

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

Klavierauszug vom Komponisten
Piano reduction by the composer



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

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;¹ 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*,² 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 AND PUBLICATION

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”.³ The postcard was followed the next day by a draft⁴ 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.⁵ 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.”⁶

During the following months Joachim was closely involved in the evolution of Brahms’s Violin Concerto, contributing particularly to the final form of the solo part. By mid December Brahms had completed the work, now in three movements, just in time for its Leipzig premiere on New Year’s Day 1879. Over the next few months Joachim played it repeatedly in public and made numerous suggestions, not only about the solo part but also about the accompaniment textures, many of which Brahms accepted. By early March Brahms had also written a piano reduction, which he sent to Clara Schumann, who retained it for some three months. Finally, in June, Brahms considered that all the manuscript material was ready for engraving and sent his autographs of the piano reduction and full score, together with copies of the solo part and orchestral parts, which had been used in performance, to his publisher, Simrock, in Berlin. In the course of the summer various further changes were made. A meeting between Brahms and Joachim in Aigen near Salzburg on 14 August led to many alterations in the proofs of the solo part; much of the fingering and

bowing that appeared in the published part seems to have arisen from this meeting. A few weeks later, after revisions to the full score, the process of publication was completed. A quarter of a century later Joachim clarified his manner of performing the concerto in a revised edition of the solo part (published in the Joachim and Moser *Violinschule*), in which he revised a few of the bowings and fingerings and added further performance instructions.

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 ♯ (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.⁷ 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 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*⁸. A copy by Joachim’s pupil Marie Soldat,⁹ 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

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 For a full list and description of sources, together with *stemma* see Critical Commentary to BA 9049.

5 *Briefwechsel VI*, 140–1.

6 *Briefwechsel VI*, 141.

7 For further bibliographical detail and discussion of textual differences see the separate Critical Commentary on Joachim’s cadenza to BA 9049.

8 *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.

9 In the Gesellschaft der Musikfreunde.

the cadenza for me, since he found it too long".¹⁰ 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 e₄, as opposed to e₃ in Soldat and Joachim's published version (Ex. 1). 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 ca-



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

denza arose in the manner suggested in the *NBA*¹¹ 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 section containing the abbreviation tallies so closely with Soldat's abbreviated version while other sections of the cadenza apparently derive from significantly different versions.¹² 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

¹¹ *NBA* 1/9, 211.

¹² Major differences are listed in the Critical Commentary; the full texts can be compared in the *NBA*.

¹⁰ Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

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 Besekirsky, Alfred Marchot, Alberto Bachmann, Wladislaus Górski and Ferruccio Busoni; Halir's cadenza was not issued 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.

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 relation-

ship to Brahms's music have been discussed at length elsewhere,¹³ 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".¹⁴ 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".¹⁵ 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.

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".¹⁶

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

13 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.

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

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

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

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.¹⁷ 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."¹⁸

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, Elisabet 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."¹⁹ We do 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.

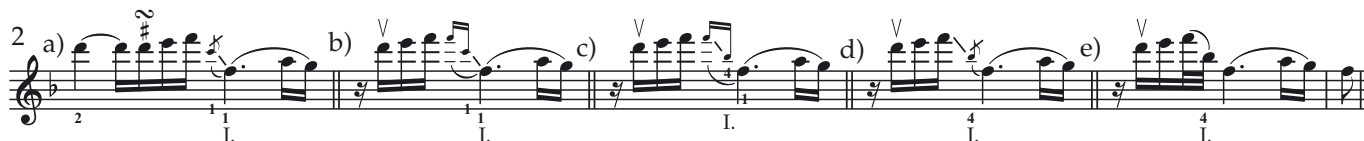
Portamento

The fact that Elisabet 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

¹⁷ Samuel B. Grimson and Cecil Forsyth, *Modern Violin-Playing*, (New York, 1920), 34.

¹⁸ *Violinschule*, II, 96–96a.

¹⁹ *Brahms The Herzogenberg Correspondence*, 256.



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

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. 2), 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."²⁰

²⁰ *Violinschule* II, 94–5.

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 f₃ and f₂. 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.

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."²¹ In one respect, however, Joachim was more progressive than

²¹ *Violinschule* III, 32–3.

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”.²² 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 the surviving manuscript of the solo part was copied, on the eve of Joachim’s concert tour to England. 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”.²³ The tempo for the third movement is

²² Moser: *Joachim*, vol. 1, 54–5.

²³ *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.

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.”²⁴ In his edition of Brahms’s Violin Concerto, however, 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.

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.²⁵ 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

²⁴ *Violinschule* III, 228.

²⁵ *Performing Brahms*, 232.

meanings that the “lifeless notes” would have conveyed 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**²⁶) 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 ossia, 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 ossia are given as footnotes on the relevant pages of the full score and piano reduction. 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.

All editorial markings are given in square brackets. Editorial slurs are given as dotted lines.

The intended placement of < and > 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.

²⁶ 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;¹ 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*² 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.

KOMPOSITIONSPROZESS UND VERÖFFENTLICHUNG

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“³ erwähnte. Schon am nächsten Tag folgte der Postkarte ein Entwurf⁴, 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.⁵ 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.“⁶

Während der folgenden Monate war Joachim eng in die Entstehung des Violinkonzerts von Brahms eingebunden und trug wesentlich zur endgültigen Form der Solostimme bei. Mitte Dezember hatte Brahms das Werk – in drei Sätzen – vollendet, rechtzeitig zu der Premiere am Neujahrstag 1879 in Leipzig. In den nächsten Monaten spielte Joachim das Konzert wiederholt in der Öffentlichkeit und machte zahlreiche Vorschläge nicht nur zur Solostimme sondern auch zur Orchesterbegleitung, von denen Brahms viele übernahm. Anfang März hatte Brahms den Klavierauszug vollendet, den er an Clara Schumann sandte, die ihn für etwa drei Monate behielt. Im Juni schließlich betrachtete Brahms das handschriftliche Material

als für den Stich tauglich und sandte die Autographe des Klavierauszugs und der Partitur zusammen mit den Kopien der Solostimme und der Orchesterstimmen, die in den Aufführungen verwandt worden waren, an seinen Verleger Simrock nach Berlin. Im Laufe des Sommers wurden verschiedene Veränderungen vorgenommen. Ein Treffen zwischen Brahms und Joachim in Aigen bei Salzburg am 14. August führte zu weiteren Änderungen in den Korrekturen der Solostimme; ein großer Teil des Fingersatzes und der Bogensetzung, der in die Partitur Eingang gefunden hat, scheint diesem Treffen entsprungen zu sein. Einige Wochen später, nach den Revisionen in der Partitur, war der Prozess der Veröffentlichung beendet. Ein Vierteljahrhundert danach legte Joachim seine Art und Weise der Aufführung dieses Konzertes in einer revidierten Ausgabe der Solostimme dar (veröffentlicht in der *Violinschule* von Joachim und Moser), in der er einige Fingersätze und Bogensetzungen überarbeitet und weitere Aufführungshinweise hinzugefügt hatte.

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.⁷ 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 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

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

von der veröffentlichten Fassung mehr oder weniger unterscheiden, sind in der *Neuen Brahms-Ausgabe*⁸ beschrieben und abgedruckt. Eine von Joachims Schülerin Marie Soldat wahrscheinlich direkt von einem Exemplar aus Joachims Besitz gemachte Abschrift⁹ 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.“¹⁰ 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 Achtelpause 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 Meinung, 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 1). 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*¹¹ 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 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



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

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

9 Heute im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

10 Ebenda.

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

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.¹² 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 Kadenzen

Zu Brahms' Lebzeiten veröffentlichte Simrock zwei von anderen Geigern entwickelte Kadenzen 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 Kadenzen zu Brahms' Violinkonzert heraus von Leopold Auer, Hugo Herrmann, Joseph Joachim, Henri Marteau, Franz Ondříček, Edmund Singer, Florian Zajíc, Tor Aulin, Wassily Bessikowsky, Alfred Marchot, Alberto Bachmann, Wladislaus Górski und Ferruccio Busoni; die Kadenz von Halir wurde nicht in diese Sammlung aufgenommen. Die Kadenzen von Halir, Heermann, Auer und Busoni sind in der vorliegenden Edition der separaten Soloviolinstimme 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 Vio-

linspiels, 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 – ermutigt unter anderen von Brahms. Obwohl sein Instrument das Klavier war, schrieb er für Beethovens und für Brahms' Violinkonzert begleitete Kadenzen.

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 musikalischen Konsequenzen klären hilft, welche sich aus der Anwendung seiner spieltechnischen Empfehlungen ergeben würden. Weitere wichtige Zeugnisse bilden 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 Rhythmen verfuhr. Zusätzlich zu diesen spezifischen musikalischen Quellen gibt es zahlreiche Schilderungen seines Spiels, die für sein Konzertieren den ästhetischen Rahmen liefern. Joachims Violinspiel und dessen Beziehung zu Brahms' Musik sind an anderer Stelle ausgiebig diskutiert worden,¹³ trotzdem aber mag es hilfreich erscheinen, hier die wesentlichen Aspekte seines Aufführungsstils und dessen Beziehung zu den Gepflogenheiten anderer Geiger seiner Zeit zusammenzufassen.

Aspekte der Ästhetik

In den Augen seiner Zeitgenossen verfolgte Joachim ganz andere Ziele als die meisten Violinvirtuosen 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 künst-

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

13 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.

lerischen Ideals“.¹⁴ 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“.¹⁵ 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]“.¹⁶

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.¹⁷ 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.“¹⁸

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 Zeitgenossen 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

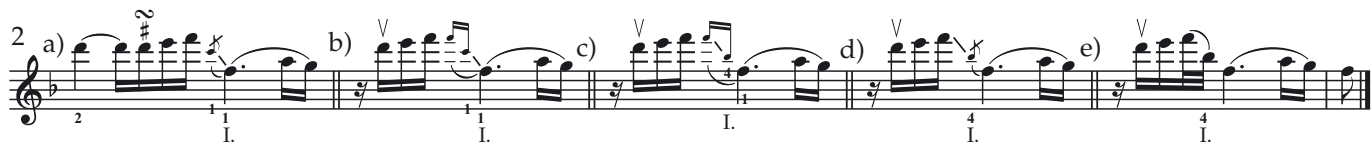
14 Julius Rühlmann: „Die Kunst des Violinspiels“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge* 3/35–43 (1865), Sp. 568–702.

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

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

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

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



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

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!“¹⁹ 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 überraschend, da Joachim bei Portamento und Vibrato glei-

chermaßen 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 2); 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 Beherzigung dieser Ratschläge überall da, wo die Gelegenheit zur Betätigung fehlerhafter Ausdrucksmanieren so reich-

¹⁹ Briefwechsel II (Brahms–Herzogenberg), S. 94.

lich 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 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.“²⁰

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 fran-

zösischen 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“.²¹ 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.²² 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 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

20 Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. 2, S. 94–95.

21 Joachim und Moser, *Violinschule*, Bd. 3, S. 32–33.

22 Moser, *Joachim*, Bd. 1, S. 54–55.

Tempoangabe); die ursprüngliche Tempobezeichnung kann nicht vor Februar 1879 ausgetauscht worden sein, da die frühere Angabe noch vorhanden war, als das Manuskript der Solostimme am Vorabend von Joachims Konzerttour nach England kopiert wurde. 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“.²³ 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* ausführt. 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.“²⁴ 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.

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.²⁵ 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)

23 *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.

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

25 *Performing Brahms*, S. 232.

ZUR EDITION

Brahms hatte offenbar nicht vor, den Erstdruck (**Dp**²⁶) 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 und des Klavierauszugs gegeben. Wo Joachim die Bogensetzung und den Fingersatz in seiner revidierten Ausgabe aus dem Jahr 1905 (**Js**) hinzufügte oder veränderte, wurden die daraus übernommenen Bögen in runde Klammern und die Fingersätze kursiv gesetzt. Joachims zusätzliche Aufführungshinweise stehen ebenfalls in runden Klammern. Andere Ände-

rungen sind in Fußnoten vermerkt. 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.

26 Siehe Fußnote 4, S. XII.

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

Violino principale

nach Joachims revidierter Ausgabe von 1905
after Joachim's revised edition of 1905



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

VORWORT

In **Js** fügte Joachim eine Anzahl von Vortragsbezeichnungen wie *con fuoco*, *smorzando*, *in tempo* hinzu. Um sie von Brahms' Angaben zu unterscheiden setzte er sie in runde Klammern. Diese wurden in der vorliegenden Ausgabe beibehalten.

In der vorliegenden Ausgabe der von Joachim überarbeiteten Solostimme sind diejenigen dynamischen Angaben aus **Js**, die in ihrer Stellung nicht der hier vorliegenden kritischen Ausgabe entsprechen, an diese angeglichen worden. Alle Angleichungen sind im Critical Commentary zu BA 9049 erwähnt. Die deutlichsten Veränderungen sind in den folgenden Takten zu verzeichnen:

- I 269, 312, 322–323, 473–476, 527, 554–555
- II 45, 66, 73, 85–86
- III 225–226, 246

PREFACE

In **Js** Joachim added a number of performance directions (such as *con fuoco*, *smorzando*, *in tempo*), enclosing them in round brackets to distinguish them from Brahms's instructions. The round brackets have been retained in the present part.

In the present edition of Joachim's revised solo part, the dynamic marking in **Js** that do not correspond with their positions in the critical text of the present edition have been adjusted to agree with this text. All such instances are detailed in the Critical Commentary to BA 9049. The most significant changes occur in the following places:

- I 269, 312, 322–3, 473–6, 527, 554–5
- II 45, 66, 73, 85–6
- III 225–6, 246

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

Urtext

Violino principale



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

VORWORT

Die Urtext-Solostimme ist hier ohne editorische Kennzeichnungen gegeben. Der Rezipient sei auf die Solostimme der Partitur und des Klavierauszuges sowie den Critical Commentary zu BA 9049 vor allem in folgenden Fällen hingewiesen:

- I 135, 170, 216, 269, 365, 411, 473–475, 503
- II 33, 66, 97, 99
- III 52, 117, 132, 330

PREFACE

The Urtext solo part is given here without editorial markings. The reader is referred to the solo part in the full score and piano score, and to the Critical Commentary to BA 9049, especially for the following places:

- I 135, 170, 216, 269, 365, 411, 473–5, 503
- II 33, 66, 97, 99
- III 52, 117, 132, 330

© by Bärenreiter

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

Kadenzen / Cadenzas



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