

Vorwort

Als Robert Schumann (1810–56) am 15. Oktober 1853 in seinem Haushaltbuch die „Idee zu einer Sonate f.[ür] Joachim“ vermerkte, kam er auf frühere Gedanken zurück (*Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher, Teil 2*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 639). Denn schon 1837 hatte er Ignaz Moscheles von seinem Plan berichtet, mehrere Komponisten könnten sich „zu einem Cyclus kleiner Compositionen verbinden“ (Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, Bd. 1, Berlin 1887, S. 118). Und vier Jahre später hatte er seinen Plan insoweit verwirklicht, dass er zusammen mit seiner Ehefrau Clara *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* komponierte und unter beider Namen publizierte, wobei in der Druckausgabe absichtlich verschwiegen wurde, von wem welche Vertonungen stammten.

Im Oktober 1853 waren es nun zwei junge Komponisten, mit denen Schumann sich zusammentat – der 24-jährige Albert Dietrich (1829–1908), der wegen des künstlerischen Kontakts zu Schumann nach Düsseldorf gezogen war, und der 20-jährige Johannes Brahms (1833–97), der sich gut zwei Wochen zuvor bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf vorgestellt hatte. Mit diesen beiden wollte Schumann eine Violinsonate für den gemeinsamen Freund Joseph Joachim (1831–1907) schreiben. Joachim war mit seinen 22 Jahren bereits ein höchst angesehener Geiger, wirkte als Konzertmeister an der hannoverschen Hofkapelle und galt zudem als vielversprechender Komponist.

Mehrfach war Joachim zwischen Ende August und Mitte Oktober 1853 mit Robert und Clara Schumann zum Musizieren zusammengetroffen und sollte kurz darauf erneut nach Düsseldorf kommen, um zwei Werke Schumanns uraufzuführen: am 27. Oktober unter Leitung des Komponisten die Phantasie für Violine und Orchester op. 131 und am 29. Oktober zusammen mit Clara Schumann die 2. Violinsonate op. 121.

Nach Schumanns Vorgaben übernahm Dietrich den Allegro-Kopfsatz, Schumann das Intermezzo sowie das Finale und Brahms das scherzoartige Allegro. Als mottohafte Keimzelle des Werks sollte die Tonfolge *f–a–e* dienen, die sich zweifellos auf Joachims damaliges Lebensmotto „Frei, aber einsam“ bezog, allerdings in Brahms' Satz ausgespart blieb (siehe dazu unten). Joachim sollte beim Spielen „dann errathen, von wem jeder Satz wäre“ (Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898, S. 5).

Da Joachim bereits elf Tage nach Schumanns erster „Idee“ in Düsseldorf zurückerwartet wurde, standen die drei Komponisten unter enormem Zeitdruck. Denn bis zur Überreichung des Sonatengeschenks mussten sie ihre Sätze nicht nur erfinden und aufschreiben, sondern ihre eigenhändigen Manuskripte auch rechtzeitig bei Schumanns Düsseldorfer Kopisten Peter Fuchs abliefern, damit dieser Abschriften von Violinstimme und Klavierpartitur anfertigen konnte.

Am 28. Oktober – dem Tag zwischen Joachims beiden Konzerten – erfolgte dann „Gegen Abend die *FAE* sonatenüberraschung“ (*Schumann Tagebücher III, 2*, S. 640). Wahrscheinlich wurde das Werk von Joachim und Clara Schumann bei dieser Gelegenheit sogleich durchgespielt, wie schriftliche Mitteilungen Dietrichs und des Joachim-Biographen Andreas Moser nahelegen (vgl. *Erinnerungen an Johannes Brahms*, S. 5; Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin 1898, S. 127). Freilich gibt es auch anderslautende Informationen. So soll Dietrich dem jungen Oldenburger Geiger Heinrich Düsterbehn vermutlich im Zeitraum 1888–1890 „wiederholt gesagt“ haben, „daß die Sonate am 28. Oktober im Schumannschen Hause *nicht* gespielt worden“ sei, da Schumann „in den Tagen verstimmt gewesen“ sei (Heinrich Düsterbehn, *Ein Beitrag zur Entstehung der FAE-Freundschafts-Sonate*, in: [Neue] *Zeitschrift für Musik*, Jg. 103, März 1936, S. 285). Zudem behauptete der Brahms-Biograph Max Kalbeck, Joachim sei beim ersten Durchspielen von Brahms begleitet wor-

den (Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. I/1, S. 129). Beide Angaben erscheinen jedoch fragwürdig, weil Schumanns Haushaltbuch am Tag nach der *F.A.E.*-Sonatenüberraschung ausdrücklich den Vermerk „Schöne Tage“ enthält und Mosers – auf Mitteilungen Joachims gestützte – Biographie Clara Schumann als Klavierpartnerin Joachims angibt. Ebenso stellen es die gedruckten Erinnerungen des Mitkomponisten und Ohrenzeugen Dietrich dar. Ungeachtet solcher Unstimmigkeiten muss das erste Durchspielen der Sonate stattgefunden haben, ehe Joachim Düsseldorf am Abend des 30. Oktober wieder verließ.

Dass Joachim dabei Kopistenabschriften überreicht und diese sogleich zum Musizieren verwendet wurden (*FAE-Freundschafts-Sonate*, S. 284), hatte vor allem zwei Gründe: Joachim und Clara Schumann benötigten zum spontanen Musizieren gut lesbare, vollständig ausgeschriebene Manuskripte, während die Ecksätze in dem von den drei Komponisten in aller Eile angefertigten, teilweise nur schwer lesbaren Originalmanuskript (Tri-Autograph) zu jenem Zeitpunkt noch nicht vollständig ausgeschrieben waren (siehe dazu unten). Dass Joachim neben der abschriftlichen Violinstimme zunächst auch eine abschriftliche Partitur überreicht bekam, war zugleich ein Teil der von Schumann, Dietrich und Brahms humorvoll „verrätselten“ Überraschung. Denn die – heute verschollene – Partiturabschrift trug nach Mitteilung ihres vorletzten Besitzers Heinrich Düsterbehn den mystifizierenden Titel: *Sonate | für | Violine und Pianoforte, | Joseph Joachim | zugeneigt[e]st zugeeignet | von einem | Verehrer*. (*FAE-Freundschafts-Sonate*, S. 285). Joachim sollte somit anfangs annehmen, das Werk stamme von lediglich einem ungenannten Komponisten, und auch nach der Aufklärung über die dreifache Autorschaft nicht schon anhand der charakteristischen Handschriften seiner Freunde erkennen, von wem welcher Satz stammte.

Für die Identifizierung der einzelnen Komponisten scheint Schumann dem Freund hilfreiche Hinweise gegeben zu haben, während Brahms ihn womöglich



Notenspiel 1, Phantasie op. 131



Notenspiel 2, F.A.E.-Sonate, Finale

spaßhaft irrezuführen versuchte: Schumann entwickelte im Durchführungsfugato seines Finales aus dem Hauptthema einen scheinbar neuen Gedanken (T. 70–74), der sich immer stärker einem Thema aus seiner Violin-Phantasie op. 131 annähert – jenem Werk, das Joachim am Tag vor der F.A.E.-Sonatenüberraschung uraufgeführt hatte (siehe Notenspiele 1 und 2). In Brahms' Scherzosatz fehlt überraschenderweise die mottohafte Tonfolge *f–a–e*; stattdessen spielt das Seitenthema der T. 28 ff. unüberhörbar auf das Hauptthema von Dietrichs Satz an (T. 1 ff.). Vielleicht sollte Joachim aus dieser motivischen Verbindung fälschlich schließen, dass beide Sätze vom gleichen Komponisten stammten. War dies ein humorvolles, möglicherweise absichtlich irreführendes Zitat, so versuchte Brahms an drei anderen Stellen offenbar zu verhindern, dass der Eindruck eines Zitats entstehen konnte. Denn er änderte im Autograph seines Satzes nachträglich das Thema des Trioteils melodisch jeweils so ab, dass allzu direkte Schumann-Anklänge vermieden wurden (siehe *Bemerkungen*).

Als Joachim am 30. Oktober 1853 wieder abreiste, verblieb das Tri-Autograph noch eine gute Woche lang in Düsseldorf. Der Grund für diese Verzögerung ist darin zu suchen, dass Dietrich im Kopfsatz und Schumann im Finale ihre Repräsententeile aufgrund des großen Zeitdrucks nur unvollständig ausgeschrieben hatten, als sie dem Kopisten ihre Manuskripte übergaben. Immerhin hatten sie den jeweiligen Repräsentantenverlauf so weit festgelegt, dass der Kopist die fehlenden Partien oder Takte anhand der Expositionstakte vollständig ausschreiben konnte (siehe dazu *Bemerkungen*). Erst nach Joachims Abreise fanden Dietrich und Schumann Zeit,

die fehlenden Repräsententeile nachzutragen. Das war nötig, weil die eigenhändigen Niederschriften der Freunde ein wertvoller Bestandteil ihres Geschenks für Joachim waren und die Überlassung eines lückenhaften Manuskripts in diesem Fall als taktlos hätte gelten müssen.

So schickte Dietrich die vervollständigte Handschrift erst am 6. November 1853 an Joachim: „Hiermit erhältst du das Manuscript-Exemplar unserer dreieinigen Sonate“ (*Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1911, S. 102). Im Gegensatz zur Partiturabschrift mit ihrem mystifizierenden Titel enthielt die Originalhandschrift einen ausführlichen, überwiegend von Schumann geschriebenen und von allen drei Komponisten signierten regulären Widmungstitel. Dieser spielte ausdrücklich auf die mottohafte Tonfolge *f–a–e* an, die in den Anfangsbuchstaben der Wörter „Erwartung“, „Ankunft“ und „Freundes“ geistvoll umgekehrt wurde: [Schumann:] *F. A. E. | In Erwartung der Ankunft des | verehrten und geliebten Freundes | Joseph Joachim | geschrieben diese Sonate | Robert Schumann*, [Dietrich:] *Albert Dietrich | [Brahms:] und | Joh^s Brahms*.

Wie in der Schumann-Forschung seit Langem bekannt ist, nutzte Schumann seine beiden Sätze unmittelbar nach der F.A.E.-Sonatenüberraschung anderweitig, indem er sie in seine 3. Violinsonate übernahm (siehe Hans Kollhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hamburg 1979, Bd. 2, S. 210–224; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984, S. 517–556).

Ähnlich wie Schumanns 3. Violinsonate, die erst 1956 publiziert wurde, blieb auch die F.A.E.-Sonate lange Zeit unveröffentlicht. Immerhin gab es ab 1887 in der Schumann-, Joachim- und Brahms-Literatur Hinweise auf die Gemeinschaftskomposition (*Schumann's Leben*, Bd. 2, S. 217; *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, S. 127; *Johannes Brahms*, S. 129). Zudem wurde ihr Tri-Autograph bei Ausstellungen in Wien (1892) und Meinin-

gen (1899) gezeigt, und lange vor der Drucklegung gab es mindestens zwei öffentliche Darbietungen aus unterschiedlichen Abschriften: Während 1909 in Oldenburg nur die ersten drei Sätze gespielt wurden, erklang 1912 in Wien das gesamte Werk.

Zum Druck gelangte 1906 zunächst nur Brahms' Scherzosatz in einer Einzelausgabe der Deutschen Brahms Gesellschaft (Berlin), die der Berliner Verlag N. Simrock übernahm. Vollständig erschien die F.A.E.-Sonate erst 1935 (Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg). Nach ihrer Publikation betonte der Mitherausgeber Erich Valentin in einem flankierenden Aufsatz, die drei Komponisten hätten hier „aus einem nebensächlichen Scherz [...] ein ernst zu nehmendes Kunstwerk“ gemacht, das „zum Schönsten“ zähle, „was wir in der deutschen Violinliteratur besitzen!“ (*Die FAE-Sonate. Das Dokument einer Freundschaft*, in: [Neue] *Zeitschrift für Musik*, Dezember 1935, S. 1338, 1440). Wilhelm Altmanns positive Kurzbesprechung der Ausgabe hob Dietrichs und Schumanns Sätze hervor: Dietrich sei „mit Schumanns Stil so vertraut gewesen [...], daß man diesen Satz als dessen Erzeugnis ausgeben könnte. [...] Auch wer kein eingeschworener Schumann-Freund ist, wird an dessen beiden Sätzen sich besonders erfreuen“ (*Allgemeine Musikzeitung*, 11. September 1936, S. 553).

Eine eher gesplante Resonanz hatte knapp 30 Jahre zuvor die Erstausgabe von Brahms' Scherzosatz gefunden: Walter Niemann hielt das Allegro irrtümlich für eine „Art Vorstudie“ zum (tatsächlich bereits 1851 entstandenen) Scherzo es-moll für Klavier op. 4. Er war der Ansicht, der Satz sei „zur Kenntnis des jungen Brahms von hohem Interesse“ und zeige eine „konzentrierte treffsichere Diktion“, wobei der Trioteile allerdings „am wenigsten Persönliches gebe“ (*Signale für die musikalische Welt*, 24. Oktober 1906, S. 1094). Anlässlich der Berliner Erstaufführung urteilte Paul Bekker in einer Konzertrezension, der Satz errege „an und für sich kaum Interesse genug [...], um als Fragment für eine Bereicherung der Kammermusik-

literatur zu gelten“ (*Allgemeine Musikzeitung*, 16. November 1906, S. 726). Heutzutage ist jedoch Brahms’ Allegro der meistgespielte Einzelsatz des Gemeinschaftswerkes, in einigem Abstand gefolgt von Schumanns Intermezzo.

Die vorliegende Edition folgt dem Text der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms (JBG), Serie II, Bd. 8: *Violinsonaten*, hrsg. von Bernd Wiechert (Violinsonaten op. 78, 100, 108 und Klarinettensonaten op. 120 Nr. 1 und 2, Violinfassung) und Michael Struck (*F. A. E.-Sonate* von Albert Dietrich, Robert Schumann und Johannes Brahms), München 2021. Detaillierte Angaben zur Textgestaltung und Quellenlage sowie zur Entstehung, Publikation, frühen Aufführungsgeschichte und frühen Rezeption finden sich in Einleitung und Kritischem Bericht des Gesamtausgaben-Bandes. Die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition beschränken sich auf grundlegende Angaben zu den Quellen und behandeln ausgewählte Textaspekte. In eckige Klammern gesetzte Zeichen stellen Ergänzungen des Herausgebers dar. Die Angabe *r. H.* basiert auf Robert Schumanns Anweisung *R.*, die Fingersätze sowie die Zeichen \lfloor zur Handverteilung wurden von Shai Wosner hinzugefügt.

Herausgeber und Verlag danken der Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz dafür, dass die beiden erhaltenen Quellen als Digitalisat und im Original ausgewertet werden konnten.

Kiel, Frühjahr 2023
Michael Struck

Preface

When on 15 October 1853 Robert Schumann (1810–56) noted the “idea of a Sonata for Joachim” in his *Haushaltbuch*, he was returning to earlier ideas (*Robert Schumann. Tagebücher*, vol. III: *Haushaltbücher, part 2*, ed. by Gerd Nauhaus, Leipzig, 1982, p. 639). For as early as 1837 he had told Ignaz Moscheles of his plan that several composers could “combine in a cycle of smaller compositions” (Hermann Erler, *Robert Schumann’s Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, vol. 1, Berlin, 1887, p. 118). Four years later he had realised his plan, when he and his wife Clara composed *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling*, published under both their names, the printed edition was intentionally silent about who made which setting.

In October 1853 Schumann now joined forces with two young composers – the 24-year-old Albert Dietrich (1829–1908), who had moved to Düsseldorf to be in artistic contact with Schumann, and the 20-year-old Johannes Brahms (1833–97), who had introduced himself to Robert and Clara Schumann in Düsseldorf just two weeks earlier. Schumann wanted to write a violin sonata with these two composers for their mutual friend Joseph Joachim (1831–1907). At the age of 22 Joachim was already a renowned violinist, worked as leader of the Hanoverian court orchestra and was also regarded as a very promising composer.

Joachim had visited Robert and Clara Schumann several times between late August and mid-October 1853 to make music together, and shortly afterwards was due to come to Düsseldorf again to give the premieres of two works by Schumann: the *Fantasie for Violin and Orchestra* op. 131 conducted by the composer on 27 October, and on 29 October the 2nd Violin Sonata op. 121 with Clara Schumann.

Following Schumann’s specifications, Dietrich took on the Allegro opening movement, Schumann the Intermezzo and the Finale, and Brahms the scherzo-like Allegro. The sequence of notes *f–a–e*

was to serve as the motto-style nucleus of the work, undoubtedly referring to Joachim’s life motto at that time, “Frei, aber einsam” (free, but lonely), but it was omitted from Brahms’s movement (see below for information on this). When playing the work Joachim was “then to guess who each movement was by” (Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig, 1898, p. 5).

As Joachim was expected back in Düsseldorf just eleven days after Schumann’s first “idea”, the three composers were under considerable time pressure. To be able to hand over the sonata as a present they not only had to devise and write out their movements, but also to deliver their own manuscripts in time for Schumann’s Düsseldorf copyist Peter Fuchs to prepare copies of the violin part and piano score.

On 28 October, the day between Joachim’s two concerts, “the *FAE* sonata surprise took place towards evening” (*Schumann Tagebücher III*, 2, p. 640). On this occasion the work was probably played through at once by Joachim and Clara Schumann, as written records by Dietrich and by Joachim biographer Andreas Moser suggest (cf. *Erinnerungen an Johannes Brahms*, p. 5; Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin, 1898, p. 127). But there is also contradictory information: Dietrich apparently “repeatedly said” to the young Oldenburg violinist Heinrich Düsterbehn, probably in the period 1888–1890, “that the Sonata was *not* played on 28 October in the Schumanns’ house”, as Schumann had been “upset during those days” (Heinrich Düsterbehn, *Ein Beitrag zur Entstehung der FAE-Freundschafts-Sonate*, in: [*Neue*] *Zeitschrift für Musik*, vol. 103, March 1936, p. 285). Furthermore, Brahms biographer Max Kalbeck claimed that Joachim had been accompanied by Brahms at the first play-through (Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. I/1, p. 129). However, both pieces of information seem questionable, since Schumann’s *Haushaltbuch* explicitly contains the remark “beautiful days” on the day after the *F.A.E.* sonata surprise, and Moser’s biography, based on infor-



Music example 1, Fantasia op. 131

Music example 2, *F.A.E. Sonata*, Finale

mation from Joachim, gives Clara Schumann as Joachim's piano accompanist. The printed memoirs of fellow-composer and eye-witness Dietrich paint a similar picture. Regardless of such discrepancies, the first play-through of the Sonata must have taken place before Joachim left Düsseldorf again on the evening of 30 October.

There were two principal reasons why Joachim was presented with the copyist's manuscripts on this occasion, and why they were immediately used to play from (*F.A.E.-Freundschafts-Sonate*, p. 284): Joachim and Clara Schumann needed easily legible, fully written-out manuscripts for the spontaneous music-making, while the outer movements in the original manuscript, notated by the three composers at great speed (the Tri-Autograph) and sometimes difficult to read, had at that point not yet been fully written out (see below for further information). The fact that Joachim was initially presented with a copy of the score as well as a copy of the violin part was at the same time part of the humorous "enigmatic" surprise from Schumann, Dietrich and Brahms. For, according to information from its penultimate owner Heinrich Düsterbehn, the (now lost) copy of the score bore the mystifying title: *Sonate | für | Violine und Pianoforte, | Joseph Joachim | zugeneigt[e]st zugeneignet | von einem | Verehrer*. (Sonata for Violin and Pianoforte, most affectionately dedicated to Joseph Joachim by an admirer; *F.A.E.-Freundschafts-Sonate*, p. 285). Joachim was thus supposed to assume from the outset that the work was by just a single unnamed composer, and even after an explanation of the triple authorship he was not meant to recognise who had composed which movement from the characteristic handwriting of his friends.

Schumann appears to have given his friend helpful hints for identifying the individual composers, whereas Brahms possibly tried to mislead him in a jesting way: in the development fugato of his Finale, Schumann spun out an apparently new idea from the main theme (mm. 70–74) that increasingly resembles a theme from his Violin Fantasia op. 131 – the work Joachim had premiered the day before the *F.A.E.* sonata surprise (see music examples 1 and 2). The motto-like sequence of notes *f–a–e* is surprisingly absent from Brahms's Scherzo movement; instead, the second subject from mm. 28 ff. unmistakably hints at the main theme of Dietrich's movement (mm. 1 ff.). Perhaps Joachim was meant to mistakenly conclude from this motivic connection that both movements were by the same composer. If this was a humorous, possibly intentionally misleading quotation, in three other places Brahms evidently tried to prevent the impression of a quotation being created. For in the autograph of his movement he subsequently altered the theme of the Trio section in such a way that any too-direct echoes of Schumann were avoided (see the *Comments*).

When Joachim departed on 30 October 1853, the Tri-Autograph remained in Düsseldorf for another week. The reason for the delay was that Dietrich in the opening movement, and Schumann in the Finale, had only incompletely written out their recapitulation sections when they handed their manuscripts over to the copyist, due to the great time pressure. Nevertheless, they had specified the respective recapitulation sequences so that the copyist could write out the missing sections or measures in full by referring to the corresponding measures within the exposition (for information on this, see the *Comments*). Only after Joachim's departure did Dietrich and Schumann find time to add in the missing recapitulation sections. This was necessary because the autograph manuscripts by the friends were a valuable part of their present for Joachim, and presenting a manuscript with gaps in would have been regarded as tactless.

Dietrich thus sent the completed manuscript to Joachim only on 6 November 1853: "Here you have the manuscript copy of our three-in-one sonata" (*Briefe von und an Joseph Joachim*, ed. by Johannes Joachim and Andreas Moser, vol. 1, Berlin, 1911, p. 102). In contrast to the copyist's score with its mystifying title, the original manuscript contains a detailed and more conventional dedication title, largely written by Schumann and signed by all three composers. Schumann explicitly alluded to the motto-like sequence of notes *f–a–e*, which was brilliantly turned round in the initial letters of the words "Erwartung", "Ankunft" and "Freundes" (expectation, arrival and friend): [Schumann:] *F. A. E. | In Erwartung der Ankunft des | verehrten und geliebten Freundes | Joseph Joachim | geschrieben diese Sonate | Robert Schumann*, [Dietrich:] *Albert Dietrich* | [Brahms:] *und | Joh^h Brahms*. (In expectation of the arrival of their admired and beloved friend Joseph Joachim, Robert Schumann, Albert Dietrich and Johannes Brahms wrote this sonata.)

As has long been known among Schumann scholars, the composer re-used his two movements directly after the *F.A.E.* sonata surprise by incorporating them into his 3rd Violin Sonata (see Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hamburg, 1979, vol. 2, pp. 210–224; Michael Struck, *Die unstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg, 1984, pp. 517–556).

Like Schumann's 3rd Violin Sonata, which was first issued only in 1956, the *F.A.E. Sonata* long remained unpublished. Nevertheless, there were references in the Schumann, Joachim and Brahms literature to a joint composition from 1887 onwards (*Schumann's Leben*, vol. 2, p. 217; *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, p. 127; *Johannes Brahms*, p. 129). In addition, its Tri-Autograph was displayed at exhibitions in Vienna (1892) and Meiningen (1899), and long before its publication at least two public performances were given from different

copies: in 1909 in Oldenburg just the first three movements were played, and the complete work was performed in 1912 in Vienna.

Brahms's Scherzo movement was first published in 1906 in a separate edition by the Deutsche Brahms Gesellschaft (Berlin), which was subsequently taken over by Berlin publisher N. Simrock. The *F. A. E. Sonata* was not published complete until 1935 (by Heinrichshofen Verlag, Magdeburg). After its publication, one of its editors, Erich Valentin, emphasized in an accompanying essay that the three composers had “out of a trivial joke [...] created a work of art which deserves to be taken seriously”, and which counts amongst “the most beautiful that we possess in the German violin literature!” (*Die FAE-Sonate. Das Dokument einer Freundschaft*, in: [*Neue*] *Zeitschrift für Musik*, December 1935, pp. 1338, 1440). Wilhelm Altmann's positive short review of the edition singled out Dietrich's and Schumann's movements: Dietrich was “so familiar with Schumann's style [...], that one could pass off this movement as his creation. [...] Even those who are not devoted fans of Schumann will particularly enjoy his two movements” (*Allgemeine Musikzeitung*, 11 September 1936, p. 553).

Just 30 years earlier, the first edition of Brahms's Scherzo movement had received a rather mixed response: Walter Niemann held the mistaken view that the Allegro was a “kind of preliminary study” for the Scherzo in *e*_b minor for piano op. 4 (which had, in fact, been composed as early as 1851). He was of the opinion that the movement was “of great interest in learning about the young Brahms”, and showed a “concentrated, assured sense of style”, but with the Trio section “revealing the least personal” (*Signale für die musikalische Welt*, 24 October 1906, p. 1094). On the occasion of the Berlin premiere, Paul Bekker in a concert review judged that the movement “barely aroused sufficient interest in and of itself [...] to qualify as a fragment in the enrichment of the chamber music literature” (*Allgemeine Musikzeitung*, 16 November 1906, p. 726). How-

ever, today Brahms's Allegro is the most frequently-performed individual movement of the collective work, followed at some distance by Schumann's Intermezzo.

This edition follows the text of the *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* by Johannes Brahms (JBG), Series II, vol. 8: *Violinsonaten*, ed. by Bernd Wiechert (Violin Sonatas op. 78, 100, 108 and Clarinet Sonatas op. 120 nos. 1 and 2, violin version) and Michael Struck (*F. A. E. Sonata* by Albert Dietrich, Robert Schumann and Johannes Brahms), Munich, 2021. Detailed information on the format of the musical text and the source material, composition, publication, early performance history and early reception can be found in the Introduction and the Critical Report in the Complete Edition. The *Comments* at the end of this edition are restricted to basic details on the sources, and deal with selected aspects of the musical text. Markings in square brackets represent editorial additions. The marking *r. H.* is based on Robert Schumann's indication *R.*, and the fingering and markings showing the division between the hands $\lfloor \lceil$ have been added by Shai Wosner.

Editor and publisher thank the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz for enabling the two surviving sources to be evaluated as digitised copies and in the original.

Kiel, spring 2023
Michael Struck

Préface

En notant dans son *Haushaltbuch*, le 15 octobre 1853, avoir «l'idée d'une sonate pour Joachim», Robert Schumann (1810–56) revient sur une pensée lui ayant déjà traversé l'esprit des années auparavant (*Robert Schumann. Tagebücher*, vol. III: *Haushaltbücher. Part 2*, éd. par Gerd Nauhaus, Leipzig, 1982, p. 639). En effet, dès 1837, il avait fait part à Ignaz Moscheles de son projet de réunir plusieurs compositeurs «afin de constituer un cycle de petites pièces» (Hermann Erler, *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert*, vol. 1, Berlin, 1887, p. 118). Ce qu'il fit quatre ans plus tard en écrivant, avec sa femme Clara, les *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling* – publiée sous leurs deux noms, mais l'édition imprimée omit délibérément de préciser qui avait signé quel lied.

En octobre 1853, le compositeur s'associa à deux jeunes collègues: Albert Dietrich (1829–1908), alors âgé de 24 ans et installé à Düsseldorf en raison de sa relation artistique avec Schumann, et Johannes Brahms (1833–97), 20 ans, qui s'était présenté chez Robert et Clara à Düsseldorf deux semaines plus tôt. Schumann voulait alors écrire, avec ces deux-là, une sonate pour violon à l'attention de leur ami commun Joseph Joachim (1831–1907). Du haut de ses 22 ans, ce dernier était déjà hautement respecté comme violoniste, et occupait le poste de Konzertmeister de la Hofkapelle de Hanovre en plus d'être considéré comme un compositeur prometteur.

Joachim avait partagé plusieurs séances de musique avec le couple Schumann entre fin août et mi-octobre 1853. Il devait bientôt revenir à Düsseldorf pour la création de deux œuvres de Schumann – à savoir la Fantaisie pour violon et orchestre op. 131 jouée sous la direction de son auteur le 27 octobre, et la Sonate pour violon n° 2 op. 121 donnée avec Clara Schumann deux jours plus tard.

Conformément aux instructions de Schumann, Dietrich se chargea de l'Alle-

gro initial, Schumann de l'Intermezzo et du Finale, Brahms de l'Allegro aux allures de scherzo. La suite de notes *f-a-e* (*fa-la-mi*), qui se référait sans aucun doute à la devise de Joachim à cette époque – «*Frei, aber einsam*» (Libre, mais seul) –, devait servir de germe au thème de l'œuvre. Elle est cependant laissée de côté dans le mouvement confié à Brahms (à ce sujet, voir ci-dessous). Tout en jouant, Joachim devrait «deviner qui était l'auteur de chaque mouvement» (Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig, 1898, p. 5).

Comme Joachim était déjà attendu à Düsseldorf onze jours après la première «idée» de Schumann, les trois compositeurs se virent obligés d'écrire dans des délais très courts. En effet, entre ce moment-là et la remise de la sonate-cadeau, ils devaient non seulement concevoir et noter leurs mouvements respectifs, mais aussi remettre leurs manuscrits autographes à temps à Peter Fuchs, copiste de Schumann à Düsseldorf, afin que celui-ci puisse réaliser les copies de la partie de violon et de la partition de piano.

Le 28 octobre – soit la journée entre les deux concerts de Joachim – eut lieu «vers le soir la surprise de la Sonate *FAE*» (*Schumann Tagebücher III*, 2, p. 640). Il est probable que Joachim et Clara Schumann aient immédiatement joué l'œuvre à ce moment-là, comme le suggèrent des documents écrits de Dietrich et Andreas Moser, biographe du violoniste (cf. *Erinnerungen an Johannes Brahms*, p. 5; Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Berlin, 1898, p. 127). Bien sûr, il existe aussi des informations contradictoires. Ainsi, Dietrich aurait-il «répété» au jeune violoniste d'Oldenburg Heinrich Düsterbehn, probablement dans les années 1888–1890, «que la Sonate n'avait pas été jouée le 28 octobre chez Schumann», car ce dernier «était contrarié ces jours-là» (Heinrich Düsterbehn, *Ein Beitrag zur Entstehung der FAE-Freundschafts-Sonate*, in: [Neue] *Zeitschrift für Musik*, 103^e année, mars 1936, p. 285). Max Kalbeck, biographe de Brahms, affirme par ailleurs que Joachim était accompagné par Brahms lors de la première exécution (Max Kalbeck,

Johannes Brahms, vol. I/1, p. 129). Ces deux informations semblent toutefois douteuses, car le *Haushaltbuch* de Schumann au lendemain de la surprise de la *Sonate F.A.E.* contient expressément la mention «belles journées», et la biographie de Moser, basée sur des informations de Joachim, indique Clara Schumann comme accompagnatrice – même chose selon les souvenirs imprimés de Dietrich, co-compositeur et témoin de la scène. En dépit de ces divergences, la première lecture de la Sonate a dû avoir lieu avant que Joachim ne quitte Düsseldorf, le 30 octobre au soir.

Il y a deux explications principales au fait que des copies aient été remises à Joachim, et qu'elles aient été utilisées immédiatement pour faire de la musique ensemble (*FAE-Freundschafts-Sonate*, p. 284): lui et Clara Schumann avaient besoin, pour jouer spontanément, de manuscrits facilement déchiffrables et consignés *in extenso*, alors que les premier et dernier mouvements du manuscrit original (tri-autographe), rapidement tracés par les compositeurs et parfois difficilement lisibles, n'étaient pas encore entièrement écrits à ce moment-là (à ce sujet, voir ci-dessous). Le fait que Joachim ait d'abord reçu, en plus de la partie de violon copiée au propre, une copie de la partition de piano, faisait aussi partie de l'«énigme» imaginée avec humour par Schumann, Dietrich et Brahms. Car la copie de la partition – aujourd'hui disparue – portait, selon les informations de son avant-dernier propriétaire Heinrich Düsterbehn, le titre trompeur: *Sonate für | Violine und Pianoforte, | Joseph Joachim | zugeeignet [e]st zugeeignet | von einem | Verehrer* (Sonate pour Violon et Pianoforte, chaleureusement dédiée à Joseph Joachim par un admirateur; *FAE-Freundschafts-Sonate*, p. 285). Joachim devait donc croire au départ que la pièce n'était l'œuvre que d'un seul compositeur non nommé, et même après avoir été informé de la triple paternité de la Sonate, ne devait pas pouvoir reconnaître qui était l'auteur de quel mouvement d'après l'écriture caractéristique de ses amis.

Pour ce qui est de l'identification des différents compositeurs, Schumann semble



Exemple musical 1, Fantaisie op. 131



Exemple musical 2, *Sonate F.A.E.*, Finale

avoir donné des indications utiles à Joachim, tandis que Brahms s'amusa peut-être à essayer de l'induire en erreur: à partir du thème principal de son finale, Schumann engendre, dans le fugato du développement, une idée apparemment nouvelle (mes. 70–74) tendant toujours plus vers un thème de sa Fantaisie pour violon op. 131 – l'œuvre que Joachim avait créée la veille de la surprise de la *Sonate F.A.E.* (voir les exemples musicaux 1 et 2). On est en revanche surpris de constater que Brahms, dans son scherzo, ne recourt pas à la séquence de notes *f-a-e* (*fa-la-mi*). En lieu et place, le thème secondaire des mes. 28 ss. fait allusion distincte au thème principal du mouvement de Dietrich (mes. 1 ss.). Joachim aurait peut-être dû déduire à tort de cette association de motifs que les deux volets étaient l'œuvre d'une seule et même plume. S'il s'agissait là d'une allusion humoristique, peut-être délibérément trompeuse, Brahms a manifestement essayé d'éviter à trois autres endroits qu'on puisse croire à une citation. Dans l'autographe de son mouvement, on constate en effet qu'il a modifié la mélodie du Trio après coup, de manière à éviter les réminiscences trop directes de Schumann (voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Lorsque Joachim repartit le 30 octobre 1853, le tri-autographe resta encore une bonne semaine à Düsseldorf. La raison de ce retard est à chercher dans le fait que, pris par le temps, Dietrich et Schumann n'avaient consignés leurs sections de reprise respectives que de manière incomplète lorsqu'ils remirent leurs manuscrits au copiste. Ils avaient tout de même suffisamment défini le déroulement de chaque reprise pour que le copiste puisse écrire complètement les parties ou les mesures manquantes à l'aide des mesures d'exposition (voir à ce

sujet les *Bemerkungen* ou *Comments*). Ce n'est qu'après le départ de Joachim que Dietrich et Schumann trouvèrent le temps d'ajouter les passages manquants. Ce qui était nécessaire car les autographes des amis constituaient un élément inestimable de leur cadeau à Joachim. Lui offrir un manuscrit lacunaire aurait été considéré comme un manque de tact.

Ainsi Dietrich n'envoya-t-il l'autographe complété à Joachim que le 6 novembre 1853: «Reçois ici l'exemplaire manuscrit de notre sonate trinitaire» (*Briefe von und an Joseph Joachim*, éd. par Johannes Joachim et Andreas Moser, vol. 1, Berlin, 1911, p. 102). Contrairement à la copie de la partition avec son intitulé trompeur, l'autographe original contenait un titre dédicatoire détaillé, principalement écrit par Schumann et signé par les trois compositeurs. Celui-ci faisait explicitement allusion à la séquence de notes *f-a-e*, qui se trouvent spirituellement inversées dans les initiales des mots «*Erwartung*» (attente), «*Ankunft*» (arrivée) et «*Freund*» (ami): [Schumann:] *F.A.E.* | *In Erwartung der Ankunft des | verehrten und geliebten Freundes | Joseph Joachim | geschrieben diese Sonate | Robert Schumann*, [Dietrich:] *Albert Dietrich* | [Brahms:] et *Joh^s Brahms* (*F.A.E.* Dans l'attente de l'arrivée de l'ami vénéré et aimé Joseph Joachim ont écrit cette sonate Robert Schumann, Albert Dietrich et Johannes Brahms).

Comme on le sait depuis longtemps dans la recherche scientifique schumannienne, Schumann a réutilisé ses deux mouvements immédiatement après la sonate-surprise *F.A.E.* en les reprenant dans sa Sonate pour violon n° 3 (voir Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hambourg, 1979, vol. 2, p. 210–224; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hambourg, 1984, pp. 517–556).

Tout comme la Sonate pour violon n° 3 de Schumann, seulement publiée en 1956, la *Sonate F.A.E.* resta longtemps inédite. Toujours est-il que l'on trouve des références à cette composition

collective dans la littérature sur Schumann, Joachim et Brahms à partir de 1887 (*Schumann's Leben*, vol. 2, p. 217; *Joseph Joachim. Ein Lebensbild* p. 127; *Johannes Brahms*, p. 129). De plus, leur tri-autographe fut présenté lors d'expositions à Vienne (1892) et Meiningen (1899), et il y eut, bien avant l'impression, au moins deux exécutions publiques sur la base de différentes copies: si seuls les trois premiers mouvements ont été joués à Oldenburg en 1909, l'œuvre toute entière résonna à Vienne en 1912.

En premier, le mouvement de scherzo de Brahms fut imprimé seul en 1906 dans une édition isolée de la Deutsche Brahms Gesellschaft (Berlin) reprise par la maison d'édition berlinoise N. Simrock. La *Sonate F.A.E.* ne parut dans son intégralité qu'en 1935 (Heinrichshofen's Verlag, Magdebourg). Après sa publication, le co-éditeur Erich Valentin souligna dans un essai d'accompagnement que les trois compositeurs avaient ici transformé «une plaisanterie de second ordre [...] en une œuvre d'art à prendre au sérieux», l'une «des plus belles» que nous «possédions dans la littérature allemande pour violon!» (*Die FAE-Sonate. Das Dokument einer Freundschaft*, in: [*Neue*] *Zeitschrift für Musik*, décembre 1935, pp. 1338, 1440). Le bref mais positif compte-rendu de l'édition signé par Wilhelm Altmann encensait les mouvements de Dietrich et de Schumann: Dietrich étant «si familier avec le style de Schumann [...] qu'on pourrait faire passer ce mouvement comme l'un des siens [...] Même celui qui ne compte pas parmi les inconditionnels de Schumann sera particulièrement enchanté par ses deux mouvements» (*Allgemeine Musikzeitung*, 11 septembre 1936, p. 553).

Une trentaine d'années auparavant, la première édition du scherzo de Brahms recevait un accueil plutôt mitigé: Walter Niemann se trompait en considérant cet Allegro comme une «sorte d'étude préparatoire» au Scherzo pour piano en *mi♭* mineur opus 4 (en réalité composé dès 1851). Il était d'avis que ce mouvement d'une «diction précise et concentrée» était «d'un grand intérêt pour la connaissance du jeune Brahms», mais

que le Trio avait cependant «moins de choses personnelles à donner» (*Signale für die musikalische Welt*, 24 octobre 1906, p. 1094). À l'occasion de la première berlinoise, Paul Bekker jugea dans son compte-rendu du concert que le mouvement suscitait «à peine assez d'intérêt en soi [...] pour être considéré comme un fragment destiné à enrichir la littérature chambriste» (*Allgemeine Musikzeitung*, 16 novembre 1906, p. 726). L'Allegro de Brahms est cependant le mouvement individuel de cette œuvre collective le plus joué aujourd'hui, suivi à bonne distance par l'Intermezzo de Schumann.

La présente édition repose sur la partition de la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* de Johannes Brahms (JBG), série II, vol. 8: *Violinsonaten*, éd. par Bernd Wiechert (Sonates pour violon op. 78, 100, 108 et Sonates pour clarinette op. 120 n^{os} 1 et 2, version pour violon) et Michael Struck (*Sonate F.A.E.* de Albert Dietrich, Robert Schumann et Johannes Brahms), Munich, 2021. Des informations détaillées sur l'élaboration de la partition et les sources ainsi que sur la genèse, la publication, l'histoire des premières exécutions et de la réception précoce de l'œuvre figurent dans l'Introduction et le Commentaire critique du volume correspondant de l'édition complète. Les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition se limitent aux indications essentielles sur les sources et traitent d'aspects choisis de la partition. Les signes entre crochets représentent des ajouts de l'éditeur. L'indication *r. H.* est basée sur l'instruction de Robert Schumann *R.*, les doigtés ainsi que les signes $\lfloor \lceil$ pour la répartition des mains ont été ajoutés par Shai Wosner.

L'éditeur et la maison d'édition remercient la Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz d'avoir permis l'exploitation des deux sources conservées, l'une sous forme numérique, l'autre sous forme originale.

Kiel, printemps 2023
Michael Struck