlicher zeigt Joachims Darbietung seiner eigenen Romanze in C-Dur, wie er das Vibrato im Standardrepertoire seiner eigenen Zeit eingesetzt hätte – sehr variabel, ziemlich häufig auf längeren Noten doch trotzdem selektiv und zudem stets recht eng, ohne eine spürbare Änderung der Tonhöhe zu verursachen.

Gegen Ende von Joachims künstlerischer Laufbahn ereignete sich ein fundamentaler Wandel in der Ästhetik der Tongebung, zunächst nur partiell und allmählich, in den letzten zehn Jahren seines Lebens jedoch mit wachsender Geschwindigkeit und weitreichenden Konsequenzen. Joachim war stets für die Kraft und Reinheit seines Klanges gepriesen worden, der vornehmlich auf seiner Bogentechnik beruhte. Jüngere Geiger jedoch – vor allem die von ihren Zeitge-

52 Julius Rühlmann: „Die Kunst des Violinspiels“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge* 3/35–43 (1865), Sp. 568–702.

53 Zitiert in: Andreas Moser: *Joseph Joachim, ein Lebensbild*, 2 Bde. (2. Auflage, Berlin, 1908–1910), Bd. 2, S. 136.

54 Moser, *Joachim*, Bd. 2, S. 292.

55 Samuel B. Grimson und Cecil Forsyth: *Modern Violin-Playing* (New York, 1920), S. 34.

56 Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. 2, S. 96–96a.

nossen mit der französisch-belgischen Schule in Verbindung gebrachten – entwickelten einen ganz anderen Stil, in dem der Ton durch den zunehmenden Einsatz von Vibrato stärker individualisiert wurde; am Ende dieser Entwicklung stand das durch Fritz Kreisler so bekannt gewordene vollentwickelte kontinuierliche Vibrato. Joachims häufige Verwendung von Flageolett-Tönen und leeren Saiten in Brahms' Violinkonzert – besonders im Adagio – weist eindeutig auf einen Kontext hin, in dem Vibrato sparsam und nur zur Ornamentierung eingesetzt wurde. Die neuere Ästhetik hatte wichtige Konsequenzen auch für Fingersätze, da Spieler, die das Vibrato ausgiebiger einsetzen wollten, besonders auf längeren Noten leere Saiten und Flageolett-Töne zu vermeiden suchten, es sei denn sie wollten einen besonderen Effekt erzielen.

Es gibt Zeugnisse dafür, dass diese Tendenz zu häufigerem und deutlicherem Einsatz von Vibrato noch zu Brahms' Lebzeiten im Spiel eines der wichtigen frühen Solisten seines Violinkonzerts in gewissem Maße sichtbar wurde. Nachdem Adolph Brodsky das Konzert 1885 im Leipziger Gewandhaus aufgeführt hatte, schrieb Elisabet von Herzogenberg an Brahms: „Ich bin übrigens begierig, wie Ihnen B. im Konzert zusagt: uns schien, als haben seine ‚Manieren‘, das Verschwenden pathetischer Ausdrucksmittel, das Bebern [Vibrato] und Schleifen [Portamento], eher zu- als abgenommen, so daß man nicht die Freude an dem sonst so frischen Talent hat, die man gerne haben möchte. In Leipzig ist er aber auch nur vergöttert worden, nie gewarnt, außer etwa von Bernsdorf, der einen vernünftigen Menschen durch Tadel im Laster bestärken kann. Wenn Sie ihn leise mahnten, wer weiß, wie gute Früchte das tragen könnte!“<sup>57</sup> Eine Antwort von Brahms auf diese Äußerungen liegt nicht vor, noch sind seine Ansichten über den angemessenen Einsatz von Vibrato und Portamento im Violinspiel überliefert; sicherlich aber kann man behaupten, dass er niemals ein Geigenspiel mit dauerhaft eingesetztem Vibrato auch nur annähernd im modernen Sinne zu hören bekam, noch wird er jemals eine Violine mit wesentlich mehr Portamento spielen gehört haben, als wir es in modernen Aufführungen gewohnt sind.

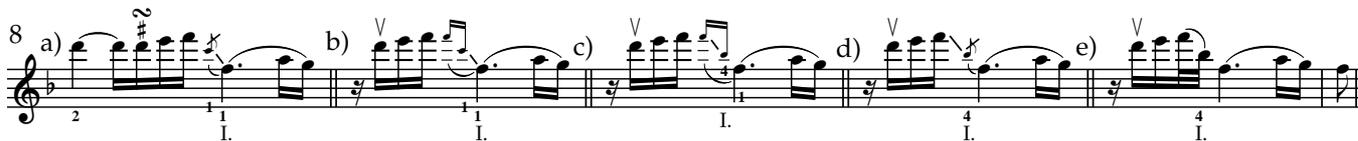
#### *Portamento*

Die Tatsache, dass Elisabet von Herzogenberg neben Brodskys Vibrato auch dessen übertriebenes Portamento erwähnt, deutet darauf hin, dass es wesentlich ausgeprägter war als bei Joachim. Dies ist kaum über-

raschend, da Joachim bei Portamento und Vibrato gleichermaßen Zurückhaltung verlangte. An die Spielweise des frühen 21. Jahrhunderts gewöhnte Ohren wird Joachims Portamento – wie es in seinen Aufnahmen von 1903 überliefert ist, wo er es sogar bei Bach einsetzt (wenn auch nur gelegentlich) – jedoch als überraschender und zugleich charakteristischer Wesenszug seines Stils erscheinen. Diese Tonaufnahmen sowie auch die technische und ästhetische Behandlung des Themas in der *Violinschule* machen deutlich, dass Joachim sich auf zwei grundsätzliche Formen von Portamento beschränkte. Bei der einfacheren handelt es sich um ein Gleiten von einer Note zur nächsten mit demselben Finger. Die andere ist eine Art unterbrochenes Portamento, bei dem der Finger, der die erste Note greift, in die Lage gleitet, in der die nächste Note mit einem anderen Finger gegriffen werden müsste, woraufhin der neue Finger so schnell wie möglich auf die Saite gesetzt wird – in der Absicht, den Hörer glauben zu machen, dass der Rutsch das gesamte Intervall zwischen den beiden notierten Noten umfasst hat. Dieser letztere Typ betrifft normalerweise eher das Gleiten von einer tieferen auf eine höhere Note, könnte aber auch bei abwärts gerichteten Lagenwechseln eingesetzt werden.

In Joachims Spielpraxis konnte das Portamento allerdings auch zwischen zwei Noten zur Anwendung kommen, die durch einen Bogenwechsel getrennt waren. In der *Violinschule* demonstrieren er und Moser an einem Beispiel aus Beethovens Romanze in F-Dur für Violine und Orchester fünf Möglichkeiten, wie man mit Hilfe eines Portamento trotz Bogenwechsels den Eindruck eines Legato beibehalten kann (Beispiel 8); vier dieser Möglichkeiten verwerfen sie allerdings, „weil gegen die elementarsten Forderungen des natürlichen Gesanges verstoßend“, während sie von der fünften Methode sagen, sie „wirkt nur dann einigermaßen erträglich, wenn [...] der Vorgang des Gleitens also vom Spieler nur leise angedeutet wird [...] und [er] sich bemüht, trotz gleichzeitigen Lagen- und Strichwechsels keinerlei Zwischenklänge aufkommen zu lassen“. Sodann warnen sie speziell vor dem Missbrauch von Portamento dieses Typs in einer Passage aus dem langsamen Satz von Brahms' Violinkonzert (T. 50–53) und erläutern: „Besonders wichtig ist die Beherrschung dieser Ratschläge überall da, wo die Gelegenheit zur Betätigung fehlerhafter Ausdrucksmanieren so reichlich vorhanden ist wie in dem nachstehenden Beispiele. Es kann durch aufdringliche und falsch ausgeführte Portamenti bis zur Karikatur verunstaltet werden.“ Obwohl die Regeln des Portamento in der *Violinschule* sehr streng dargestellt sind, akzeptieren Joachim und

<sup>57</sup> Briefwechsel II (Brahms–Herzogenberg), S. 94.



J. Joachim und A. Moser, *Violinschule* IIa, 94

Moser in diesem Zusammenhang, „daß alle die Kunst des Vortrags betreffenden Regeln nicht von unbeugbarer Strenge sind“, und fügen ergänzend hinzu: „manche Ausdrucksmanier, die bei gewohnheitsmäßiger Anwendung nicht scharf genug bekämpft werden kann, mag sich in einem Spezialfall nicht nur als wirksam, sondern als durchaus zulässig erweisen.“<sup>58</sup>

Offensichtliche Beispiele von Fingersätzen, die die Verwendung von Portamento des konventionellen Typs sinnvoll erscheinen lassen, finden sich im ersten Satz in T. 137–141 und 204–207 sowie in zahlreichen weiteren über das gesamte Werk verteilten Passagen. Joachims Zusatz „smorz.“ in T. 109 des langsamen Satzes impliziert wahrscheinlich ein besonders ausgeprägtes Portamento zwischen *f*“ und *fi*“. Stellen, an denen Joachim vermutlich ein verbindendes Portamento zwischen Noten bei wechselndem Bogenstrich für angemessen hielt, finden sich zum Beispiel im zweiten Satz zwischen der letzten Note von T. 92 und der ersten von T. 93 sowie zwischen der ersten und zweiten Note von T. 94.

Viele jüngere Geiger setzten das Portamento weit aus großzügiger ein als Joachim und wählten zudem Typen dieser Technik, die er verworfen hätte, darunter auch das sogenannte französische Portamento – ein Gleiten zwischen verschiedenen Fingern verbunden mit einem Lagenwechsel, wobei der Finger, der die zweite Note greift, schon frühzeitig auf der Saite platziert wird und dann in die neue Position gleitet. Diese Art des Portamento verdrängte im frühen 20. Jahrhundert allmählich den früheren Typus und hat im modernen Violinspiel seine Spuren hinterlassen, wo Portamento, wenn man es überhaupt noch benutzt, nur ganz leicht angedeutet wird.

### Bogentechnik

Im Zentrum von Joachims Bogentechnik lag der Wunsch, ein völlig nahtloses Legato zu erzielen. Dies war vor allem durch den richtigen Umgang mit dem Bogen zu erreichen, in gewissem Maße aber auch durch die Synchronisierung von Bogenwechseln mit einem wirkungsvoll ausgeführten Portamento in der linken Hand. Joachim und seine Schüler sahen sich

als die wahren Erben der von Viotti und dessen französischen Anhängern Rode, Kreutzer und Baillot zu Beginn des 19. Jahrhunderts begründeten Tradition des Violinspiels. Jüngere französisch-belgische Geiger wurden in der *Violinschule* von Joachim und Moser dafür geächtet, dass sie ständig gegen „jene gesunde, natürliche Art des Singens und Phrasierens, die im *bel canto* der alten Italiener begründet ist“ verstießen; besonders wurden sie wegen ihrer „mangelhaften Bogenführung“ kritisiert, weil „Hand in Hand damit jene schlechten Gewohnheiten des Singens“ gingen, „die die elementarsten Forderungen natürlicher Melodik außer Acht lassen“.<sup>59</sup> In einer Hinsicht jedoch war Joachim fortschrittlicher als frühere Anhänger der Viotti-Schule, die jegliche Form von springenden Stricharten als im klassischen Repertoire unangemessen ansahen. Moser schrieb, Mendelssohn habe Joachim von diesem „Vorurteil“ befreit.<sup>60</sup> Joachim verwendete daher eine Reihe von springenden oder abgesetzten Bogenstrichen, die sich von *martelé* an der Spitze des Bogens (dem traditionellen Strich zur Erzielung eines scharfen Staccato) über *sautillé* oder *spiccato* in der Bogenmitte zu eher perkussiv springenden oder aufgehobenen Strichen nahe am Frosch des Bogens erstreckten. Allerdings wurden diese verschiedenartigen Stricharten mit anderer Häufigkeit eingesetzt als beim modernen Violinspiel. Der *martelé*-Strich wurde viel öfter verwendet, und viele Passagen, die heute mit einem springenden oder aufgehobenen Strich in der unteren Hälfte des Bogens gespielt werden, hätten Joachim und seine Zeitgenossen zweifellos in der oberen Bogenhälfte ausgeführt, entweder *martelé* oder mit breiteren *détaché*-Strichen.

### Tempo, Rhythmus und Rubato

Brahms war bekannt für seine Weigerung, das Tempo mit Hilfe des Metronoms anzugeben, und deutete an, die wenigen von ihm veröffentlichten Metronomdaten seien ihm gegen seinen Willen entlockt worden. Für sein Violinkonzert lieferte er neben den italienischen Tempobezeichnungen keine weiteren Hinweise. Der erste Satz trug von der frühesten erhaltenen Quelle

<sup>58</sup> Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. 2, S. 94–95.

<sup>59</sup> Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. 3, S. 32–33.

<sup>60</sup> Moser, *Joachim*, Bd. 1, S. 54–55.

an durchgehend die Bezeichnung *Allegro non troppo*. Der zweite begann als *Un poco larghetto*, dieses wurde später aber zu *Adagio* geändert (in der Tat bezeichnete Brahms diesen Satz in seiner frühesten Erwähnung bereits als *Adagio*, allerdings verwendete er den Begriff wohl eher in seiner allgemeineren Bedeutung eines langsamen Satzes und nicht als spezifische Tempoangabe); die ursprüngliche Tempobezeichnung kann nicht vor Februar 1879 ausgetauscht worden sein, da die frühere Angabe zur Zeit der Anfertigung von **Ks** noch vorhanden war. Brahms' Unentschlossenheit, ob er *non troppo vivace* in die Tempoangabe für das Rondo aufnehmen solle, ist weiter oben bereits diskutiert worden.

Joachims Metronomangaben von 1905 bieten wahrscheinlich einen verlässlichen Hinweis auf das Tempo, in dem er selbst das Konzert spielte. Sie sind in gewisser Hinsicht überraschend. ♩ = 126 für den ersten Satz und ♩ = 104 für das Rondo sind sehr viel schneller, als das von modernen Geigern gewählte Tempo; Bernard D. Sherman bemerkte sogar, diese Tempi seien „weit schneller als jede mir bekannte Einspielung“.<sup>61</sup> Das Tempo für den dritten Satz ist besonders überraschend, wenn man bedenkt, dass Joachim darauf bestand, die Tempoangabe müsse gemäßigt werden, wenn der Satz nicht „zu schwierig“ sein sollte. Auch die Angabe ♩ = 72 für den zweiten Satz ist im Vergleich mit konventionellen Interpretationen recht zügig.

Joachims Umgang mit Rhythmus unterschied sich wesentlich von dem zeitgenössischer Geiger, die sich in dieser Hinsicht streng an den vorgegebenen Text halten. Seine Tonaufnahmen helfen seinen (oben zitierten) Kommentar über die in jüngerer Zeit zu beobachtende, übertrieben wörtliche Behandlung des Notentexts durch die französisch-belgische Schule zu erhellen. Sie zeigen nämlich, dass seine Ausführung der niedergeschriebenen Rhythmen ausgesprochen frei ist und häufig fast einer Neuverteilung der Notenwerte im Takt oder gelegentlich auch über die Taktgrenze hinaus gleichkommt, allerdings innerhalb eines mehr oder weniger regelmäßigen Taktschlags. Seine Verwendung eines nicht eigens notierten *Rubato* im Sinne einer absoluten Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos ist gewöhnlich zurückhaltend und subtil, obwohl er bei der Ausführung seiner eigenen Romanze ein sehr spürbares – nicht notiertes – *accelerando* aus-

führt. Es scheint, als habe er ein gewisses Maß an Temposchwankung innerhalb eines Satzes akzeptiert, jedoch ohne so weit zu gehen wie die *Rubato*-Praktiken der Wagnerschen Schule. In seiner Ausgabe von Mendelssohns Violinkonzert innerhalb der *Violinschule* erlaubt Joachim im zweiten Thema des ersten Satzes ein recht spürbares Nachlassen des Tempos (von ♩ = 116 zu ♩ = 100), obwohl er zugleich rät, bei dem *sempre diminuendo* in T. 121 „beruhige man allmählich, aber sehr unmerklich, das Zeitmaß, um das zweite Hauptthema mild-tröstlich einzusetzen.“<sup>62</sup> In seiner Ausgabe von Brahms' Violinkonzert hingegen gibt Joachim weder eine interne Modifizierung des Tempos an noch empfiehlt er sie. Das formelhafte „etwa“ in den Metronomangaben für die Haupttempi (die Zahl für das abschließende *Poco più presto* enthält diesen qualifizierenden Ausdruck nicht) empfiehlt im Umgang mit dem Tempo vielleicht ein geringeres Maß an Flexibilität als er für Mendelssohns Violinkonzert vorschlug.

#### *Orchestrale Aufführungspraxis*

Es war eine grundsätzliche Überzeugung des späten 19. Jahrhunderts, dass das Musizieren im Orchester sich in vieler Hinsicht vom solistischen Spiel unterschied. Wie Louis Spohr 1833 erläutert hatte, verlangte die Theorie von den *Tuttistreichern*, dass sie sich jeglicher von einem Solisten erwarteter Verzierungen enthielten, einschließlich des ornamentierenden *Vibratos* und *Portamentos*.<sup>63</sup> Frühe Tonaufnahmen zeigen, dass Orchesterstreicher bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gewöhnlich sehr wenig oder gar kein *Vibrato* benutzten. Ein gewisses Maß an *Portamento* scheint hingegen toleriert, wenn nicht sogar erwünscht gewesen zu sein. Unter idealen Bedingungen wäre es nur in ausgesuchten Situationen eingesetzt worden, wo die untergeordneten Spieler dem Beispiel ihrer Anführer folgten (so wäre man sicherlich in gut ausgebildeten Ensembles wie etwa dem Meininger Orchester unter Hans von Bülow verfahren), in der Praxis jedoch scheinen die Dinge wesentlich willkürlicher gehandhabt worden zu sein.

Wie die Orchesterstreicher dürften auch Bläser im Allgemeinen ohne *Vibrato* gespielt haben. *Vibrato* wurde zu dieser Zeit nur von solistischen Bläsern selektiv eingesetzt; der normale Klang war völlig ohne *Vibrato*. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass das ornamentierende *Vibrato* bei Solopassagen auch von Blasinstrumenten ausgeführt wurde, die man heutzutage mit dieser

61 *Performing Brahms*, S. 120. Sherman gibt auch etwas langsamere Metronomwerte (aus einer später revidierten englischen Ausgabe der *Violinschule*) für den ersten (♩ = ca. 120) und letzten Satz (♩ = 96, für die Coda = 120), die immer noch schneller sind als die für diese Sätze üblichen modernen Tempi.

62 Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. 3, S. 228.

63 Spohr, *Violinschule*, Bd. 3, Abschnitt 5, Wien, 1833.

Praxis nicht mehr in Verbindung brächte; der Klarinettist Mühlfeld zum Beispiel, der Brahms zu seiner späten Kammermusik für Klarinette inspirierte, war bekannt dafür, dass er diese Verzierungstechnik verwendete. Vibrato als grundsätzliches Element der Tonbildung wurde für bestimmte Blasinstrumente erst im 20. Jahrhundert zu einer verbreiteten Technik, zunächst bei den Flötisten, dann bei den Oboisten und Fagotisten (während die Klarinettisten und Blechbläser es allgemein eher mieden); dies führte zu wesentlichen Änderungen in der Tondifferenzierung und Klangmischung in der orchestralen Bläsergruppe. Portamento scheint von solistischen Bläsern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Ornamentierung eingesetzt worden zu sein; zu der Zeit, als Brahms sein Violinkonzert schrieb, war es aber anscheinend bereits nicht mehr gebräuchlich, vielleicht weil das zunehmend komplizierte System von Griffklappen dieser Praxis im Wege stand. Wo immer Orchesterbläser an einem vollen Orchestertutti mitwirkten, wurde von ihnen wohl erwartet, dass sie sich an dieselben Grundprinzipien guten Ensemblespiels hielten wie die Streicher. Wenn aber ein Bläser ein Solo zu spielen hatte – entweder eine ausgedehnte Passage wie etwa das Solo der ersten Oboe zu Beginn des zweiten Satzes von Brahms' Violinkonzert, oder ein kurzer solistischer Einwurf, wie er in diesem Werk des Öfteren vorkommt –, hätte man ein ornamentierendes Vibrato und, was vielleicht noch wichtiger ist, ein gewisses Maß an tempo rubato für angemessen gehalten.

Obwohl Spohr und andere Autoritäten des 19. Jahrhunderts die Notwendigkeit betont hatten, dass Orchesterspieler sich strikt an das Tempo hielten, wird dieser Begriff für Musiker im 19. Jahrhundert wesentlich andere Implikationen gehabt haben als für spätere Generationen. Frühe Tonaufnahmen bezeugen, dass nicht nur im solistischen Spiel punktierte Noten häufig spontan überpunktet oder – je nach Kontext – Triolen angeglichen wurden, während Legatopassagen mit gleich langen Noten vor allem in moderatem Tempo häufig ungleichmäßig ausgeführt worden sein dürften, etwa in der Art wie es in Lehrwerken des 18. Jahrhunderts empfohlen wird, und zwar in einem Verhältnis von ungefähr 3:2, allerdings wohl mit einem weit höheren Maß an Variabilität und Flexibilität als es in schriftlichen Abhandlungen impliziert wird. Dies wird nicht nur bei solistischen Bläsern der Fall gewesen sein, sondern auch bei ganzen Streichergruppen. Rubato in größerem Stil, also Tempowechsel innerhalb von Sätzen ohne dass diese in der Partitur angegeben wären, wurde wahrscheinlich als ein At-

tribut ausdrucksvoller Darbietung vorausgesetzt. Wie Eduard Hanslick 1884 bemerkte: „Es ist wohl bekannt, daß das metronomische Gleichmaß des Tempos von allen modernen Dirigenten aufgegeben worden ist.“<sup>64</sup> Brahms hatte sicherlich nichts dagegen, dass Spieler im Notentext nicht vermerkte Tempoänderungen einführten, aber er hatte eindeutige Ansichten darüber, was angemessen war und was nicht; er bestand darauf, dass diese Flexibilität des Tempos natürlich und ungezwungen zu sein habe.<sup>65</sup> Inwieweit diese Art von Rubato in frühen Aufführungen des Violinkonzerts eingesetzt wurde, wird teils von der Interpretation des Werks durch den Solisten und teils von der des Dirigenten abhängig gewesen sein.<sup>66</sup>

Wie wesentlich diese Faktoren für eine stilistisch überzeugende Aufführung von Brahms' Violinkonzert sein mögen, bleibt Ansichtssache. Brahms selbst hatte bemerkenswert flexible Vorstellungen, wie seine Musik aufgeführt werden sollte, und akzeptierte, dass es nicht nur eine einzige gültige Spielweise gab; andererseits war er durchaus in der Lage, eine Aufführung zu verlassen, die ihm nicht gefiel.<sup>67</sup> Es besteht jedoch kein Zweifel, dass die Kenntnis der Aufführungspraktiken, mit denen Brahms vertraut gewesen sein dürfte, uns in die Lage versetzt, die Palette der verschiedenen Bedeutungen besser zu verstehen, die die „leblosen Noten“ für ihn und seine Zeitgenossen beinhaltet haben könnten. Diese Kenntnis erweitert die Palette der möglichen Interpretationen für Dirigent und Solist gleichermaßen und erlaubt eine Reihe von Annäherungen an das Werk, die sich vom Versuch einer historischen Rekonstruktion bis hin zur historisch informierten Aufführung auf modernen Instrumenten erstreckt. Das Bewusstsein der sich ständig wandelnden Bedeutungen der musikalischen Notation ist essentieller Bestandteil der Erneuerung und Verjüngung der großen Werke des klassischen Kanons, die sonst Gefahr laufen würden, durch übermäßige Vertrautheit schal zu werden.

Clive Brown

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

64 Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, 2. Auflage, Berlin, 1886, S. 417.

65 Siehe *Performing Brahms*, speziell die Beiträge von Bernard D. Sherman, „Metronome marks, timings and other period evidence“, Michael Musgrave, „Performance issues in *A German Requiem*“, sowie Robert Pascall und Philip Weller, „Flexible tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms's view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony“.

66 Für weitere Informationen zu diesen Techniken und dem Kontext, in dem sie angewandt wurden, siehe Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford, 1999.

67 *Performing Brahms*, S. 232.

## ZUR EDITION

Brahms hatte offenbar nicht vor, den Erstdruck (**Dp**<sup>68</sup>) als endgültige Fassung für das ganze Konzert zugrunde zu legen. Aus praktischen Gründen, vor allem für eine leichtere Handhabung als Dirigierpartitur, entschied er sich für eine reduzierte Version der Solostimme in der Partitur ohne Ossias, Fingersätze oder Strichbezeichnungen. Diese Stimme scheint nicht mit der gleichen Sorgfalt revidiert worden zu sein, die der Revision der separaten Solostimme zugekommen war. Sie wurde nie ganz in Übereinstimmung mit dem revidierten Text des Erstdrucks der Solostimme (**Ds**) gebracht. In der vorliegenden Edition diente **Ds**, das Joachims Fingersätze und Strichbezeichnungen enthält, als Vorlage für die Solostimme und die Ossias wurden als Fußnoten auf den entsprechenden Seiten der Partitur gegeben. Wo Joachim die Bogensetzung und den Fingersatz in seiner revidierten Ausgabe aus dem Jahr 1905 (**Js**) hinzufügte oder veränderte, wurden in der vorliegenden Partitur die daraus übernommenen Bögen in runde Klammern und die Fingersätze kursiv gesetzt. Joachims zusätzliche Aufführungshinweise stehen ebenfalls in runden Klammern. Andere Änderungen sind in Fußnoten vermerkt. **Dp** diente als Vorlage für die Orchesterstimmen. Diskrepanzen zwischen **Dp** und dem Erstdruck der Orchesterstimmen

(**Dst**) sind im Critical Commentary aufgeführt, ausgenommen wo Kennzeichnungen in **Dst** als Ergänzung der Orchesterstimmen in **Dp** für nötig erachtet wurden. In solchen Fällen sind die Kennzeichnungen aus **Dst** in runden Klammern in die Partitur eingefügt. Alle editorischen Zusätze sind in eckige Klammern gesetzt. Editorische Bögen sind gestrichelt.

Die beabsichtigte Platzierung von < und > in Brahms' Autographen ist häufig mehrdeutig. Wo kein Zweifel über die Platzierung bestand, wurden kleinere Abweichungen gegenüber dem Autograph vernachlässigt, größere Abweichungen sind im Critical Commentary aufgeführt.

Ein Aspekt von Brahms' Notation ist die in den Erstdrucken ziemlich willkürliche Platzierung der Staccato-Punkte auf der letzten Note gebundener Phrasen oder Figuren. Brahms selbst war wie viele Komponisten, Beethoven eingeschlossen, ziemlich konsequent darin, die Staccato-Punkte außerhalb des Bogens zu platzieren (dadurch erreichte er z. B. auch eine klare Unterscheidung zwischen Staccato und Portato). In gedruckten Ausgaben wurde es üblich, die Punkte innerhalb des Bogens zu setzen. In der vorliegenden Edition wurde Brahms' Praxis aus seinen Autographen weitgehend befolgt.

© by Bärenreiter

68 Siehe Fußnote 4, S. XX.