

BRAHMS

Sonate in G
für Violine und Klavier

Sonata in G major
for Violin and Piano

op. 78

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Clive Brown
Neal Peres Da Costa



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9431

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Performance Practice Commentary	VIII
Vorwort	XXIII
Hinweise zur Aufführungspraxis.	XXVIII
Sonate in G / Sonata in G major	2
Critical Report	34

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

PREFACE

ORIGINS, PROCESS OF COMPOSITION, AND PRE-PUBLICATION PERFORMANCES

Before completing his official First Violin Sonata in 1879 Brahms had, according to his composition student Gustav Jenner, already written and rejected at least three sonatas for violin and piano.¹ The first of these, which he performed on his early tours with the Hungarian violinist Eduard Reményi, almost saw the light of day, but after being lost and then found again did not survive the test of the composer's critical scrutiny.²

The G major Sonata op. 78 was composed alongside the Violin Concerto op. 77 and the Rhapsodies for Piano op. 79 during Brahms' working vacations in Pörschach am Wörther See in the summers of 1878 and 1879. The earliest concrete evidence of the work's existence known to any of Brahms' circle seems to have been an autograph of the first twenty-four bars of the second movement, on the reverse of which he wrote a letter to Clara Schumann. This was evidently despatched in mid February 1879 shortly before the death from tuberculosis of her son Felix, a gifted violinist and poet, who was Brahms' godson. The letter and, more particularly, the music were intended to express Brahms' concern for Clara and Felix. He explained at the beginning of the letter: "Dear Clara, if you play what is overleaf really slowly it will perhaps tell you, more clearly than I otherwise could, with what affection I think about you and Felix – even about his violin which is probably silent."³

By the time Brahms wrote that letter, it seems clear that the first two movements had already been written down and partly revised in the extant autograph score, for the portion of the Adagio sent to Clara corresponds very closely with the revised version in the autograph. The first two movements, though on the same batch of paper, were not written down at the same time, as the different colour of ink and thickness of nib indicate. The last movement, on different paper, was signed at the end: "J. Br. Juni 79." He had evidently completed the whole sonata by mid June, and

sent it to his regular copyist Franz Hlawaczek. Brahms mentioned it at that time in correspondence with two of his closest friends. On 22 June he wrote to Joseph Joachim: "I hope very much to go through the proof-correcting of the concerto with you in Salzburg, and to recuperate we can then also play a little sonata."⁴ Joachim replied on 26 June: "I cannot say emphatically enough how much I am looking forward joyfully to your new sonata. It is wonderful to have something like that from you in prospect for the summer."⁵ Brahms then despatched an undated letter to Theodore Billroth, probably a couple of days after writing to Joachim, in which he hinted at the connection of his new sonata's last movement with one of his songs and asked him to collect and send on to him the copy Hlawaczek was making: "He has a sonata, of which he can already at least give you the first two movements. Then, when the Finale is finished, send it me straight away, once you have played it through."⁶ Brahms' wording suggests, perhaps, that he had sent Hlawaczek the first two movements in advance of the Finale. On receipt of Brahms' letter Billroth went straight to Hlawaczek's apartment, where he found the copyist in the final stage of finishing the last movement, and in his reply of 26 June he promised to send the sonata to Brahms the following day.

After revising Hlawaczek's copy, which evidently included a separate violin part, Brahms sent the violin sonata to Clara Schumann in a miscellaneous parcel of music. In the accompanying letter he explained: "The sonata – yes that is also included, and just look at it. I fear it is boring. In the Finale, you can make a cut at *vi-de*. There is also a part in with it – but if it does not please you, I beg you earnestly not to try it out with Heermann."⁷ After a delay in receiving the manuscript Clara replied on 10 July 1879:

4 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ed. Andreas Moser, 2nd edition (Berlin, 1912) (henceforth: *Briefwechsel VI*), pp. 169–70.

5 *Briefwechsel VI*, p. 172.

6 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, ed. Otto Gottlieb-Billroth (Berlin/Vienna, 1935), pp. 282–3.

7 *Clara Schumann – Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. B. Litzmann (Leipzig, 1927) (henceforth: *Schumann-Brahms Briefe II*), vol. II, p. 174. Hugo Heermann (1844–1935) was professor of violin at the Frankfurt Conservatoire at which Clara Schumann also taught. Brahms had asked Heermann for advice on his Violin Concerto op. 77 the previous year while Joachim was in London (see Hugo Heermann: *Meine Lebenserinnerungen*, [Leipzig, 1935]).

1 Donald Francis Tovey, in his article "Brahms", in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, vol. I, p. 176, refers to it as his fifth violin sonata.

2 Cf. Margit L. McCorkle: *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (Munich, 1984), Anhang IIa, No. 8.

3 http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/jb_autographe/BrahmsJ_op_078_ag_s_002.html.

PERFORMING PRACTICE COMMENTARY

Brahms' music has been part of our standard repertoire since his death in 1897; but continuity of performance does not equate with continuity of tradition. Within twenty years of Brahms' death, Richard Barth, whose playing the composer particularly appreciated, lamented the widening gulf between Brahms' expectations and the rapidly changing realities of early twentieth-century practice. Barth maintained that people were already forgetting how to read Brahms' notation in the way he intended. The present edition seeks to recover some of the messages and performing practices that Brahms expected his notation to convey to a performer. It draws partly on general aspects of late nineteenth-century practice taken for granted by Brahms and his contemporaries, and partly on specific information about Brahms' own practices and preferences, including information from the early annotated editions listed below.

- 1) 1917: ed. Leopold Auer and Rudolph Ganz (New York: Carl Fischer)
- 2) 1918: ed. Franz Kneisel and Harold Bauer (New York: Schirmer)
- 3) 1926: ed. Ossip Schnirlin and Robert Kahn (Berlin: Simrock)
- 4) 1926 ed. Carl Flesch and Artur Schnabel (Leipzig: Peters)
- 5) 1929 ed. Arthur Seybold and Gustav Groschwitz (Berlin: Anton J. Benjamin)
- 6) 1929: ed. Clemens Schultze-Biesantz and Leo Kähler (Braunschweig: Litolf)
- 7) 1933 ed. Emil Telmányi (Copenhagen & Leipzig: Wilhelm Hansen)

Many of these musicians had a direct or significant indirect connection with the composer and his milieu. Of the violinists, Franz Kneisel had the closest connection with Brahms, having frequently taken part in music making with him during the 1890s. Arthur Seybold played in Bülow's orchestra from 1890, which will have brought him into contact with the composer. Leopold Auer and Ossip Schnirlin were both pupils of Joseph Joachim, though at very different periods; Auer met Brahms a number of times during his studies with Joachim. And Carl Flesch was trained in Vienna during Brahms' lifetime, though he explicitly espoused a "progressive" style of violin playing both as a performer and teacher. Among the pianists, Artur Schnabel and Robert Kahn had the closest connection with

Brahms. Schnabel studied in Vienna, principally with Theodor Leschetitzky, whose teaching methods Brahms seems not to have liked,¹ and was introduced through his theory teacher, Eusebius Mandyczewski, to the Brahms circle, where he was immensely impressed by hearing the composer play his Piano Quartet in G minor op. 25, recalling: "It was, naturally, the great music which held and shook me, but also the creative vitality and wonderful carefreeness with which he played. This was to me the real grand style."² Kahn first met Brahms in Mannheim in 1886; he then spent three months in the first half of 1887 in Vienna, dining with him twice a day and received much advice and encouragement; he was also present later in the year at a performance given for Clara Schumann in her villa near Baden-Baden, as the only other auditor, when Brahms, with Joachim and Hausmann, played his new Piano Trio op. 101.³ Telmányi, by far the youngest of these editors (*1892), studied in Budapest with Jenő Hubay (who had played with Brahms on a number of occasions) and some of the markings in his edition may have derived from Hubay's teaching; like those of Auer, Kneisel, Schnirlin, and Seybold, it reflects nineteenth-century fingering practice in its use of harmonics, open strings and portamento fingering. The difference between Telmányi's 1933 edition and his 1939 recording, however, is striking; while the edition retains many of the traditional fingerings, for instance at the beginning of the first movement, he ignored these in his performance, favouring fingerings that permitted the use of continuous vibrato. Flesch's and Schultze-Biesantz's fingerings, in their greater avoidance of open strings and harmonics, suggest a modernising approach in which a more prominent continuous vibrato was seen as desirable. Flesch's fingering, however, remains firmly in the "old" portamento tradition or even perhaps reflects the late, more extreme portamento practice that can be heard in many recordings from the 1920s, while Schultze-Biesantz, although he still includes a significant number of technically unnecessary changes of position that imply portamento, indicates fewer portamento fingerings than the others. Among the earlier editors, Auer is the most sparing

1 Burkhard Laugwitz: "Robert Kahn and Brahms", trans. Reinhard G. Pauly, in: *The Musical Quarterly* 74 (1990), p. 605.

2 Artur Schnabel: *My Life and Music* (New York/London, 1961), p. 24.

3 Laugwitz: "Robert Kahn", p. 608.

VORWORT

URSPRÜNGE, KOMPOSITIONSPROZESS UND ERSTE AUFFÜHRUNGEN

Vor der Vollendung seiner ersten vollgültigen Violinsonate im Jahre 1879 hatte Brahms nach Aussage seines Schülers Gustav Jenner bereits mindestens drei Sonaten für Violine und Klavier verfasst und wieder verworfen.¹ Die erste dieser Sonaten, die er auf frühen Konzertreisen mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi aufführte, wäre fast veröffentlicht worden, aber nachdem sie verloren gegangen war und dann wiedergefunden wurde, hielt sie der kritischen Überprüfung durch den Komponisten nicht stand.²

Die G-Dur-Sonate op. 78 entstand in den Sommern 1878 und 1879 während der Arbeitsurlaube in Pörschach am Wörther See und damit zeitgleich zum Violinkonzert op. 77 und den Rhapsodien für Klavier op. 79. Der erste konkrete Hinweis auf die Existenz des Werks, den Brahms seinem Bekanntenkreis gab, war wohl eine Niederschrift der ersten 24 Takte des zweiten Satzes, auf deren Rückseite Brahms einige Zeilen an Clara Schumann notierte. Dieses Blatt wurde offensichtlich Mitte Februar 1879 verschickt, kurz bevor ihr Sohn Felix, ein talentierter Geiger und Dichter, Patenkind des Komponisten, an Tuberkulose verstarb, und vor allem die Musik sollte Brahms' Sorge um Clara und Felix Ausdruck verleihen. Gleich am Anfang des Briefes legte er dar: „Liebe Clara, Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst, sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke – selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.“³

Als Brahms diese Zeilen schrieb, müssen die ersten beiden Sätze bereits vorgelegen haben und in der (erhalten gebliebenen) Partitur teilweise überarbeitet worden sein, da der Ausschnitt des Adagio, den Clara erhielt, mit der revidierten Fassung des Autographs größtenteils übereinstimmt. Die ersten beiden Sätze wurden, auch wenn das verwendete Papier aus dem selben Kontingent stammt, nicht zur gleich Zeit nie-

dergeschrieben, wie die Unterschiede der Tintenfarbe und der Breite der jeweils benutzten Schreibfeder zeigen. Der letzte Satz, auf anderem Papier, ist am Schluss mit „J. Br. Juni 79“ bezeichnet. Brahms hatte die Sonate offensichtlich Mitte Juni vollendet und seinem Hauptkopisten Franz Hlawaczek geschickt. Zu dieser Zeit erwähnte der Komponist das Werk auch in Briefen an zwei seiner engsten Freunde. Am 22. Juni schrieb er an Joseph Joachim: „Ich hoffe sehr, die Korrektur des Konzertes mit Dir in Salzburg zu lesen, und zur Erholung können wir dann auch eine kleine Sonate spielen!“⁴ Joachim antwortete am 26. Juni: „Nicht genug kann ich sagen, wie sehr ich auf Dein neues Sonatenopus freudigst gespannt bin. Das ist ja herrlich, so etwas von Dir in Aussicht zu haben für die Sommerfrische.“⁵ Wohl ein paar Tage nach dem Briefwechsel mit Joachim sandte Brahms ein undatiertes Schreiben an Theodor Billroth, den er auf die Beziehung des letzten Satzes seiner neuen Sonate mit einem seiner Lieder hinwies und darum bat, Billroth möge die von Hlawaczek angefertigte Kopie abholen und ihm zuschicken: „Er hat eine Sonate, von der er Dir jedenfalls die ersten zwei Sätze schon geben kann. Wenn dann das Finale fertig ist, so schicke sie mir doch gleich, wenn Du sie einmal durchgespielt hast.“⁶ Brahms' Formulierung deutet an, dass er Hlawaczek die ersten beiden Sätze vor dem Finale hatte zukommen lassen. Nach Empfang des Briefs suchte Billroth Hlawaczek sofort in seiner Wohnung auf und traf den Kopisten bei der Fertigstellung des letzten Satzes an. In seinem Antwortschreiben vom 26. Juni versprach er, Brahms die Sonate am folgenden Tag zu schicken.

Nachdem er Hlawaczeks Kopie, die offensichtlich auch eine separate Violinstimme umfasste, überarbeitet hatte, schickte Brahms die Violinsonate zusammen mit einem Stapel weiterer Noten an Clara Schumann. Im Begleitschreiben erklärte er: „Die Sonate – ja, die liegt auch bei, und da siehe nur zu. Ich fürchte, sie ist langweilig. Im Finale kannst Du bei vi-de einen Strich machen. Es liegt auch eine Stimme bei – aber wenn sie Dir nicht gefällt, bitte ich recht sehr, daß Du sie

1 Donald Francis Tovey bezeichnet sie in seinem Artikel *Brahms*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. I, S. 176, als seine fünfte Violinsonate.

2 Vgl. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, Anhang IIa, Nr. 8.

3 http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/jb_autographe/BrahmsJ_op_078_ag_s_002.html

4 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, 2. Auflage, Berlin 1912 (im Folgenden: *Briefwechsel VI*), S. 169–170.

5 *Briefwechsel VI*, S. 172.

6 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Wien 1935, S. 282–283.

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Brahms' Werke gehören seit seinem Tod 1897 zum Standardrepertoire; doch die Tatsache anhaltender Aufführungen ist nicht gleichzusetzen mit einer ungebrochenen Tradition. Binnen zwanzig Jahren nach Brahms' Tod beklagte Richard Barth – sein Spiel hatte der Komponist außerordentlich geschätzt – die sich zunehmend auftuende Kluft zwischen dessen Vorstellungen und der sich rasch ändernden Musizierpraxis des frühen 20. Jahrhunderts. Barth behauptete, dass bereits in Vergessenheit gerate, wie Brahms' Notierungsweise adäquat zu lesen sei. Die vorliegende Ausgabe ist bemüht, einige jener Botschaften und Aufführungsaspekte, die Brahms durch seine Art der Notierung dem Interpreten zu vermitteln gedachte, wieder ins Bewusstsein zurückzuholen. Als Anknüpfungspunkte dienen dabei sowohl allgemeine Aspekte der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts, die Brahms und seine Zeitgenossen als selbstverständlich erachteten, als auch spezifische Aussagen zu Brahms' individueller Musizierpraxis und seinen Vorlieben sowie Informationen aus folgenden frühen kommentierten Ausgaben:

- 1) 1917: Hrsg. Leopold Auer und Rudolph Ganz, New York: Carl Fischer
- 2) 1918: Hrsg. Franz Kneisel und Harold Bauer, New York: Schirmer
- 3) 1926: Hrsg. Ossip Schnirlin und Robert Kahn, Berlin: Simrock
- 4) 1926: Hrsg. Carl Flesch und Artur Schnabel, Leipzig: Peters
- 5) 1929: Hrsg. Arthur Seybold und Gustav Groschwitz, Berlin: Anton J. Benjamin
- 6) 1929: Hrsg. Clemens Schultze-Biesantz und Leo Kähler: Braunschweig: Litolf
- 7) 1933: Hrsg. Emil Telmányi, Kopenhagen/Leipzig: Wilhelm Hansen

Viele dieser Musiker standen in direkter oder mittelbarer Verbindung mit dem Komponisten und seinem Umfeld. Der Geiger Franz Kneisel hatte die engste Verbindung mit Brahms, da er in den 1890er-Jahren regelmäßig mit ihm musiziert hatte. Arthur Seybold spielte seit 1890 in Bülow's Orchester, was ihn sicherlich in Kontakt mit dem Komponisten brachte. Leopold Auer und Ossip Schnirlin waren beide Joachim-Schüler, freilich zu sehr unterschiedlichen Zeiten. Auer traf Brahms häufig während seiner Studienzeit bei Joachim. Carl Flesch hatte seine Ausbildung zu Lebzeiten von

Brahms in Wien absolviert, auch wenn er sich als Interpret wie als Lehrer ausdrücklich für einen ‚fortschrittlichen‘ Violinstil einsetzte. Aus der Reihe der Pianisten konnten Artur Schnabel und Robert Kahn die engste Verbindung zu Brahms vorweisen. Schnabel hatte in Wien studiert, hauptsächlich bei Theodor Leschetitzky, dessen Unterrichtsmethoden Brahms offenbar nicht gefallen haben,¹ und war durch seinen Theorielehrer Eusebius Mandyczewski in den Brahms-Zirkel eingeführt worden, wo er sich außerordentlich beeindruckt zeigte, als er den Komponisten sein Klavierquartett in g-Moll spielen hörte. Er erinnert sich: „Es war selbstverständlich die großartige Musik, die mich fesselte und erschütterte, aber auch die kreative Vitalität und wundervolle Sorglosigkeit, mit der er spielte. Dies war für mich der wirkliche große Stil.“² Kahn lernte Brahms 1886 in Mannheim kennen; er verbrachte drei Monate der ersten Jahreshälfte 1887 in Wien, speiste zweimal täglich mit dem Komponisten und erhielt viele Ratschläge und Ermutigung. Zudem war er im weiteren Verlauf des Jahres als einziger Zuhörer bei einem Hauskonzert in Clara Schumanns Villa bei Baden-Baden anwesend, bei dem Brahms mit Joachim und Hausmann sein neues Klaviertrio op. 101 spielte.³ Telmányi, bei weitem der jüngste der genannten Herausgeber (geb. 1892), studierte in Wien bei Jenő Hubay (der bei zahlreichen Anlässen mit Brahms musiziert hatte), und einige der Hinweise in seiner Ausgabe könnten aus Hubays Unterricht herrühren. Wie jene von Auer, Kneisel, Schnirlin und Seybold spiegelt auch seine Ausgabe mit der Verwendung von Flageolets, leeren Saiten und Portamento die Fingersatz-Praxis des 19. Jahrhunderts wider. Zwischen Telmányis Ausgabe von 1933 und seiner Einspielung von 1939 besteht jedoch ein deutlicher Unterschied: Während die Ausgabe viele traditionelle Fingersätze, etwa am Anfang des ersten Satzes, aufweist, ignorierte er diese in seiner Interpretation zugunsten von Fingersätzen, die ein kontinuierliches Vibrato erlauben. Flesch und Schultze-Biesantz scheinen, wie die häufige Vermeidung von Leersaiten und Flageolets nahelegt, einen moderneren Ansatz zu verfolgen, bei dem ein deutli-

1 Burkhard Laugwitz, *Robert Kahn and Brahms*, übers. von Reinhard G. Pauly, in: *The Musical Quarterly* 74 (1990), S. 605.

2 Artur Schnabel, *My Life and Music*, New York/London 1961, S. 24.

3 Laugwitz, *Robert Kahn*, S. 608.