

BRAHMS

Konzert in D-Dur
für Violine und Orchester

Concerto in D major
for Violin and Orchestra

op. 77

Herausgegeben von / Edited by
Clive Brown

Partitur / Score



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

PREFACE

BRAHMS AND JOACHIM

Three of the most celebrated violin concertos of the nineteenth century were written for a friend or colleague of the composer whose influence or collaboration had a significant impact on the nature of the finished work. Beethoven's Violin Concerto reflects the characteristics of Franz Clement's violin playing, perhaps more strongly than has generally been recognised;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.

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.

ZUR EDITION

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

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

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

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

© by Bärenreiter

68 Siehe Fußnote 4, S. XX.