

Vorwort

Als Max Bruch seine *Acht Stücke* für Klarinette, Viola und Klavier op. 83 im Jahr 1910 veröffentlichte, hatte dieses kammermusikalische Spätwerk bereits einige Veränderungen erfahren. Komponiert hatte Bruch die acht Einzelsätze schon 1908 für seinen Sohn Max Felix, der ein sehr guter Klarinetist war. Neben Klarinette, Viola und Klavier war damals aber noch ein viertes Instrument vorgesehen, wie aus Bruchs Korrespondenz klar hervorgeht (entgegen bisheriger Vermutung; vgl. Christopher Fifield, *Max Bruch*, Zürich 1990, S. 289): „Es existieren jetzt 5 Stücke für Clarinette, Bratsche und Klavier, und 3 für dieselben Instrumente mit Harfe“, schreibt Bruch im Oktober 1908 an den befreundeten Pianisten und Dirigenten Arnold Kroegel. „Mein Sohn [...] bläst d[ie] Stücke am 20. Januar in Bonn, mit [Hugo] Grüters, J[oseph] Schwar[t]z und einem Kölner Harfenisten“ (unveröffentlichter Brief, Zanderssches Familien-Archiv, Bergisch-Gladbach; so auch im Folgenden, falls nicht anders angegeben).

Diese zusätzliche Besetzung einiger Stücke mit Harfe sollte sich schon bald als problematisch erweisen, da Harfenisten für einen so kleinen Einsatz offenbar schwer zu gewinnen waren. So sah Bruch sich im Dezember 1908 gezwungen, für eine von Kroegel in Köln arrangierte Aufführung „bei den betreff[enden] Stücken d[ie] Harfenstimme in d[ie] Klavierstimme einzuziehen. Kann dann der Harfenist dennoch, so ist es gut; kann er nicht, so müßten Sie das Arrangement spielen. So wäre man gesichert, – aber schade wäre es!“ Da Bruchs Opus 83 heute nur noch in dieser Form ohne zusätzliche Harfe überliefert ist, können wir die drei Harfenstücke lediglich indirekt erschließen. Zwei benennt Bruch selbst, wenn er im Zusammenhang mit der Kölner Aufführung zunächst anfragt: „Kann man auf Harfe bestimmt rechnen? Dann müßten

Nachtgesang und die Rumänische Melodie jedenfalls gespielt werden!“ Die Nähe zum Harfenklang ist in der arpeggierten Klavierbegleitung dieser beiden später als Nr. 5 und 6 der Sammlung gezählten Sätze unverkennbar, und aus demselben Grund kommt als drittes Harfenstück nur die Nr. 3 in Frage. Die namensgebende „ganz herrliche rumänische Melodie“ für das fünfte Stück verdankte Bruch nach eigener Aussage der „allerliebsten Prinzessin zu Wied“ (Fifield, S. 290), der die Druckausgabe von Opus 83 gewidmet ist.

Nachdem der Komponist das alleinige Aufführungsrecht der Stücke zunächst seinem Sohn vorbehalten hatte, bot er sie im Sommer 1909 dem Verlag N. Simrock in Berlin zur Veröffentlichung an. Von einer zusätzlichen Besetzung mit Harfe war nun keine Rede mehr, vielmehr deklarierte Bruch die Sammlung als „Stücke für Klarinette (oder Violine), Bratsche und Klavier“ (die Verlagskorrespondenz hier und im Folgenden zitiert nach Wilhelm Altmanns Dokumentation im Simrock-Jahrbuch I/1928). „Um den Stücken eine größere Verbreitung zu sichern, habe ich die Klarinettenstimme auch für Violine arrangiert“, führte er im Februar 1910 in einem weiteren Schreiben aus, das mit dem Hinweis schließt, man habe die Stücke „überall, wo sie aus dem Manuskript gespielt wurden, [...] mit großer Sympathie begrüßt“. Auf Anregung des Verlags schuf Bruch auch noch ein Arrangement der Bratschenstimme für Violoncello, bevor es im Mai 1910 dann zum Vertragsabschluss über Opus 83 kam.

In dieser Besetzung für Klarinette (oder Violine), Viola (oder Violoncello) und Klavier ist das Werk in der heute im Max-Bruch-Archiv, Köln, aufbewahrten Stichvorlage überliefert. Da der Verbleib des Autographs unbekannt ist, stellt diese Stichvorlage die früheste erhaltene Quelle dar. Die acht Einzelmanuskripte darin stammen größtenteils von Kopisten, sind von Bruch jedoch vollständig revidiert, in manchen Teilen sogar neu geschrieben und schließlich mit einem auf den 31.5.1910 datierten Titelblatt versehen worden. Dass der Komponist

auch die verschiedenen Korrekturgänge der Ausgabe begleitet hat, ist durch keinerlei Zeugnis belegt, aber nach Vergleichsfällen aus dieser Zeit vorauszusetzen (so z. B. die Publikation der Romanze für Viola und Orchester op. 85 im Jahr 1911). Zudem weisen manche Differenzen zwischen Stichvorlage und Erstausgabe auf eine (vor allem die Dynamik betreffende) Revision durch den Komponisten während der Drucklegung hin. Die Erstausgabe ist daher Hauptquelle für die vorliegende Edition. Gleichwohl waren alle Abweichungen der Erstausgabe gegenüber der Stichvorlage darauf zu prüfen, ob es sich dabei um autorisierte Revisionen oder um verlagsseitige Versehen handelt. Da bereits in der Stichvorlage Klarinette und Viola zusätzlich in Einzelstimmen ausgeschrieben und von Bruch revidiert wurden, ist zudem zwischen den in Partitur und Einzelstimmen häufig differierenden Bezeichnungen von Artikulation und Dynamik zu vermitteln. Eine detaillierte Bewertung der Quellen und Besprechung von Einzelproblemen liefern die *Bemerkungen* am Ende des Bandes.

Bruchs Bearbeitung der beiden alternativen Stimmen ist zwar eng an die Vorlagen angelehnt, aber die klangliche Veränderung von Klarinette zu Violine bzw. Viola zu Violoncello wird sehr wirkungsvoll gestaltet: Die Violinstimme nutzt den größeren Ambitus des Streichinstruments für den Wechsel in höhere Oktavlagen, die Violoncellostimme hingegen nimmt mitunter auch Basso-Funktion wahr, so dass der Eindruck eines „echten“ Klaviertrios entsteht. Die wenigen Stellen, an denen Violine und Violoncello sich stark von der Vorlage entfernen, sind in der Klavierpartitur zur leichteren Orientierung für den Pianisten durch eckige Markierungen in der Klarinetten- oder Violastimme kenntlich gemacht. Fingersatz- und Strichangaben in den Streicherstimmen entstammen den Quellen.

Für die großzügige Bereitstellung der Stichvorlage sei dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln, die das Max-Bruch-Archiv heute beherbergt, sehr herzlich gedankt. Ein

ebenso herzlicher Dank geht an Christopher Fifield sowie an die Archivarin des Zandersschen Familien-Archivs in Bergisch-Gladbach, Magdalene Christ, deren freundliche Unterstützung die Klärung der Entstehungsgeschichte von Op. 83 ermöglichte.

München, Frühjahr 2009
Annette Oppermann

Preface

By the time Max Bruch published his *Acht Stücke* (Eight Pieces) for clarinet, viola, and piano op. 83 in 1910, the late chamber work had undergone several modifications. He had already written the eight individual pieces in 1908 for his son Max Felix, a notable clarinetist. In addition to the clarinet, viola, and piano, the composer had called in the addition of a fourth instrument. This plan clearly emerges from Bruch's correspondence (which contradicts previous assumptions; see Christopher Fifield, *Max Bruch*, Woodbridge, 2005, pp. 291 f.): "There are now 5 pieces for clarinet, viola, and piano, and 3 for the same instruments plus harp," Bruch wrote in October 1908 to his friend the pianist and conductor Arnold Kroegel. "My son [...] is playing the pieces in Bonn on 20 January, with [Hugo] Grüters, J[oseph] Schwar[t]z and a Cologne harpist" (unpublished letter, Zanderssches Familien-Archiv, Bergisch-Gladbach; *ibid.* hereafter if not otherwise indicated).

This addition of a harp to several pieces soon proved problematic, however, as harpists were apparently hard to come by for such sparing use. Thus, for a performance organized by Kroegel in Cologne in December 1908, Bruch saw

himself forced to "incorporate the harp part into the piano part in said pieces. If you have a harpist, so much the better; if you don't, the arrangement must be played. This would make the performance possible – but it would be a pity!" Since Bruch's opus 83 has come down to us today only in this form, without the additional harp, we can only hypothesize about the three harp pieces. Bruch himself mentions two of them in his inquiry about the Cologne performance: "Can we definitely reckon with the harp? If yes, then one should absolutely play Nachtgesang and the Rumänische Melodie!" The arpeggiated piano accompaniment of these two pieces, later numbered nos. 5 and 6 of the collection, unmistakably suggests the sound of the harp. It is for this reason that we can only seriously consider no. 3 as the third harp piece. Bruch avowedly owed the "truly wonderful Romanian melody" of the eponymous fifth piece to the "most gracious Princess zu Wied" (Fifield, p. 292), to whom he dedicated the printed edition of opus 83.

The composer initially reserved the sole performance rights of the pieces for his son. In the summer of 1909, he offered them to the publisher N. Simrock in Berlin for publication. There was now no more talk of an additional harp; on the contrary, Bruch declared the collection "pieces for clarinet (or violin), viola, and piano" (the correspondence with the publisher is quoted here and below from Wilhelm Altmann's documentation in the *Simrock-Jahrbuch I/1928*). "In order to make the pieces more accessible, I also arranged the clarinet part for violin," Bruch explained in February 1910 in another letter which closes with the mention that the pieces "met with great approval wherever they were played from the manuscript." At the publisher's instigation, Bruch also arranged the viola part for cello before signing a contract with the publisher for opus 83 in May 1910.

It is in this version for clarinet (or violin), viola (or violoncello), and piano that the work has been transmitted in the engraver's copy located today at the Max-Bruch-Archiv in Cologne. Since the

location of the autograph is unknown, this engraver's copy represents the earliest surviving source. The eight individual manuscripts of this source were transcribed predominantly by copyists, but were completely revised by Bruch. He even newly wrote several sections and supplied a title page dated 31 May 1910 to the manuscripts. Although there is no evidence that the composer was involved in the various stages of proof-reading and correction of the edition, comparable cases from this period suggest that he was (e. g. the publication of the *Romanze* for viola and orchestra op. 85 in 1911). Moreover, several discrepancies between the engraver's copy and the first edition point to a revision (mostly of the dynamics) by the composer during the printing process. The first edition is thus the primary source for the present edition. Nevertheless, all divergences in the first edition with respect to the engraver's copy were examined in the light of whether they were authorized revisions or errors caused by the publisher. Since the clarinet and viola were also transcribed as individual parts in the engraver's copy and revised by Bruch, it is important to critically compare the articulation signs and dynamics which frequently differ between the score and the single parts. A detailed evaluation of the sources and a discussion of specific problems are provided in the *Comments* at the end of the volume.

Although Bruch based his arrangement of the two alternative parts very closely on the models, the change in timbre from the clarinet to the violin and from the viola to the violoncello has been achieved very effectively. While the violin part makes use of the string instrument's greater tessitura for the shift to higher octave positions, the cello part occasionally assumes the function of a bass line, which creates the impression of a "genuine" piano trio. To facilitate the pianist's orientation, the few passages in which the violin and cello differ strongly from the source are marked in the piano score by square brackets in the clarinet and viola parts. Both fingerings and bowings in the string parts are from the sources.

For generously putting the engraver's copy at our disposal, we wish to extend our most cordial thanks to the Musikwissenschaftliches Institut of the University of Cologne, which houses the Max-Bruch-Archiv. Warm thanks also go out to Christopher Fifield and to Magdalene Christ, the archivist of the Zanderssches Familien-Archiv in Bergisch Gladbach. Through their kind support it was possible to shed light into the genesis of opus 83.

Munich, spring 2009
Annette Oppermann

Préface

Lorsque Max Bruch publia en 1910 ses *Acht Stücke* (Huit Pièces) pour clarinette, alto et piano op. 83, cette œuvre de musique de chambre de la maturité avait déjà subi quelques modifications. Bruch avait composé ces huit pièces dès 1908 pour l'excellent clarinettiste qu'était son fils Max Felix. Le compositeur avait en outre envisagé à cette époque d'associer un quatrième instrument au groupe formé par la clarinette, l'alto et le piano, ce dont la correspondance du compositeur atteste à l'évidence, contrairement à ce que l'on avait supposé jusqu'alors (cf. Christopher Fifield, *Max Bruch*, Zurich, 1990, p. 289) : «Il y a à présent cinq pièces pour clarinette, alto et piano, et 3 pour ces mêmes instruments avec harpe», écrit Bruch au mois d'octobre 1908 à son ami le pianiste et chef d'orchestre Arnold Kroegel. «Mon fils [...] joue les pièces le 20 janvier à Bonn avec [Hugo] Grüters, J[oseph] Schwar[t]z et un harpiste de Cologne» (lettre inédite, Zanderssches Familien-Archiv, Bergisch-Gladbach; *ibid.* ci-dessous, sauf indication contraire).

Cette instrumentation de harpe ajoutée à certaines pièces devait bientôt s'avérer problématique, car il était difficile d'obtenir la participation de harpistes pour une prestation aussi minime. Bruch se vit donc contraint en décembre 1908, à l'occasion d'une exécution organisée par Kroegel à Cologne, «d'intégrer, pour les pièces en question, la partie de harpe dans la partie de piano. Si le harpiste est tout de même disponible, ce sera parfait; s'il ne peut pas, dans ce cas vous auriez à jouer l'arrangement. L'affaire serait ainsi garantie – mais ce serait dommage!» Bien que l'opus 83 de Bruch ne nous soit parvenu que sous cette forme, sans harpe, il est néanmoins possible d'identifier, de manière indirecte, les trois pièces avec harpe. Deux d'entre elles sont explicitement désignées par Bruch lui-même, lorsqu'il demande, en rapport avec l'exécution de Cologne: «Peut-on compter avec certitude sur la harpe? Dans ce cas, il faudrait absolument jouer Nachtgesang et la Rumänische Melodie!» La présence du timbre de la harpe est clairement perceptible dans les arpèges de l'accompagnement de piano de ces deux pièces qui porteront plus tard les numéros 5 et 6, et pour cette même raison, seule la pièce n° 3 était encore au nombre des pièces avec harpe. Selon son propre aveu, Bruch devait la «tout à fait sublime mélodie roumaine» à laquelle la cinquième pièce doit son nom, à la «très chère princesse zu Wied» (Fifield, p. 290) à laquelle fut dédiée l'édition imprimée de l'opus 83.

Après que le compositeur eut tout d'abord réservé l'exclusivité d'exécution des pièces à son fils, il proposa au cours de l'été 1909 à l'éditeur N. Simrock à Berlin de les publier. Il n'était désormais plus question de harpe. Bruch présentait même la collection comme des «Pièces pour clarinette (ou violon), alto et piano» (la correspondance avec l'éditeur est citée ici et plus loin d'après la documentation de Wilhelm Altmann dans *Simrock-Jahrbuch I/1928*). «Afin d'assurer aux pièces une plus large diffusion, j'ai également arrangé la partie de clarinette pour violon», expliqua-t-il en février 1910 dans un autre courrier, qui

conclut avec l'indication que les pièces, «avaient été très chaleureusement accueillies partout où elles avaient été exécutées d'après le manuscrit». A l'instigation de l'éditeur, Bruch réalisa en outre un arrangement pour violoncelle de la partie d'alto avant de finaliser, au mois de mai 1910, le contrat d'édition de l'opus 83.

C'est dans cette instrumentation pour clarinette (ou violon), alto (ou violoncelle) et piano que l'œuvre est aujourd'hui conservée, sous forme de copie à graver, au Max-Bruch-Archiv à Cologne. Comme on ignore tout du sort de l'autographe, cette copie constitue la source la plus ancienne. Les huit manuscrits, réalisés en majeure partie par des copistes, ont été cependant intégralement révisés par Bruch, voire partiellement réécrits, puis datés du 31 mai 1910 sur la page de titre. Il n'existe aucune preuve formelle que le compositeur ait suivi les étapes de la correction de l'édition, mais des cas comparables de la même époque permettent de le supposer (comme, p. ex., la publication de la Romance pour alto et orchestre op. 85 au cours de l'année 1911). Un certain nombre de divergences entre la copie à graver et la première édition (portant avant tout sur des nuances d'intensité), suggèrent en effet des interventions du compositeur lors du processus de mise sous presse. C'est pourquoi la première édition a été retenue comme source principale pour l'établissement du texte. Il convenait au demeurant d'examiner toutes les variantes entre la première édition et la copie à graver, pour vérifier s'il s'agit de révisions autorisées ou de négligences à mettre au compte de la maison d'édition. Etant donné que les parties séparées de clarinette et d'alto avaient été jointes à copie à graver et révisées par le compositeur, il y avait lieu de trancher entre les divergences de phrasé et d'intensité relevées sur la partition et les parties séparées. On trouvera dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume un examen détaillé des sources et un commentaire des problèmes particuliers.

L'arrangement que Bruch a réalisé pour les deux parties en option suivent

certes assez fidèlement leurs modèles, mais le changement de timbre, de la clarinette au violon ou de l'alto au violoncelle, est mis en œuvre avec une grande efficacité: la partie de violon exploite l'ambitus élargi de l'instrument à cordes pour évoluer dans des registres d'octave plus aigus, en revanche la partie de violoncelle prend ici et là la fonction de basse, de sorte à faire naître l'impression d'un «véritable» trio avec piano. Les rares passages où le violon et le violoncelle

s'éloignent considérablement du modèle ont été mis en évidence par des crochets dans les parties de clarinette ou d'alto de la partition pour piano, afin de permettre au pianiste de s'orienter plus facilement. Les indications de doigté et de coups d'archet dans les parties de cordes proviennent des sources.

Nous remercions très cordialement l'Institut de musicologie de l'Université de Cologne qui héberge aujourd'hui le

Max-Bruch-Archiv, d'avoir généreusement mis à notre disposition la copie à graver. Nous adressons également notre gratitude à Christopher Fifield ainsi qu'à Magdalene Christ, archiviste du Zanderssches Familien-Archiv à Bergisch-Gladbach, dont l'amical soutien nous a permis d'éclaircir la genèse de l'opus 83.

München, printemps 2009
Annette Opper mann