

## Vorwort

Das *Violinkonzert g-moll op. 26* von Max Bruch (1838–1920) zählt zu den Standardwerken der Violinliteratur. Der seit der Drucklegung im Jahre 1868 anhaltende Erfolg des Werkes übertrug sich freilich weder auf die beiden späteren Violinkonzerte (d-moll op. 44 und d-moll op. 58), noch auf eine andere von Bruchs Kompositionen (das *Kol Nidrei* op. 47 vielleicht ausgenommen). Dass man heute mit dem Namen von Max Bruch gemeinhin einzig *das* Violinkonzert in Verbindung bringt, ist eine bedauerliche Fixierung, die sich aber schon zu Lebzeiten des Komponisten ankündigte. Bereits 1887 beklagt sich Bruch in einem Brief an den Verleger Fritz Simrock über das ausschließliche Interesse der Solisten an diesem Werk: „Alle 14 Tage kommt Einer und will mir das – I. Concert vorspielen; ich bin schon grob geworden, und habe ihnen gesagt: ‚Ich kann dies Concert nicht mehr hören – habe ich vielleicht bloß dies eine Concert geschrieben? Gehen Sie hin und spielen Sie endlich einmal die andern Concerte, die ebenso gut, wenn nicht besser sind!‘“ Geradezu entnervt berichtet Bruch in einem Brief an seine Familie vom 24. November 1903 aus Neapel: „[...] an der Ecke der Toledostraße, bei Castellamare, am Posilipp stehen sie schon, bereit hervorzubrechen, sobald ich mich sehen lasse, und mir mein *erstes* Concert vorzuspielen. (Hol’ sie Alle der Teufel! Als wenn ich nicht andere, ebenso gute Concerte geschrieben hätte! –)“ (zitiert nach Wilhelm Lauth, *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch*, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1970, S. 65).

Die Beliebtheit des Konzerts verstellt jedoch nicht allein den Blick auf das weitere kompositorische Schaffen Max Bruchs, sondern auch auf die komplizierte Entstehungsgeschichte des Werkes. Dem noch nach der Drucklegung aus Unverständnis mäkelnden Hermann Levi hielt der Komponist am 26. April

1868 entgegen: „Muß ich erst sagen, daß ich das Violin-Concert Sommer 1864 angefangen, und erst jetzt, nach wahrlich langer oft unterbrochener, wieder aufgenommenen, liebe- und mühevoller Arbeit, veröffentlicht habe? Ich habe drei, 4 Durchführungen im Finale gemacht, gestrichen, konnte mir nie genug thun, endlich wurde es so, wie ich es haben wollte, und jetzt ist es gut, und es ist gerade so, wie es sein muß.“ (Zitiert nach Lauth, S. 63.) Noch heute lassen sich diese Revisionen anhand zahlreicher Streichungen und vielfach veränderter Seitenzahlen in der autographen Partitur nachvollziehen. An manchem Detail lässt sich ferner erkennen, dass sowohl der erste wie auch der zweite Satz neu ausgeschrieben wurden und nicht jene erste Fassung der Komposition repräsentieren, die unter Bruchs Leitung am 24. April 1866 mit Otto von Königslöw als Solisten in Koblenz zur Aufführung gelangte. Trotz der grundsätzlich positiven Aufnahme (siehe hierzu Uwe Baur, *Max Bruch und Koblenz (1865–1867). Eine Dokumentation*, Mainz 1996, S. 54 ff.) sah Bruch die Notwendigkeit für eine gründliche Überarbeitung der Komposition. Dazu trat er zunächst mit Joseph Joachim in Kontakt, um sich bei der Gestaltung des Soloparts beraten zu lassen, war Bruch doch als Pianist mit den spieltechnischen und klanglichen Feinheiten des Saiteninstruments kaum vertraut. Nur wenige Wochen nach der ersten Aufführung übersandte ihm Bruch im Frühsommer 1866 die Partitur zur Durchsicht und Kommentierung. Joachim, der in seinem Antwortschreiben vom 17. August die Komposition als „sehr violinmäßig“ bezeichnet, macht dennoch auf einige Passagen aufmerksam, die durch eine Umarbeitung noch gewinnen könnten. Auch zerstreute er Bruchs Zweifel hinsichtlich der Bezeichnung „Konzert“; der erste Satz war wegen seiner formalen Besonderheiten ursprünglich *Introduzione quasi Fantasia* überschrieben. Auf Joachims Vorschlag geht auch die Verknüpfung der vormalig für sich stehenden ersten beiden Sätze zurück; andere Anregungen trug der Geiger mit Bleistift in die Partitur ein.

Offensichtlich von dieser Reaktion ermutigt, überarbeitete Bruch in den folgenden Wochen das Werk. Bereits am 26. September konnte er Joachim eine neu ausgeschriebene Solostimme zusenden. In seinem Begleitschreiben gab Bruch allerdings über die Art der zu meist von Joachim inspirierten Veränderungen derart ausführlich Auskunft, dass er Jahrzehnte später – auf seine Reputation bedacht – eine Veröffentlichung des Briefes ablehnte. (Die Briefe sind wiedergegeben bei Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zürich 1990, S. 59–66.) Anschließend kam es in Hannover zu einer persönlichen Begegnung zwischen Bruch und Joachim, die schließlich in eine Privataufführung mit dem Hoforchester mündete. (Ein Jahrzehnt später stand Joachim in ähnlicher Weise Johannes Brahms bei der Ausarbeitung des *Violinkonzerts op. 77* zur Seite; vgl. Günter Weiß-Augner, *Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135.1974, S. 232–236.) Bruch war sich der Komposition dennoch nicht sicher und schickte die Partitur zu einer weiteren Durchsicht an Ferdinand David. Von ihm wurde eine nochmalige gründliche Revision der Solostimme angemahnt, der der Komponist aber mit Blick auf „echt David’sche Violin-Passagen“ ablehnend gegenüberstand. Hingegen geht eine Ende 1866 vorgenommene Neufassung des Finales auf frühere Einwände Hermann Levis zurück. Ihr folgte dann noch eine endgültige Redaktion, wie ein Brief vom 19. Februar 1868 belegt: „Es [das Konzert] erscheint in 14 Tagen (auch die gestochene Partitur) mit der Bezeichnung von Joachim. Ich war im October 8 Tage in Hannover, und stellte mit Joachim die endgültige Fassung fest.“ Bruch datierte die heute vorliegende handschriftliche Partitur schließlich mit „Sondershausen | 22. Oct. 1867. | M. B.“ Der von Bruch selbst eingerichtete Klavierauszug wie auch die Partitur erschienen jedoch erst Ende März 1868 (s. *Max Bruch. Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. von Petra Riederer-Sitte, Essen 1997, S. 67 und 68).

Schon zuvor, am 7. Januar 1868, fand unter Max Bruchs Leitung die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung in Bremen mit Joseph Joachim als Solisten statt. So muss es nicht verwundern, dass das Konzert schon kurz nach der Drucklegung eine „ganz fabelhafte Carrière“ machte und von allen renommierten Virtuosen in ganz Europa auf die Programme gesetzt wurde.

#### Quellen

- A Autographe Partitur (Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection).
- EA<sub>p</sub> Erstaussgabe der Partitur im Verlag August Fr. Cranz (Bremen), Plattennummer 551.
- K Erstaussgabe des Klavierauszugs von Max Bruch im Verlag August Fr. Cranz (Bremen), Plattennummer 552.
- K<sub>V1</sub> Die der Erstaussgabe des Klavierauszugs beigelegte Solostimme im Verlag August Fr. Cranz (Bremen), Plattennummer 552.
- S Abschriftliche Solostimme, die Bruch und Joachim im Vorfeld des Druckes zur Redaktion diente (Schlossmuseum Sondershausen, Signatur: II 1963/Mu 51).
- A<sub>KAll</sub> Autographe Klavierauszug einer früheren Fassung des II. Satzes (Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Mus. ms. 6559).

#### Zur Edition

In Ermangelung anderer Quellen oder Dokumente dürfte der Hergang der Drucklegung und die damit verbundene mögliche Autorisation der zwischen den einzelnen Ausgaben bestehenden Differenzen (zumeist in Fragen der Dynamik und Phrasierung) kaum mehr zu klären sein. Die vorliegende Ausgabe basiert daher auf der 1868 erschienenen Erstaussgabe der Partitur (EA<sub>p</sub>), die aufgrund nachweisbarer Plattenkorrekturen offenbar von Bruch selbst noch einmal vor der Drucklegung durchgesehen wurde; Verlagskorrespondenz wie auch Korrekturabzüge haben sich nicht erhalten. EA<sub>p</sub> lag vermutlich eine heute

verschollene Abschrift als Stichvorlage zugrunde, da die autographe Partitur (A) keinerlei Stecheranweisungen und -eintragungen aufweist. Hingegen belegen die in A vorhandenen zahlreichen Korrekturen der Solostimme, die diversen Streichungen sowie überschriebene Seitenzahlen im Finale (sie rühren vom Heraustrennen und Einfügen ganzer Seiten her), die von Bruch selbst erwähnten Ergänzungen und Veränderungen zwischen der ersten Niederschrift und dem endgültigen Abschluss der Partitur (siehe oben). Nicht mehr nachweisen lässt sich Bruchs eigenhändiges Manuskript des Klavierauszugs; der beigelegte Solostimme lag eine abschriftliche Stimme zugrunde (siehe oben, Bruchs Brief an Levi vom 19. Februar 1868), die heute ebenfalls verschollen ist. Bei der früheren Abschrift der Solostimme (S) handelt es sich um das von Bruch am 26. September 1866 an Joachim gesandte Manuskript (siehe oben). Sie ist ebenso wie der von Bruch bereits am 17. Februar 1866 für „Fräulein Louise Ladenburg“ ausgeschriebene Klavierauszug des Adagios (A<sub>KAll</sub>), der den Satz in einer früheren Version wiedergibt, nur für Fragen der Werkgenese von Bedeutung. – Das der Zeitschrift *Die Musik* (Jg. 7, 1907/08, Heft 5) beigegebene Faksimile der ersten zwanzig Takte des zweiten Satzes zeigt eine offensichtlich für diesen Zweck von Max Bruch hergestellte Reinschrift.

Gelegentlich in EA<sub>p</sub> fehlende Zeichen, Dynamik und Phrasierung wurden, wo dies möglich war, stillschweigend nach Parallelstellen einschließlich einiger von Bruch in A gestrichener Passagen ergänzt. Nicht gekennzeichnet wurden auch nach A, K und K<sub>V1</sub> vorgenommene Präzisierungen der Dynamik und Phrasierung. Zeichen und Anweisungen, die sich nur in A, K oder K<sub>V1</sub> finden und übernommen wurden, sind in runden Klammern wiedergegeben. Dies gilt auch für jene, die in allen Quellen fehlen, nach Meinung des Herausgebers aber notwendige Ergänzungen darstellen. Die in EA<sub>p</sub> der Solostimme beigegebenen Fingersätze und Stricharten wurden übernommen.

Dynamik und Phrasierung wurden von Bruch in feinen Abstufungen notiert. Zu diesen zählt etwa die Setzung von Akzenten nicht nur zu einzelnen Noten, sondern auch zu einzelnen Gruppen, die nicht als Decresc.-Gabel zu missdeuten sind (I. Satz, T. 86 ff.; II. Satz, T. 9 f.; III. Satz, T. 80 f. sowie T. 146 ff. und T. 253 ff.). Eine weitere Besonderheit stellt die häufige Verwendung des *rinforzando* und *rinforzato* (*rf* und *rfz*) dar. Es handelt sich dabei um eine Vortragsbezeichnung, bei der die entsprechende Note „mit erhöhtem Accent ausgeführt werden muss, doch nicht so scharf wie bei der Bezeichnung mit *sf* [...], das den höchsten Grad der scharfen Betonung bezeichnet“ (Hermann Mendel und August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 8, Berlin 1877, S. 357).

Angelbachtal, Frühjahr 2013

Michael Kube

## Preface

The g-minor Violin Concerto, op. 26, by Max Bruch (1838–1920), is one of the standard works of the violin repertoire. Yet the lasting success that has accompanied this piece ever since its publication in 1868 was not bestowed on either of Bruch's two later violin concertos, both in d minor (opp. 44 and 58), nor on any of his other compositions, with the possible exception of the *Kol Nidrei*, op. 47. Today Bruch's name is commonly associated solely and exclusively with "the" violin concerto, a regrettable fixation that already began to rear its head during the composer's lifetime. As early as 1887 Bruch, in a letter to his publisher Fritz Simrock, complained that soloists were only interested in this one work: "Every two weeks

somebody comes along and wants to run through my – first concerto. I’ve even become surly and told them ‘I can’t listen to this concerto any more. Do you suppose I’ve only written one concerto? Go off and play one of my other concertos for a change; they’re just as good, perhaps even better!’” A letter sent to his family from Naples on 24 November 1903 reveals Bruch virtually at the end of his patience: “They already stand at the corner of the Via Toledo, at Castellammare, at the Posilippo, ready to pop up the moment I appear and run through my *first* concerto. (Devil take the whole lot of them! As if I haven’t written other concertos just as good!)” (Quoted from Wilhelm Lauth, *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch*, *Max Bruch-Studien*, ed. Dietrich Kämper, Cologne, 1970, p. 65.)

The popularity of the g-minor Concerto has distorted not only our view of Bruch’s other compositions, but the complex genesis of the work itself. When Hermann Levi misguidedly caviled at the piece after its publication, the composer responded sharply on 26 April 1868: “Do I really have to tell you that I started work on the Violin Concerto in the summer of 1864 and only got around to publishing it now after a lot of hard, patient, and loving work with frequent interruptions and resumptions? I wrote and scrapped three or four developments in the Finale; nothing was enough to satisfy me. Finally it turned out the way I wanted it, and now it is good and exactly as it ought to be.” (Quoted from Lauth, p. 63.) Even today evidence of these revisions can be seen in the many cuts and frequently altered page numbers in the autograph score. Moreover, many a detail reveals that both the first and the second movements were written out afresh, and that they no longer represent the initial version that was premiered in Koblenz on 24 April 1866 under Bruch’s baton, with the solo part taken by Otto von Königslöw. Despite the basically positive reception (see Uwe Baur: *Max Bruch und Koblenz (1865–1867). Eine Dokumentation*, Mainz, 1996, pp. 54 ff.),

Bruch realized that his piece needed a thorough revision. He began by contacting Joseph Joachim and seeking his advice in the shaping of the solo part (Bruch, a pianist, was practically unacquainted with the technical and timbral subtleties of the violin). In the early summer of 1866, just a few weeks after the première, he sent Joachim the score for his perusal and comments. In his answer of 17 August, Joachim called the piece “very violinistic”, but drew attention to a number of passages that could benefit from revision. He also dispelled Bruch’s doubts regarding the term “concerto” (the first movement had originally been headed “Introduzione quasi Fantasie” owing to its formal peculiarities). It was at Joachim’s suggestion that the first two movements, formerly self-contained, were now elided. Joachim penciled other suggestions directly into the score. Obviously encouraged by this response, Bruch reworked the piece over the next few weeks. By 26 September he was able to send Joachim a freshly written solo part. However, Bruch’s cover letter offered such detailed information on the nature of the changes, most of which had been inspired by Joachim, that decades later he refused to allow its publication out of concern for his reputation. (The original letters are reproduced on pp. 59–66 of Christopher Fifield’s *Max Bruch: Biographie eines Komponisten*, Zurich, 1990.) The two men then arranged a personal meeting in Hanover that ultimately led to a private performance with the court orchestra. (Ten years later Joachim played a similar role in the final working-out of Brahms’s Violin Concerto, op. 77; see Günter Weiss-Augner, *Komponist und Geiger: Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, *Neue Zeitschrift für Musik*, 135 [1974], pp. 232–236.) Still unsure of his composition, Bruch then sent the score to Ferdinand David for further perusal. David urged him to undertake yet another thorough revision of the solo part. This time the composer, annoyed by the “genuinely Davidian violin passage-work,” was not positively disposed. In contrast, the new version of the finale,

prepared at the end of 1866, came about as a result of earlier objections by Hermann Levi. It was then followed by a final redaction, as we are informed in a letter of 19 February 1868: “[The Concerto] will appear in two weeks’ time, as will the engraved full score, with Joachim’s markings. I spent a week in Hanover last October finishing off the definitive version with Joachim.” Finally Bruch added the date to the handwritten score as we have it today: “Sondershausen | 22. Oct. 1867 | M. B.” Bruch himself prepared the piano reduction, which, like the full score, did not appear until the end of March 1868 (see *Max Bruch: Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, ed. Petra Riederer-Sitte, Essen, 1997, pp. 67–68). Before then, on 7 January 1868, Joachim had already given the extraordinarily successful première in Bremen, with Bruch conducting. It thus need come as no surprise that the concerto, shortly after its publication, embarked on a “quite fabulous career” and entered the concert programs of every violinist of note throughout the whole of Europe.

#### Sources

- A Autograph full score (Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection).
- F<sub>S</sub> First edition of the full score published by August F. Cranz (Bremen), plate number 551.
- F<sub>PR</sub> First edition of Max Bruch’s piano reduction published by August F. Cranz (Bremen), plate number 552.
- F<sub>vn</sub> Solo part enclosed in the first edition of the piano reduction, published by August F. Cranz (Bremen), plate number 552.
- S Manuscript solo part used for editorial purposes by Bruch and Joachim before completion of the print (Schlossmuseum Sondershausen, shelfmark: II 1963/Mu 51).
- A<sub>PRII</sub> Autograph piano reduction of an earlier version of the 2<sup>nd</sup> movement (Bayerische Staatsbibliothek Munich, shelfmark: Mus. ms. 6559).

### About this edition

Given the lack of other sources or documents it is virtually impossible to clarify both the publication process and, on a related point, any potential authority for the discrepancies between the various prints (most of which concern phrasing or dynamics). The present edition is thus based on the first edition of the score (F<sub>S</sub>), which was published in 1868 and, on account of discernable plate corrections, seems to have been revised once more by Bruch himself before being sent off to print; neither the proof sheets nor any correspondence with the publisher has survived. F<sub>S</sub> was presumably based on a copyist's manuscript that is no longer extant, since the autograph score (A) exhibits no engraver's markings or annotations. By contrast, the numerous corrections to the solo part in A, as well as the various cuts and overwritten page numbers in the finale (the result of the removal and insertion of entire pages), supply evidence of the additions and alterations that Bruch himself mentioned as having occurred between the first full draft and the definitive completion of the score (see above). It has proved impossible to locate Bruch's autograph manuscript of the piano reduction; the enclosed solo part was based on a copyist's part (see above, Bruch's letter to Levi of 19 February 1868), which is now also lost. The earlier copy of the solo part (S) is the manuscript sent by Bruch to Joachim on 26 September 1866 (see above). This manuscript, just as the piano reduction of the Adagio (A<sub>PRII</sub>) that Bruch wrote out on 17 February 1866 for "Fräulein Louise Ladenburg" and which captures this movement in an earlier version, is of interest only for the light it sheds on the work's genesis. – A facsimile of the first twenty measures of the second movement, published in *Die Musik* (vol. 7, no. 5, 1907-08), proves to be a fair copy that Bruch apparently prepared expressly for this purpose.

Wherever possible, signs, dynamics and phrase marks occasionally missing from F<sub>S</sub> have been added without comment based on parallel passages, including several passages crossed out by Max

Bruch in A. Nor have we specifically indicated the more accurate dynamic and phrase marks adopted from A, F<sub>PR</sub> or F<sub>vn</sub>. Signs and instructions occurring only in A, F<sub>PR</sub> or F<sub>vn</sub> and adopted from them appear in parentheses. The same applies to the markings missing from all the sources but deemed necessary by the editor. We have also included the fingerings and bowing marks added to the solo part in F<sub>S</sub>.

Bruch notated very fine distinctions of dynamics and phrasing. One example is his placing of accents not only on single notes but also on individual note-groups: these should not be mistaken for decrescendo hairpins (1<sup>st</sup> movement, M. 86 ff.; 2<sup>nd</sup> movement, M. 9 f.; 3<sup>rd</sup> movement, M. 80 f. as well as M. 146 ff. and M. 253 ff.). Another peculiarity is his frequent use of *rinforzando* and *rinforzato* (**rf** and **rfz**). This expression mark indicates that the note in question "must be played with a heightened accent, but not as sharply as is indicated by **sf** [...], which represents the highest degree of strong emphasis" (Hermann Mendel and August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, vol. 8, Berlin, 1877, p. 357).

Angelbachtal, spring 2013

Michael Kube

## Préface

Le *Concerto pour violon en sol mineur op. 26* de Max Bruch (1838–1920) compte parmi les œuvres capitales de la littérature violonistique. Le succès ininterrompu rencontré par cette œuvre depuis sa parution, en 1868, ne s'est toutefois pas transmis aux deux concertos pour violon ultérieurs du compositeur (ré mineur op. 44 et ré mineur op. 58) ni à aucune autre de ses compositions (excepté peut-être le *Kol Nidrei* op. 47). Le fait qu'on associe généralement aujourd'hui au nom de Max Bruch le

seul et unique concerto op. 26 relève d'une fixation regrettable mais qui s'était déjà manifestée du vivant du compositeur. Dès 1887 en effet, Bruch se plaint dans une lettre adressée à l'éditeur Fritz Simrock de l'intérêt exclusif porté par les solistes à cette œuvre: «Tous les 15 jours, il y en a un qui vient pour me jouer le 1<sup>er</sup> concerto; j'ai fini par me montrer impoli et je leur ai dit: «Je ne supporte plus d'entendre ce concerto; est-ce peut-être le seul concerto que j'ai écrit? Mettez-vous à l'œuvre et jouez une fois pour toutes les autres concertos; ils sont aussi bons, si ce n'est meilleurs!» Proprement énervé, Bruch relate dans une lettre adressée de Naples à sa famille, le 24 novembre 1903: «[...] Au coin de la rue de Tolède, chez Castellamare, au pied du Posillipo, ils sont déjà postés, prêts à surgir dès que je me montre et à me jouer mon premier concerto. (Qu'ils aillent tous au diable! Comme si je n'avais pas écrit d'autres concertos, tout aussi bons!–)» (cité d'après Wilhelm Lauth, *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch*, dans: *Max Bruch-Studien*, édit. par Dietrich Kämper, Cologne, 1970, p. 65).

La popularité dont jouit le concerto empêche toutefois non seulement de tenir compte du reste de l'œuvre de Max Bruch, mais aussi de considérer la genèse complexe du concerto. Le 26 avril 1868, après la mise sous presse, le compositeur rétorque à Hermann Levi qui, par incompréhension, avait émis des critiques: «Faut-il que je précise que j'ai débuté le concerto pour violon pendant l'été 1864 et que c'est seulement maintenant que je le publie, après un travail méticuleux et difficile, ma foi souvent interrompu sur de longues périodes, puis finalement repris? J'ai fait trois, quatre développements pour le finale, les ai rayés, et jamais ça ne m'a donné satisfaction; j'ai enfin obtenu ce que je voulais, et maintenant c'est bien, tout à fait comme ce doit être.» (Cité d'après Lauth, p. 63.) Il est encore possible aujourd'hui de reconstituer toutes ces révisions dans la partition autographe à partir des multiples suppressions et des changements répétés de la numéro-

tation des pages. Tel ou tel détail révèle en outre que le premier tout comme le deuxième mouvements ont été réécrits et ne correspondent pas à cette première version exécutée le 24 avril 1866 à Coblenz sous la direction de Bruch, avec Otto von Königslöw comme soliste. Malgré l'accueil essentiellement positif (cf. à ce propos Uwe Baur, *Max Bruch und Koblenz (1865–1867). Eine Dokumentation*, Mayence, 1996, p. 54 s.), le compositeur s'est vu dans l'obligation de procéder à un remaniement approfondi de son concerto. C'est à cette fin que, n'étant lui-même, en tant que pianiste, guère familiarisé avec les finesses techniques et sonores de l'instrument à cordes, Max Bruch prend d'abord contact avec Joseph Joachim pour se faire conseiller au sujet de la conception de la partie soliste. Quelques semaines après la création de l'œuvre, au début de l'été 1866, il envoie la partition au violoniste en le priant de la réviser et d'ajouter son commentaire. Joachim qualifie l'œuvre de «très violonistique» dans sa réponse en date du 17 août, mais attire cependant l'attention sur quelques passages pouvant être améliorés par un remaniement. Il dissipe également les doutes de Bruch concernant l'appellation de «concerto»; le compositeur avait initialement intitulé *Introduzione quasi Fantasia* le premier mouvement en raison de ses particularités formelles. C'est aussi sur une proposition de Joachim que Bruch relie les deux premiers mouvements, initialement indépendants; le violoniste inscrit par ailleurs d'autres suggestions au crayon sur la partition. Manifestement encouragé par cette réaction, le compositeur remanie l'œuvre dans les semaines suivantes et dès le 26 septembre, il est en mesure d'envoyer à Joachim une nouvelle partie de violon. Dans la lettre accompagnant l'envoi, il donne des renseignements tellement détaillés sur la nature des modifications, pour la plupart inspirées par Joachim, qu'il refusera des dizaines d'années plus tard, soucieux de sa réputation, la publication de ladite lettre. (Les lettres sont reproduites dans l'ouvrage de Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zurich,

1990, p. 59–66.) Par la suite, une rencontre personnelle a lieu, à Hanovre, entre Bruch et Joachim, rencontre qui débouche finalement sur une exécution en privé du concerto, avec l'orchestre de la cour. (Dix ans plus tard, Joachim prêtera de la même manière son appui à Johannes Brahms, pour l'élaboration du *Concerto pour violon* op. 77; on se reportera à cet égard à l'ouvrage de Günter Weiß-Augner, *Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, dans: *Neue Zeitschrift für Musik* 135, 1974, p. 232–236.) Cependant, Bruch n'est toujours pas sûr de sa composition et il envoie la partition à Ferdinand David pour un nouvel examen. Ce dernier réclame une nouvelle révision approfondie de la partie soliste, mais le compositeur la rejette en considération des «passages purement «daviidiens» au violon». Par contre, une nouvelle version du dernier mouvement réalisée fin 1866 se rattache directement aux objections formulées auparavant par Hermann Levi. Elle est suivie encore d'une rédaction définitive, comme le prouve une lettre du 19 février 1868: «Il [le concerto] paraît dans 15 jours (la partition gravée également), avec les signes et indications d'exécution de Joachim. En octobre, je suis resté 8 jours à Hanovre, où j'ai arrêté avec Joachim la version définitive.» Bruch date finalement la partition autographe aujourd'hui disponible comme suit: «Sondershausen | 22. Oct. 1867. | M. B.» La réduction pour piano réalisée par Bruch lui-même de même que la partition ne paraissent cependant que fin mars 1868 (cf. *Max Bruch. Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, édit. par Petra Riederer-Sitte, Essen, 1997, p. 67 et 68). Le 7 janvier 1868, la première représentation de l'œuvre, qui rencontre un extraordinaire succès, avait eu lieu à Brême sous la direction du compositeur, avec Joseph Joachim comme soliste. Il n'est donc pas étonnant que peu après son édition, le concerto ait déjà connu une «ganz fabelhafte Karriere» (une réussite tout à fait fabuleuse) et que les virtuoses de renom de toute l'Europe l'aient inscrit à leur programme.

### Sources

- A Partition autographe (Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection).
- PE<sub>p</sub> Première édition de la partition aux éditions August Fr. Cranz (Brême), cotation 551.
- PE<sub>RP</sub> Première édition de la réduction pour piano de Max Bruch aux éditions August Fr. Cranz (Brême), cotation 552.
- PE<sub>vi</sub> Partie séparée de la première édition de la réduction pour piano aux éditions August Fr. Cranz (Brême), cotation 552.
- S Copie de la partie soliste utilisée par Bruch et Joachim pour la préparation de l'impression (Schlossmuseum Sondershausen, cote: II 1963/Mu 51).
- A<sub>RPII</sub> Réduction pour piano autographe d'une version antérieure du 2<sup>e</sup> mouvement (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cote: Mus. ms. 6559).

### À propos de l'édition

À défaut d'autres sources ou documents, il est désormais difficile de reconstituer les circonstances de l'impression et de déterminer si les variantes relevées entre les différentes éditions (pour la plupart relatives à des questions de dynamique et de phrasé) ont effectivement été autorisées. C'est pourquoi la présente édition se fonde sur la première édition de la partition parue en 1868 (PE<sub>p</sub>) qui a été manifestement revue par Bruch lui-même avant impression, comme en attestent les corrections apportées sur les planches. Ni la correspondance avec la maison d'édition ni les épreuves n'ont été conservées. La partition autographe (A) ne présentant aucune annotation de gravure, PE<sub>p</sub> a sans doute été élaborée à partir d'une copie aujourd'hui disparue. En revanche, les nombreuses corrections apportées dans A à la partie soliste, les divers passages biffés ainsi que les ratures de la numérotation des pages dans le finale (allant de la suppression à la réinsertion de pages entières) témoignent des modifications et des ajouts, mentionnés par Bruch lui-même, intervenus entre la première version et la version

définitive de la partition (voir ci-dessus). Le manuscrit personnel de la réduction pour piano appartenant à Bruch ne nous est pas parvenu; la partie soliste jointe à cette réduction fut élaborée à partir d'une copie (voir ci-dessus la lettre de Bruch à Levi du 19 février 1868) aujourd'hui également disparue. Quant à la copie antérieure de la partie soliste (S), il s'agit du manuscrit envoyé par Bruch à Joachim le 26 septembre 1866 (voir ci-dessus). Cette dernière, ainsi que la réduction pour piano de l'Adagio (A<sub>RP11</sub>) datée déjà du 17 février 1866 et dédiée à «Fräulein Louise Ladenburg», présentent une version antérieure de ce mouvement qui ne s'avère pertinente qu'au regard de la genèse de l'œuvre. – Le fac-similé des vingt premières mesures du 2<sup>e</sup> mouvement joint à la revue *Die Musik* (7<sup>e</sup> année, 1907/08, 5<sup>e</sup> cahier) reproduit une copie au propre réalisée par Bruch probablement à cette fin.

Les quelques signes, indications dynamiques et indications de phrasé manquant dans PE<sub>p</sub> ont été ajoutés sans autre commentaire conformément aux passages parallèles, y compris quelques fragments supprimés par Bruch dans A. De même, un certain nombre de précisions relatives à la dynamique et au phrasé puisées dans A, PE<sub>RP</sub> et PE<sub>vl</sub> ne sont pas spécifiquement signalées. Les signes et indications présents uniquement dans A, PE<sub>RP</sub> ou PE<sub>vl</sub> et repris dans la présente édition sont placés entre parenthèses. Ceci vaut également pour les indications absentes dans les sources, mais nécessaires de l'avis de l'éditeur. Les doigtés et coups d'archet présents dans la partie soliste de PE<sub>p</sub> ont été repris.

Les indications de dynamique et de phrasé sont notées par Bruch selon une graduation particulièrement détaillée. Ainsi les accents notés non seulement

sur des notes isolées, mais sur des groupes de notes ne doivent-ils pas être confondus avec des decrescendos (1<sup>er</sup> mouvement, M. 86 ss.; 2<sup>e</sup> mouvement, M. 9 s.; 3<sup>e</sup> mouvement, M. 80 s., ainsi que M. 146 ss. et M. 253 ss.). L'utilisation fréquente du *rinforzando* et du *rinforzato* (*rf* et *rfz*) constitue une autre particularité. Il s'agit en l'occurrence d'indications d'exécution pour lesquelles la note concernée «se joue avec un accent marqué mais moins intense que s'il s'agissait d'un *sf* [...] qui représente le degré le plus élevé d'accentuation» (Hermann Mendel et August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, vol. 8, Berlin, 1877, p. 357).

Angelbachtal, printemps 2013  
Michael Kube

## Abkürzungen · Abbreviations · Abréviations

Bl.	Bläser / winds / vents	Ob.	Oboe / hautbois
Fag.	Fagott / bassoon / basson	Pk.	Pauken / timpani / timbales
Fl.	Flöte / flute / flûte	Str.	Streicher / strings / cordes
Hbl.	Holzbläser / woodwinds / bois	Va.	Viola / alto
Hrn.	Horn / cor	Vc.	Violoncello / violoncelle
Kb.	Kontrabass / double bass / contrebasse	Vl.	Violine / violin / violon
Klar.	Klarinette / clarinet / clarinette		

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 15132  
Orchestermaterial / Orchestral parts: Breitkopf & Härtel OB 15132  
Studienpartitur / Study score: Breitkopf & Härtel PB 15133

Eine Gemeinschaftsproduktion von Breitkopf & Härtel, Wiesbaden,  
und G. Henle Verlag, München  
A Coproduction of Breitkopf & Härtel, Wiesbaden,  
and G. Henle Verlag, Munich



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /  
This edition is also available in the Henle Library app:  
[www.henle-library.com](http://www.henle-library.com)