

BRAHMS

Sonatensatz in c
aus der F.A.E.-Sonate
für Violine und Klavier

Sonata Movement in C minor
from the F.A.E. Sonata
for Violin and Piano

WoO 2

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Clive Brown
Neal Peres Da Costa



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 10908

PREFACE

The year 1853 was critical in the development of Brahms' career, for it was then that he first encountered Joseph Joachim, Robert Schumann and Clara Schumann, all three of whom, in their various ways, were to exercise an enormous influence on his life. In May 1853, during a concert tour as accompanist to the Hungarian violinist Eduard Reményi, Brahms met the 22-year-old Joachim, already celebrated as one of the greatest performers of his day, in Hanover. Reményi, who had been a fellow pupil of Joachim in Vienna, introduced them, and after Brahms played his E flat minor Allegro and part of his C major Piano Sonata, Joachim was left in no doubt of the young composer's genius. The two great musicians quickly became firm friends and by September had moved from the formal *Sie* (you) mode of address to the intimate *Du* (thou).¹

A close bond between Joachim and the Schumanns had been cemented by his masterly performances of Beethoven's Violin Concerto and Schumann's A minor Sonata op. 105 at the lower Rhine Music Festival on 17 and 18 May 1853,² and Joachim, who had already spoken enthusiastically to them about his new friend's compositions, now encouraged Brahms to make contact with Robert Schumann. Their acquaintance began on 30 September, when Schumann noted in his diary [*Haushaltsbuch*] laconically: "Mr Brahms from Hamburg." During the next few days the diary contains numerous references to Brahms. Between the 1 and 8 October he wrote: "Brahms visits (a genius)," "Much with Brahms. Sonata in F sharp minor," "Music at home. Phantasie by Brahms," "Songs by Brahms and Sonata for Violin and Piano," "Much with Brahms. Quartet by him." On 9 October he wrote "Began essay about Brahms," on 12 October: "Brahms played especially beautifully", and once more on the following day: "Essay about Brahms."³ The references to the essay refer to the writing of Schumann's extraordinary article *Neue Bahnen* (new paths), hailing Brahms as the great composer of the coming decades, which was to be published in the *Neue Zeitschrift für Musik* at the end of the month. At some stage during this period Schumann told a group of young musicians, among

them his composition student Albert Dietrich: "Someone has come from whom we will all experience miraculous things; he is called Johannes Brahms."⁴

Brahms was quickly drawn into the circle that had collected around Schumann. Dietrich recalled that: "People were everywhere full of wonder about him and his outstanding talent, and especially the young musicians were completely overwhelmed by the significant artistic impression, which his always distinctive, powerful and, where necessary, so very delicate playing, and his wonderful compositions had evoked, so that the desire to hear him anew was widely shared."⁵ Clara Schumann also wrote at length about Brahms in her diary; among her many acknowledgements of his genius, she observed: "what he played us is so masterly that one might believe the dear God sent him straight into the world so perfectly finished."⁶ Clara also recorded that in an exchange of letters between Robert Schumann and Joachim on 5 October her husband wrote: "This is the one who had to come", to which Joachim replied: "I love Brahms too much to be jealous of him."⁷

On 14 October Joachim arrived for a surprise visit, and in the evening, after music-making, the Schumanns went out with Joachim, Brahms and Dietrich to eat. Afterwards, Clara confided to her diary: "We were very happy!"⁸ It seems probable that this meeting gave rise to the notion of writing a joint violin sonata in honour of Joachim, to be presented to him as a surprise on his return to Düsseldorf on 27 October to perform Schumann's Phantasie op. 131 for violin and orchestra. Joachim left on the morning of 15 October, and on the same day Schumann noted in his diary: "Idea for a sonata for Joachim."⁹ It was decided that Dietrich should compose the first movement, Schumann the Intermezzo (second movement) and Finale, and Brahms the third movement (a scherzo in all but name). The front page of the manuscript score was inscribed by Schumann with the title F.A.E., standing for Joachim's motto "Frei aber Einsam" (free but alone, or lonely), which in musical notation contains

1 *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, 1st edition, vol. 1 (Berlin, 1908) (*Briefwechsel VI/1*), p. 3.

2 Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen* (Leipzig, 1908), vol. II, p. 278.

3 *Ibid.*, p. 280.

4 Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms* (Leipzig, 1898), p. 1.

5 *Ibid.*, pp. 2–3.

6 Litzmann: *Clara Schumann*, vol. II, p. 218.

7 *Ibid.*, p. 282.

8 *Ibid.*, p. 283.


9 *Ibid.*, p. 280.

PERFORMING PRACTICE COMMENTARY

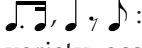
Brahms' music has been part of our standard repertoire since his death in 1897; but continuity of performance does not equate with continuity of tradition. Within twenty years of Brahms' death, Richard Barth, whose playing the composer particularly appreciated, lamented the widening gulf between Brahms' 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 nineteenth-century performance taken for granted by Brahms and his contemporaries, and partly on specific information about Brahms' own practices and preferences.¹

Performing practices had changed significantly during the half century between the work's composition and publication; and with the death of its dedicatee, Joseph Joachim, all meaningful connection with the style of mid nineteenth-century violin playing was effectively severed. He did not provide comprehensive bowing and fingering for the violin part, nor did any other violinist connected with the Brahms tradition. The bowing and fingering in the present edition, together with this commentary, however, draws upon extensive research into the performing tradition within which Joachim and Brahms were leading figures. The broad parameters of that tradition were as outlined in the following guidelines for performance.



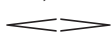

1) Rhythm and timing

- Passages of successive equal-length notes were almost never played equally; some notes were lengthened and others shortened according to metre, duration, tessitura, harmonic tension and so on, as they had been in Baroque practice and continued to be in 20th-century jazz and other popular music.
- : Brahms specified a distinctly nuanced performance for slurred pairs of notes, with a short articulation after the second note, and also told Joseph Joachim that a similar style might be applied to the final note of longer groups as "a liberty or refinement in performance that is indeed usually ap-



propriate."² He and his German contemporaries almost certainly expected some inequality in rhythm: the first lengthened at the expense of the second.

- : Long-short pairs were played with great variety, according to the musical context, from almost equal length to extremely over-dotted. In a succession of such figures the relationship was not expected to be consistent (as demonstrated by Brahms' own performance of his first Hungarian Dance on his 1889 cylinder, and Joachim's 1903 recording of it).
- Terms such as *espressivo*, *dolce*, *ritardando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *animato*, *con anima*, *calando*, *sotto voce* carried particular implications for dynamic and agogic shadings, tempo, and sound colour.

2) Dynamics and accentuation

- Hairpins affect tempo and agogics as well as dynamics.  suggested increased momentum,  relaxation. Fanny Davies recalled that when  was marked, Brahms "would linger not on one note alone, but on a whole idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar."³
- *sf*: an emphatic accent often accompanied by sudden intense vibrato on strings, or emphatic (swift) arpeggiation on piano.
- *ffz*: Brahms' strongest accent. He occasionally wrote *fz* (used by some contemporaries instead of *sf*), which he may have regarded as equivalent to *ffz* or perhaps a shade weaker.
- *rf*: used by Brahms to mean something very similar to  on a single note, but stronger.

3) Dots and strokes

- Brahms' usual staccato mark, normally (but not always) involving a degree of shortening. Staccato notes were usually played more strictly rhythmically than slurred ones.
- ' (used very occasionally) signified a more accented staccato.
-  always indicates portato (more or less equivalent to ). In the piano parts, it also implies a degree of

¹ See Clive Brown, Neal Peres Da Costa and Kate Bennett Wadsworth, *Performing Practices in Johannes Brahms' Chamber Music* (BA 9600).

² *Briefwechsel*, VI/2, p. 153.

³ In *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (London, 1929), vol. I, p. 182.

VORWORT

Das Jahr 1853 markiert einen Einschnitt in der Entwicklung von Brahms' Laufbahn, denn in diesem Jahr traf er das erste Mal mit Joseph Joachim, Robert Schumann und Clara Schumann zusammen; jeder der drei sollte, auf eigene Weise, einen enormen Einfluss auf sein Leben haben. Auf einer Konzertreise als Begleiter des ungarischen Geigers Eduard Reményi traf Brahms im Mai 1853 in Hannover den 22jährigen Joachim, damals schon als einer der größten Interpreten seiner Zeit gefeiert. Reményi, der ein Mitstudent Joachims in Wien gewesen war, stellte sie einander vor, und nachdem Brahms sein es-moll-Allegro und einen Teil seiner Klaviersonate in C-Dur gespielt hatte, bestand für Joachim kein Zweifel am Genie des jungen Komponisten. Die beiden großen Musiker wurden schnell zu engen Freunden und im September waren sie von der formellen *Sie*-Anrede zum intimeren *Du* übergegangen.¹

Eine enge Verbindung zwischen Joachim und den Schumanns war durch die meisterhaften Aufführungen von Beethovens Violinkonzert und Schumanns a-moll-Sonate op. 105 beim Niederrheinischen Musikfest am 17. und 18. Mai 1853 noch gefestigt worden,² und Joachim, der ihnen bereits begeistert von den Kompositionen seines neuen Freundes berichtet hatte, ermutigte Brahms, mit Robert Schumann in Kontakt zu treten. Ihre Bekanntschaft begann am 30. September, als Schumann in seinem *Haushaltsbuch* lakonisch bemerkte: „Hr. Brahms a[us] Hamburg“. Aus den nächsten Tagen enthält das *Haushaltsbuch* zahlreiche Erwähnungen Brahms'. Zwischen dem 1. und 7. Oktober schrieb er: „Brahms zum Besuch (ein Genius)“, „Viel mit Brahms. Sonate in Fis-moll.“, „Musik bei uns. Phantasie von Brahms.“, „Lieder von Brahms und Sonate für Violine und Piano forte.“, „Viel mit Brahms. Quartett von ihm.“ Am 9. Oktober schrieb er: „Aufsatz über Brahms angefangen“, am 12. Oktober: „Brahms spielt besonders schön.“, und einmal mehr am folgenden Tag: „Aufsatz über Brahms“.³ Die Bemerkungen zum Aufsatz beziehen sich auf Schumanns außergewöhnlichen Artikel *Neue Bahnen*, in dem er Brahms als großen Komponisten der kommenden Jahrzehnte pries und der am Ende des Monats in der *Neuen*

Zeitschrift für Musik erscheinen sollte. Irgendwann in diesem Zeitraum berichtete Schumann einer Gruppe junger Komponisten, unter ihnen sein Kompositionsstudent Albert Dietrich: „Es ist Jemand gekommen, von dem werden wir Alle Wunderdinge erleben, Johannes Brahms heißt er.“⁴

Brahms wurde schnell in den Kreis, der sich um Schumann gesammelt hatte, aufgenommen. Dietrich erinnert sich, dass „Man [...] allenthalben des Staunens voll über ihn und seine hervorragende Begabung [war], und vornehmlich die musikalische Jugend war ganz erfüllt von dem bedeutenden künstlerischen Eindruck, den sein immer charakteristisches, mächtiges und, wo es sein mußte, so überaus zartes Spiel und seine wunderbaren Compositionen hervorgerufen hatten, so daß der Wunsch, ihn von Neuem zu hören, allenthalben geteilt wurde.“⁵ Auch Clara Schumann schrieb ausführlich über Brahms in ihrem Tagebuch, neben zahlreichen Bemerkungen, die sein Genie anerkannten, stellte sie fest: „das, was er uns gespielt, ist so meisterhaft, daß man meinen müßte, den hätte der liebe Gott gleich so fertig auf die Welt gesetzt.“⁶ Clara hielt außerdem fest, dass ihr Mann am 5. Oktober in einem Brief an Joachim geschrieben hatte: „Das ist der, der kommen mußte.“, worauf Joachim antwortete: „Ich liebe Brahms zu sehr, um ihn zu beneiden.“⁷

Am 14. Oktober traf Joachim zu einem Überraschungsbesuch ein, und am Abend nach dem Musizieren gingen die Schumanns mit Joachim, Brahms und Dietrich zum Essen aus. Danach vertraute Clara ihrem Tagebuch an: „Wir waren sehr vergnügt!“⁸ Es ist wahrscheinlich, dass dieses Treffen der Auslöser dafür war, eine gemeinsame Violinsonate zu Ehren Joachims zu schreiben. Sie sollte ihm als Überraschung überreicht werden, wenn er aus Düsseldorf zurück käme, wo er Schumanns *Phantasie* op. 131 für Violine und Orchester aufführte. Joachim reiste am Morgen des 15. Oktober ab und noch am selben Tag schrieb Schumann ins *Haushaltsbuch*: „Idee zu einer Sonate für Joachim“.⁹ Es wurde beschlossen, dass Dietrich den ersten Satz, Schumann das Intermezzo (den zweiten

1 Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim, 1. Auflage, Bd. 1, Berlin 1908 (Briefwechsel VI/1), S. 3.

2 Berthold Litzmann, Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen, Leipzig 1908, Bd. II, S. 278.

3 Ebd., S. 280.

4 Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898, S. 1.

5 Ebd., S. 2–3.

6 Litzmann Clara Schumann, Bd. II, S. 281.

7 Ebd., S. 282.

8 Ebd., S. 283.

9 Ebd., S. 280.

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS


Brahms' Werke gehören seit seinem Tod 1897 zu unserem Standardrepertoire; doch die Tatsache anhaltender Aufführungen ist nicht gleichzusetzen mit einer ungebrochenen Tradition. Binnen zwanzig Jahren nach Brahms' Tod beklagte Richard Barth, dessen Spiel der Komponist außerordentlich geschätzt hatte, 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 in angemessener Weise 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 Mitteilungen zu Brahms' individueller Musizierpraxis und seinen Vorlieben.¹

Die Aufführungspraxis hatte sich in dem zwischen Komposition und Veröffentlichung des Sonatensatzes liegenden halben Jahrhundert stark gewandelt, und mit dem Tod des Widmungsträgers Joseph Joachim war jegliche tiefer gehende Verbindung zur Violinspielweise der Mitte des 19. Jahrhunderts faktisch abgebrochen. Joachim hat keine umfassenden Hinweise zu Bogenführung und Fingersatz für die Violinstimme hinterlassen, ebenso wenig wie andere mit der Brahms-Tradition verbundene Geiger. Die in der vorliegenden Ausgabe enthaltenen diesbezüglichen Angaben basieren aber, wie auch die folgenden Hinweise, auf intensiver Forschungsarbeit zu jener Interpretationstradition, deren Hauptprotagonisten Joachim und Brahms waren. Die allgemeinen Parameter dieser Tradition können folgendermaßen umrissen werden:

1. Rhythmus und Tempo

- Abschnitte mit aufeinanderfolgenden Noten gleicher Länge wurden so gut wie nie gleich gespielt; einige Noten wurden länger ausgehalten, während andere dem Metrum, der Dauer, Tessitur und der harmonischen Spannung etc. gemäß gekürzt wurden;

dies entspricht der Spielpraxis des Barock und ist im Jazz des 20. Jahrhunderts und anderer Populärmusik weiterhin gegenwärtig.

-  : Brahms machte genaue Angaben über eine leicht abweichende Ausführung gebundener Zweiergruppen, bei denen die zweite Note gekürzt wird, und erwähnte darüber hinaus gegenüber Joachim, dass bei der letzten Note längerer Gruppen ähnlich verfahren werden könne: Dies wäre „eine Freiheit und Feinheit im Vortrag, die allerdings meistens am Platz ist.“² Er und seine deutschen Zeitgenossen erwarteten sicherlich eine inegale Ausführung dieses Rhythmus, wobei die erste Note auf Kosten der zweiten verlängert wird.
-  : Kombinationen aus langer und kurzer Note wurden abhängig vom musikalischen Kontext sehr unterschiedlich gespielt; die Varianten reichten von Noten nahezu gleicher Länge bis zu extremer Doppelpunktierung. Bei einer Reihung dieser Figuren wurde nicht erwartet, dass das Verhältnis gleich blieb (wie Brahms' Tonwalzen-Aufnahme seines ersten *Ungarischen Tanzes* von 1889 und die Einspielung desselben Stücks durch Joachim aus dem Jahr 1903 zeigen).
- Begriffe wie *espressivo*, *dolce*, *ritardando*, *sostenuto*, *meno mosso*, *animato*, *con anima*, *calando* und *sotto voce* waren von besonderer Tragweite im Hinblick auf dynamische und agogische Nuancen sowie Tempo und Klangfarbe.

2. Dynamik und Akzente

- *Crescendo*- und *decrescendo*-Gabeln hatten auf Tempo und Agogik gleichermaßen Einfluss wie auf die Dynamik. Das Zeichen < deutete zunehmenden Schwung, > Entspannung an. Fanny Davies erinnerte daran, dass Brahms bei $\text{<}>$ „nie bei einer einzelnen Note verweilt haben“ würde, „sondern bei einer ganzen Idee, als wäre er nicht in der Lage, sich von ihrer Schönheit loszureißen. Lieber dehnte er einen Takt oder eine Phrase aus, statt sie durch genaue Beachtung des Zeitmaßes zu zerstören.“³
- *sf*: emphatischer Akzent, oft mit plötzlichem intensiven Vibrato bei Streichern oder betontem (schnellem) Arpeggio auf dem Klavier.

¹ Vgl. Clive Brown, Neal Peres Da Costa, Kate Bennett Wadsworth, *Aufführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik* (BA 9600).

² *Briefwechsel* VI, S. 153.

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

INHALT / CONTENTS

Preface	II
Performance Practice Commentary	IV
Vorwort	VIII
Hinweise zur Aufführungspraxis.....	X
Sonatensatz in c / Sonata Movement in C minor	2
Critical Report	10

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