

VORWORT

Die vorliegende Ausgabe folgt dem Text der Johannes Brahms Gesamtausgabe (Serie I/5, München, 2006 [= *JBG I/5*]). Näheres zur Textgestaltung und Quellenlage sowie zur Entstehung, frühen Aufführungsgeschichte, Rezeption und Publikation findet sich in der Einleitung und im Kritischen Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes.

*

Ähnlich wie ihre Vorgängerin, die Serenade Nr. 1 in D-dur op. 11, wurde Johannes Brahms' Serenade Nr. 2 in A-dur op. 16 offenbar angeregt durch seine Zusammenarbeit mit dem Bläserensemble der Detmolder Hofkapelle und durch das Studium klassischer Orchestrierung während der drei Jahre, in denen Brahms am Detmolder Hof als Lehrer und Dirigent tätig war (Herbst 1857–59/60). Obwohl die Serenade in A-dur wie ihr Schwesterwerk eine problematische Entwicklung nehmen sollte, waren das erste Konzept und seine Ausarbeitung sehr viel geradliniger. Anscheinend hatte Brahms aus den Erfahrungen mit den formalen und stilistischen Problemen der D-dur-Serenade, besonders im 1. Satz, unmittelbaren Nutzen gezogen. Dieses Mal konzipierte er die Partitur von Anfang an für ein klassisches Bläserensemble mit je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern sowie Streichern ohne Violinen. Damit rückte er die Komposition näher an Mozarts Bläserserenaden (von denen Joseph Joachim ihm im April 1858 einige geschickt hatte; *Brahms-Briefwechsel V*, S. 210) als an die Sinfonien Haydns, mit denen die 1. Serenade verbunden ist. So entstand ein sehr viel kompakteres und stilistisch einheitlicheres Werk in fünf Sätzen, das nur ein Scherzo und einen mit „Quasi Menuetto“ bezeichneten Satz aufweist. Beide flankieren den ausdrucksvollen Mittelsatz Adagio non troppo, der das emotionale Herzstück des Werks bildet.

Über die Ursprünge der Serenade Nr. 2 ist noch weniger bekannt als über die ihrer Vorgängerin. Obwohl Brahms sie zuerst Julius Otto Grimm zeigte, ist sie besonders eng verknüpft mit Clara Schumann, der er im Dezember 1858 den 1. Satz zusandte. Als Antwort erhielt er am 20. des Monats eine ausführliche Würdigung seiner Musik. Auf ihre Bitte um weitere Sätze ging er die nächsten sechs Monate, während er die D-dur-Serenade und das d-moll-Klavierkonzert vollendete, allerdings nicht ein; noch im Juli 1859 arbeitete er an der Revision des Finalsatzes der A-dur-Serenade. Doch schließlich sandte er ihr den langsamen Satz und das Menuett mit Trio zu ihrem Geburtstag am 13. September. Besonders angetan war Clara vom Adagio: „Das ganze Stück hat etwas Kirchliches, es könnte ein Eleison sein“ (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 278, 18. September 1859). Vielleicht war es die langsame Entwicklung des gesamten Werks – für das keine autographen Quellen erhalten sind –, die Brahms veranlasste, zur Entstehungszeit in seinem Notizbuch „1859 – erschienen Winter 1860“ festzuhalten (Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX/2, 1937, S. 529–541, hier S. 531); noch bis zur Uraufführung im Februar 1860 setzte er seine Arbeit an der A-dur-Serenade fort.

Im Rückblick erschien Brahms der Abschluss seiner Serenade Nr. 2 als zu schnell. Ab 1873 erwog er eine vollständig revidierte Ausgabe, die dann zwischen Ende Oktober und dem 8. November 1875 unter dem Titel „Neue, vom Autor revidierte Ausgabe“ auch erscheinen sollte. Die Überarbeitung umfasst umfangreiche Änderungen der dynamischen Bezeichnung in allen Sätzen sowie im 1. Satz eine neue Spielanweisung zur Pizzicato-Passage, die nun explizit von allen

Spielern *non divisi* und *pizzicato arpeggiando* auszuführen ist. Diese revidierte Fassung wird in der vorliegenden Edition wiedergegeben.

In den ersten Jahren erfuhr die A-dur-Serenade weniger Aufführungen als die D-dur-Serenade. Ihre ungewöhnliche Besetzung und die Verbindung klassischer Floskeln mit komplexer motivisch-thematischer Arbeit erschwerte Musikern wie Publikum den Zugang. Die sehr reservierten Reaktionen auf das d-moll-Konzert im Jahr zuvor (1859), gefolgt von den gemischten Rezensionen der 1. Serenade, waren ebenfalls nicht hilfreich. Immerhin setzte sich Brahms aktiver für die 2. Serenade ein, indem er die Uraufführung am 10. Februar 1860 in einem privaten Konzert der Hamburger Philharmoniker im Großen Wörmchen Concertsaal selbst dirigierte. Die Größe des Orchesters bei dieser Aufführung geht aus einem Brief von Brahms an Joachim hervor: Brahms schlägt darin sechs Bratschen, vier Celli und zwei Kontrabässe vor und bittet Joachim um Rat, wie die Musiker am besten anzuordnen seien (*Brahms-Briefwechsel V*, S. 258, [31. Januar 1860]). Joachim empfahl daraufhin, die Bratschen links, Celli und Bässe rechts vom Dirigenten zu setzen, links hinter den Bratschen Flöten, Oboen und Klarinetten, die Fagotte und Hörner rechts hinter den tiefen Streichern (*Brahms-Briefwechsel V*, S. 261 f., [Anfang Februar 1860]). Im selben Programm spielte Joachim Beethovens Violinkonzert, anschließend trat Brahms selbst als Solist in Schumanns Klavierkonzert unter der Leitung von Julius Stockhausen auf. Am 30. April 1861 dirigierte Brahms das Werk in Hamburg ein zweites Mal selbst. Dieses persönliche Engagement war vorteilhaft für die frühen Aufführungen der Serenade. Wie bei der D-dur-Serenade konzentrierte sich auch hier die Kritik auf Gattungsfragen. Ein Rezensent aus Hamburg kommentierte: „Unter seinen Serenaden hat man sich aber keine Nachtständchen vorzustellen, sondern ganze Szenen mit wechselnden Stimmungen“

(*Hamburger Nachrichten*, Nr. 37, 13. Februar 1860, S. 1).

Dennoch sollte es Jahre dauern, bis die Serenade im Repertoire fest verankert war, und dieser Prozess belegt den Widerstand, gegen den Brahms sich das Publikum für sein Werk gleichsam erst schaffen musste. Nur eine weitere Aufführung folgte der Uraufführung im Jahr 1860: im jährlichen Gewandhauskonzert zugunsten des Orchester-Pensionsfonds am 26. November. Es wurde von Carl Reinecke geleitet, aber vor allem unterstützt vom Konzertmeister des Orchesters, Ferdinand David; dieser wollte die Brahms-Serenade zusammen mit Joachims kurz zuvor entstandenem *Violinkonzert in ungarischer Weise* zum ersten Mal in Leipzig aufführen (*Brahms-Briefwechsel V*, S. 290, 8. Oktober 1860). Der Kritiker in *Signale für die musikalische Welt* (Jg. 18, Nr. 49, 29. November 1860, S. 604) betonte in seiner sehr abfälligen Rezension die Länge und Komplexität der Serenade und bezeichnete sie als „ein zähes, ewig zwischen Wollen und Nichtkönnen umherschwankendes, und vor allen Dingen urlangweiliges Product. Die Erfindung darin ist mager und dürftig, und die Arbeit macht verzweifelte Anstrengungen, um polyphon und gelehrt zu erscheinen – es bleibt aber leider nur bei den Anstrengungen und Anläufen“. Andere Rezensionen mit eher analytischem Charakter stellten eingehendere Untersuchungen der kompositorischen Leistungen an. Carl von Noorden beobachtete in der *Deutschen Musik-Zeitung* (Jg. 2, Nr. 15, 13. April 1861, S. 117) neue Qualitäten in Brahms' Schaffen, und zwar „die reizende Einfachheit der ganzen Behandlung, welche die zweite Serenade so besonders auszeichnet, nicht nur im Verhältnisse zu den früheren Arbeiten“, und „die Präzision und Klarheit des Ausdrucks“. In derselben Zeitschrift erkannte Selmar Bagge in der Serenade seine Vision eines modernen Werks, das den Ansprüchen der Neudeutschen Schule entgegengesetzt werden könne. Mit deutlichem Bezug auf andere Rezensionen des Werks verzeichnete

er stilistische „Anklänge“, hielt jedoch fest, dass dies „nicht im Sinn etwaiger Nachahmung, sondern nur geistiger Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit“ zu verstehen sei (Jg. 2, Nr. 6, 9. Februar 1861, S. 42–44, hier S. 43).

In Europa gab es im Jahr 1862 keine weiteren Aufführungen. Vielmehr war es die Philharmonic Society in New York, die die einzige Aufführung in diesem Jahr spielte, am 1. Februar 1862 unter Carl Bergmann. Dieser verfolgte Brahms' Entwicklung interessiert, seit er am 27. Februar 1855 das Klaviertrio H-dur op. 8 (mit Theodor Thomas, Violine, und William Mason, Klavier) in New York musiziert hatte.

Die Wiener Premiere am 8. März 1863 durch das Philharmonische Orchester unter Otto Dessoff setzte das Werk einer breiteren Kritik aus. Wie die Aufführung der D-dur-Serenade im November des Vorjahres war auch dieses Konzert eine Folge der Aufmerksamkeit, die Brahms durch sein Wiener Debüt im September 1862 geweckt hatte. Hanslick verglich die 2. Serenade mit ihrem Gegenstück und stellte sie als „die jüngere, zartere Schwester“ der früheren dar, die aber durch die eigenartige Besetzung „noch gedämpfter, innerlicher“ klinge, während ihr Pendant „reicher, blühender“ wirke und sich durch „Kraft und Originalität der Erfindung“ auszeichne (Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal in Wien*, Wien 1870, S. 287f.). Die *Neue Zeitschrift für Musik* hielt sich dagegen sehr bedeckt. Zwar sah es der Rezensent als gegeben an, dass Brahms' handwerkliche Meisterschaft und Beherrschung einer großen Partitur überall sichtbar würden, er befand jedoch das Werk im Ganzen für zu lang und monoton: „[D]abei wirkte nicht allein die dunkle Orchesterfarbe [...] entschieden eintönig“, sondern der „Charakter und Styl des Ganzen ist schattenhaft, verschwommen. [...] Allein von Brahms verlangt man mit allem Rechte ein Werk aus vollem Gusse. Dieses aber sucht man hier vergebens.“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 58, Nr. 26, 26. Juni 1863, S. 227.)

Tatsächlich hatten diese Eigenschaften – zusammen mit hohen spieltechnischen Anforderungen – die Proben in Wien schon an den Rand einer Krise gebracht. Eine kleinere Rebellion der Bläser wegen ihrer schwierigen Partien konnte durch den Dirigenten Dessoff gerade noch abgewendet werden, der Konzertmeister Joseph Hellmesberger und der erste Flötist Franz Doppler drohten mit Rücktritt.

Besondere Beachtung fand die Serenade in der Schweiz, angeregt durch Brahms' Freund Theodor Kirchner, einen Schumann-Schüler. Unter dessen Dirigat erklang sie in Basel am 22. April 1863, in der nächsten Saison am 20. November 1863 und im November 1867 sowie im Sommer 1869 in Zürich. Brahms selbst feierte einen ersten großen Erfolg bei einem enthusiastisch aufgenommenen Konzert mit dem hoch engagiert spielenden Kurorchester in Baden-Baden am 29. August 1872. In London erklang die Serenade zum ersten Mal am 29. Juni 1874 im Abschlusskonzert der Saison der Philharmonic Society. Im Crystal Palace am 10. April 1875 wurde das Werk noch besser aufgenommen.

Die revidierte Fassung der Serenade wurde erstmals am 21. Dezember 1875 – kurz nach Erscheinen der „Neuen Ausgabe“ – mit dem Breslauer Orchesterverein unter der Leitung von Bernhard Scholz aufgeführt. Für diesen Anlass gab Brahms seine Zustimmung, dass das Oboensolo im Trio des Menuetts von einer Violine übernommen wurde (*Brahms-Briefwechsel III*, S. 202, 8. November 1875). Schon 1863 hatte er sich bei der Wiener Aufführung mit Dessoff hierauf geeinigt, offenbar als Zugeständnis an den Widerstand der Musiker (*Brahms-Briefwechsel XVI*, S. 130, 3. März 1863). Nur allmählich wurde die Serenade bekannter, auch eine Aufführung mit dem Meininger Hoforchester unter Hans von Bülow im Dezember 1882 weckte eher Interesse, als dass sie Begeisterung hervorgerufen hätte. Florence May stellte fest, dass das Werk wegen seiner ungewöhnlichen Besetzung ohne

Violenen noch im Jahr 1900 nur selten zu hören war, hoffte aber, dass die Serenade „wieder auflebt“ (Florence May, *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, Leipzig 1911, Teil 1, S. 249).

Die A-dur-Serenade war Brahms' erstes Werk, das bei seinem späteren Hauptverleger Simrock erschien, zu dem er nach der Ablehnung durch Breitkopf & Härtel gewechselt war. Mit Fritz Simrock, dem Sohn des Verlagsleiters Peter J. Simrock, war er freundschaftlich verbunden, seitdem er ihn 1860 beim Musikfest in Düsseldorf kennengelernt hatte. In einem Brief an Simrock vom 13. August 1860 stellte Brahms (zum Teil auf Clara Schumanns Rat hin) seine Bedingungen mit größerer Bestimmtheit, als er dies Breitkopf gegenüber getan hatte. Gleich zweimal formulierte er seinen Wunsch, dass die Serenade vor Winter 1860/61 veröffentlicht werde, und betonte (eingedenk des Widerstands von Breitkopf & Härtel bei der D-dur-Serenade): „eine gestochene Partitur muß durchaus sogleich miterscheinen.“ Des Weiteren erbat er sich einen Korrekturgang und forderte als Honorar 16 Friedrichsdor (mit dem vierhändigen Klavierarrangement), zusätzlich je sechs Freixemplare von Partitur und Arrangement (*Brahms-Briefwechsel IX*, S. 20 f., 13. August 1860).

Die Drucklegung dauerte insgesamt von Spätsommer bis November/Dezember 1860. Es ist kein handschriftliches Material erhalten, das Aufschluss über frühere Kompositionsstadien gibt, obwohl die Briefe vermuten lassen, dass mehr als eine autographe Partitur existiert haben könnte. Die früheste Quelle für die Edition ist eine Kopistenabschrift mit Brahms' eigenhändigen Korrekturen und Überarbeitungen, die als Stichvorlage für die Erstausgabe diente. Für die Opusnummer wurde im Titel zunächst eine Leerstelle gelassen. Die entsprechende Ergänzung der „16“ beauftragte Brahms im September 1860 brieflich (*Brahms-Briefwechsel IX*, S. 24, September 1860).

Brahms legte besonderen Wert darauf, dass Partitur und Stimmen rechtzeitig für die Aufführung im Leipziger Gewandhaus (ursprünglich für den 19. November geplant, verschoben auf den 26. November) gedruckt und mindestens acht Tage vorher dorthin gesandt würden (*Brahms-Briefwechsel IX*, S. 24, [3.] Oktober 1860). Er fand Fehler in den Korrekturfahnen, und als auch Ferdinand David (der Konzertmeister) während der Konzertvorbereitung dem Komponisten Fehler mitteilte, forderte Brahms dringend ein korrigiertes Exemplar der Partitur an (*Brahms-Briefwechsel IX*, S. 27–29; 3., 8. und [ohne Tag] November 1860), so kam es schließlich zu vier belegten Korrekturgängen. Eine Werbeanzeige für die Ausgabe erschien Ende November 1860, Exemplare der ersten Auflage waren bereits im Dezember erhältlich. Von der Erstausgabe erschienen zwei weitere Auflagen – ein Zeichen für das Vertrauen, das der Verleger in das Werk setzte.

Seine spätere Überarbeitung der Serenade nahm Brahms im zweiten Vorabzug der Partitur-Erstausgabe (erste Auflage) vor, sodass diese sowohl Fehlerkorrekturen für die Ausgabe von 1860 als auch die Revision für die Fassung von 1875 enthält. Die revidierte Fassung wurde 1875 unter Verwendung der alten Druckplatten (mit denselben Plattennummern) veröffentlicht.

Die für die vorliegende Edition benutzten handschriftlichen und gedruckten Quellen sind in den *Bemerkungen* am Ende aufgelistet. Herausgeber und Verlag danken allen dort genannten Bibliotheken, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

New York, Herbst 2012
Michael Musgrave

PREFACE

The text presented in this edition follows that of the Johannes Brahms Gesamtausgabe (series I/5, Munich, 2006 [= *JBG I/5*]). Further detailed information on sources and edition, as also on genesis, early performance history, reception and publication can be found in the Introduction and Critical Report of that volume.

*

Like its predecessor, the Serenade in D major op. 11, the stimulus to Johannes Brahms's 2nd Serenade in A major was apparently his initial acquaintance with the wind band of the Detmold Hofkapelle, and the study of classical orchestration, during his three-year period of teaching and conducting at the court (autumn 1857–1859/60). Although, like its sister work, the Serenade in A major displayed a problematic evolution, its initial concept and completion were much more straightforward. Brahms appears to have directly benefited from the experience of the formal and stylistic problems of the D major work, especially of its 1st movement. Now he scored directly for a classical wind band of doubled flutes, oboes, clarinets and bassoons and two horns, and strings without violins, thus placing it closer to the Mozart wind serenades than to the Haydn symphonies associated with the 1st Serenade: Joseph Joachim had sent copies of Mozart wind serenades to Brahms in April 1858 (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 210). With this work Brahms provided a much more compact and stylistically integrated work in five movements, here only featuring one Scherzo as well as a “Quasi Menuetto” movement, which flank the deeply expressive middle movement Adagio non troppo which appears more clearly as the emotional core of the work.

Even less is known of its origins than those of its companion. Though Brahms first showed it to Julius Otto Grimm, it became

especially associated with Clara Schumann, to whom he then sent the 1st movement in December 1858, eliciting a long reply of appreciation for the music on the 20th of the month. He did not reply to her request for further movements for another six months whilst completing the D major work as well as the Piano Concerto in d minor, and was still revising the finale of the A major Serenade in July 1859. But eventually he sent her the slow movement and the minuet and trio for her birthday on 13 September. She was especially moved by the Adagio: “The whole piece has something spiritual, it could be an Eleison” (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. 1, Leipzig, 1927, p. 278, 18 September 1859). It was perhaps the slow evolution of the whole – for which no autograph score(s) survive – that led Brahms to record the compositional period in his notebook as “1859 – published winter 1860” (Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, vol. XXIX/2, 1937, pp. 529–541, here p. 531), and he continued to revise the A major work until the premiere in February 1860.

In retrospect, however, Brahms's completion of the A major work appeared to him to have been too rapid. From 1873 he contemplated a completely revised edition, which appeared between the end of October and 8 November 1875 titled “Neue, vom Autor revidirte Ausgabe”. The revisions involved extensive changes to the dynamic markings in all movements, and, in the 1st movement, re-marking of the pizzicato passage to be played specifically as spread pizzicato (*arpeggiando*) by all players and not *divisi*. This is the version printed here.

The Serenade in A major received fewer performances than the Serenade in D major in the early years. Its unusual orchestration

and fusion of traditional idioms with intricate thematic working made it difficult for players as well as for general reception, and the mixed reviews of the D major work, preceded by the highly reserved reactions to the d minor Concerto in the previous year, 1859, did not help. However, Brahms took a more active role in promoting the 2nd Serenade, conducting the first performance on 10 February 1860 at a private concert of the Hamburg Philharmonic Society in the Großer Wörmerscher Concertsaal. Performance forces emerge from Brahms's request for advice to Joachim: Brahms suggested six violas, four cellos and two basses; and Joachim advised a layout with violas to the left, cellos and basses to the right, with flutes, oboes and clarinets behind to the left and bassoons and horns to the right (*Brahms-Briefwechsel V*, pp. 261f., [beginning February 1860]). The Serenade appeared in a programme in which Joachim played the Beethoven Violin Concerto followed by Brahms himself in the Schumann Piano Concerto, conducted by Julius Stockhausen. This personal association gave some support to early performances of the Serenade, Brahms giving it himself again in Hamburg on 30 April, 1861. As with the D major work, criticism focused on expectations of genre: a Hamburg critic commented "one must not understand the Serenade as simply night music, but as scenes with changing moods" (*Hamburger Nachrichten*, no. 37, 13 February 1860, p. 1).

But it was to take years to establish the Serenade in the repertory and the process gives clear evidence of the resistance against which Brahms created an audience for his work. Only one performance followed in 1860: on 26 November, for the annual pension fund concert of the Leipzig Gewandhaus by Carl Reinecke, though chiefly through the support of Ferdinand David, the concertmaster, who wanted the work performed with Joachim's recent Violin Concerto in the Hungarian Style for the first time in Leipzig (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 290, 8 October 1860). The critic of the *Signale für*

die musikalische Welt (vol. 18, no. 49, 29 November 1860, p. 604) emphasized length and complexity in the course of a very dismissive review, receiving the Serenade as "a stubborn work always alternating between desire and inability, above all totally boring. The invention therein is meager and scanty and the composer makes desperate attempts to appear learned through polyphony. But it remains however, only effort and dash". Other, more analytical reviews probed deeper into the composer's achievements. Carl von Noorden observed in the *Deutsche Musik-Zeitung* (vol. 2, no. 15, 13 April 1861, p. 117) a new quality in Brahms's work: "the charming simplicity of the entire treatment which the second serenade so specifically demonstrates, not only in relation to the earlier works of the composer, but as apparent in the entire output of the more recent period" and "the precision and clarity of expression". Selmar Bagge in the same paper saw the Serenade as realizing the critic's vision of a modern work to set against the claims of the New German School. Clearly reflecting other criticism of the work, he notes the presence of reminiscences ("Anklänge") in Brahms's style, but observes that the relation is "not one of imitation, but rather of spiritual affinity" (vol. 2, no. 6, 9 February 1861, pp. 42–44, here p. 43).

No other European performances took place in 1862. Rather the one performance in this year was given by the Philharmonic Society of New York on 1 February 1862 under Carl Bergmann, whose interest in Brahms can be traced back to the early performance of the Piano Trio in B major op. 8, given by him with Theodor Thomas, violin, and William Mason, piano, on 27 February 1855 in New York.

The first Viennese performance on 8 March 1863 by the Philharmonic Orchestra under Otto Dessoff invited broader critical exposure. Like the performance of the D major Serenade in the preceding November, this was the result of the interest attracted by Brahms's arrival in Vienna

in September 1862. The companion work provided the context of Hanslick's review, which he depicted as "the younger, tender sister" of the earlier Serenade, yet with its unique setting "even more muted and inward" whereas the sister work is "richer and more blooming" revealing "strength and originality of invention" (Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal in Wien*, Wien, 1870, pp. 287f.). But the *Neue Zeitschrift für Musik* was much more reserved. Although the critic took it as read that Brahms's technical mastery and command of a large score was everywhere apparent, the whole was too long and monotonous "held together with dark orchestral colouring [...] and the character and style shadowy and indefinite. [...] Above all, one longs for a work in full flow from Brahms. But one seeks it here in vain" (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 58, no. 26, 26 June 1863, p. 227). Indeed these features had already brought performance problems to crisis in rehearsal and even caused a minor rebellion by the wind players about the great difficulty of their parts, quelled only by the conductor Dessoff, concertmaster Joseph Hellmesberger and first flute Franz Doppler threatening to resign.

The Serenade received particular exposure in Switzerland through Brahms's friend, the Schumann pupil Theodor Kirchner, who directed it on 22 April 1863 in Basel and again in the next season on 20 November 1863 as well as November 1867, and a performance was given in Zurich in the summer of 1869. And Brahms himself had his first real success with an enthusiastic reception in Baden Baden, directing the performance on 29 August 1872 with the Kurorchester with great commitment by the players. London first heard the Serenade by the Philharmonic Society on 29 June 1874 in the closing concert of the season, and it appeared at the Crystal Palace on 10 April 1875, again more favourably received.

The first performance of the final version was given by Bernhard Scholz shortly after its publication with the Breslau Orches-

terverein on 21 December 1875. On this occasion Brahms permitted the oboe solo in the Trio of the Quasi Menuetto to be taken by the violin (*Brahms-Briefwechsel III*, p. 202, 8 November 1875), as he had earlier agreed with Dessoff for his 1863 Vienna performance (*Brahms-Briefwechsel XVI*, S. 130, 3 March 1863), an apparent concession to the performer resistance. But the progress of the work continued to be slow and a performance by von Bülow with the Meiningen Court Orchestra in December 1882 aroused interest rather than enthusiasm. Florence May observed that the work was still rarely heard ca. 1900 on account of its unusual instrumentation in lacking violins and hoped for its "revival" (Florence May, *Johannes Brahms*, London, ¹1905, vol. 1, p. 249).

The Serenade in A major was the first work of Brahms to be published by his subsequently main publisher Simrock, to whom he turned after rejection by Breitkopf & Härtel, having established a friendship with the young Fritz Simrock, the son of the head of the firm Peter J. Simrock, whom he had first met at the Düsseldorf Music Festival of 1860. Brahms's letter to Simrock of 13 August 1860 showed more assertiveness in specifying his terms than to Breitkopf (partly on Clara Schumann's advice). He stated, twice, that he wished the Serenade published before the Winter 1860/61 and (mindful of the resistance of Härtel with the D major Serenade) that "above all, an engraved score *must* appear"; and also that a proof be provided. He also specified his required fee as 16 Friedrichsdor for the work with the four-handed arrangement, and additionally six free copies of the score and arrangement (*Brahms-Briefwechsel IX*, pp. 20f., 13 August 1860).

The editing process took from late summer 1860 until November/December 1860. No manuscript materials survive to illuminate the early stages of the composition, though it seems from the correspondence that there may have been more than one manuscript score by the composer. The first

source material for the publication is a professional copy with corrections and revisions by Brahms, which served as the engraver's copy for the first edition, but with the opus number void for completion. He requested that the opus number "16" be added in a letter of September 1860 (*Brahms-Briefwechsel IX*, p. 24, September 1860).

Brahms was particularly concerned to get the score and parts printed in time for the Leipzig Gewandhaus performance (first planned for 19 November, then rescheduled for the 26th), and sent at least eight days prior to performance (*Brahms-Briefwechsel IX*, p. 24, [3] October 1860). He found errors in the proofs and when Ferdinand David (as concertmaster) also notified Brahms of mistakes in preparation of the performance, he urgently requested of the publisher a corrected copy of the score (*Brahms-Briefwechsel IX*, pp. 27–29; 3, 8 and [undated] November 1860): four proofs emerged from the extensive correction process. The work was advertised for publica-

tion at the end of November 1860, and copies of the first issue were already available in December. The first edition went through another two issues, a sign of the publisher's belief in the work.

Brahms later made his revision of the Sérénade on the second proof copy of the first edition of 1860, it therefore includes necessary proof corrections for the 1860 edition as well as changes for the new revision. The revised edition was published from the old plates (keeping also the old plate number) in 1875.

The manuscript and printed sources used for this edition are listed in the *Comments* at the end of the present edition. The editor and publisher thank all the libraries mentioned there for kindly granting access to these sources.

New York, autumn 2012
Michael Musgrave

PRÉFACE

La présente édition se fonde sur le texte de l'Édition Complète des œuvres de Johannes Brahms (série I/5, Munich, 2006 [= *JBG I/5*]). Des informations plus détaillées sur la genèse de la partition et l'état des sources, sur les premières exécutions et la réception de l'œuvre ainsi que sa publication, figurent dans l'Introduction et le Commentaire Critique dudit volume.

*

De même que la Sérénade n° 1 en Ré majeur op. 11, la Sérénade n° 2 en La majeur op. 16 semble avoir été suscitée par une collaboration avec l'ensemble d'instruments à vent de la chapelle de Detmold et par l'étude de l'orchestration classique durant les trois années

au cours desquelles Brahms avait exercé les fonctions d'enseignant et de chef d'orchestre à la cour de Detmold (automne 1857–59/60). Bien que la Sérénade en La majeur, comme sa sœur, devait connaître un sort problématique, le concept initial et sa réalisation furent bien plus rectilignes. Brahms semble avoir directement bénéficié de l'expérience des problèmes formels et stylistiques acquise au contact de l'œuvre en Ré majeur, en particulier ceux du 1^{er} mouvement. Cette fois-ci, il conçut d'emblée la partition pour un ensemble d'instruments à vent classique avec flûtes, hautbois, clarinettes, bassons et cors, tous dédoublés, ainsi que des cordes sans violons. La composition se rapprochait davantage des sérénades pour vents de Mo-

zart (dont certaines lui avaient été envoyées par Joseph Joachim en avril 1858; *Brahms-Briefwechsel V*, p. 210) que des symphonies de Haydn qui ont inspiré la 1^{re} Sérénade. Avec ce nouvel opus, Brahms conçut une œuvre en cinq mouvements bien plus compacte et stylistiquement plus cohérente, qui ne comporte qu'un seul Scherzo et un mouvement intitulé «Quasi Menuetto». Ces deux mouvements encadrent un Adagio non troppo central qui apparaît clairement comme le cœur émotionnel de l'œuvre.

On est encore moins bien renseigné sur la genèse de la Sérénade n° 2 que sur celle de la n° 1. Bien que Brahms l'eût d'abord montrée à Julius Otto Grimm, elle est très étroitement associée à Clara Schumann, à qui il envoya le 1^{er} mouvement en décembre 1858. En retour, il obtint en date du 20 de ce mois, un commentaire approfondi de sa musique avec la demande de lui adresser d'autres mouvements, demande à laquelle il ne donna pas suite au cours des six mois qui suivirent. Brahms achevait alors la Sérénade en Ré majeur et le Concerto pour piano en ré mineur et au mois de juillet 1859 il était encore en train de réviser le finale de la Sérénade en La majeur. Finalement, il lui envoya le mouvement lent et le menuet et son trio pour son anniversaire, le 13 septembre. Elle avait été particulièrement émue par l'Adagio: «Toute cette pièce a quelque chose de religieux, ce pourrait être un Eleison» (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. 1, Leipzig, 1927, p. 278, 18 septembre 1859). C'était peut-être la lente évolution de l'ensemble de l'œuvre – dont on ne possède aucune source autographe – qui a conduit Brahms à consigner dans son carnet de notes comme date de composition «1859 – paru en hiver 1860» (Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, dans: *Die Musik*, XXIX/2, 1937, pp. 529–541, ici p. 531); il continua toutefois à travailler à la Sérénade en La majeur jusqu'à sa création en février 1860.

Rétrospectivement toutefois, Brahms eut l'impression d'avoir achevé cette œuvre trop vite. À partir de 1873, il imagina une nouvelle édition, entièrement révisée, qui parut effectivement entre la fin du mois d'octobre et le 8 novembre 1875 sous le titre: «Nouvelle édition, révisée par l'auteur.» La révision comporte de nombreuses modifications au niveau des indications dynamiques dans tous les mouvements ainsi que, dans le 1^{er} mouvement, une nouvelle indication d'exécution relative aux passages en pizzicato, qui devaient désormais être explicitement joués par tous les musiciens *non divisi* et *pizzicato arpeggiando*. Cette version révisée fait l'objet de la présente édition.

Au cours des premières années, la Sérénade en La majeur fut exécutée moins souvent que la Sérénade en Ré majeur. Son effectif inhabituel et la manière dont elle associait des figurations traditionnelles à une élaboration complexe des motifs et des thèmes rendit l'œuvre difficile d'accès tant aux musiciens qu'au public. Les réactions très réservées à l'endroit du Concerto en ré mineur l'année précédente (1859), suivies des recensions mitigées de la 1^{re} Sérénade ne facilitèrent pas les choses. Brahms se montra toutefois plus entreprenant pour la 2^e Sérénade en assurant lui-même la création le 10 février 1860 dans le cadre d'un concert privé donné par la Philharmonie de Hambourg dans le Großer Wörmischer Concertsaal. Une lettre de Brahms à Joachim apporte quelques indications sur la taille de l'orchestre lors de cette exécution: Brahms propose six altos, quatre violoncelles et deux contrebasses, et demande conseil à Joachim quant à la meilleure manière de disposer les musiciens (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 258, [31 janvier 1860]). Joachim lui recommanda de mettre les altos à gauche, les violoncelles et contrebasses à droite du chef d'orchestre, à gauche, à l'arrière des altos, les flûtes, les hautbois et les clarinettes, les bassons et les cors à droite derrière les cordes graves (*Brahms-Briefwechsel V*, pp. 261 s., [début

février 1860]). Lors de ce même concert, Joachim exécuta le Concerto pour violon de Beethoven, puis Brahms se produisit lui-même en tant que soliste dans le Concerto pour piano de Schumann sous la direction de Julius Stockhausen. Le 30 avril 1861, Brahms dirigea lui-même une deuxième fois l'œuvre à Hambourg. Cet engagement personnel favorisa les premières exécutions de la Sérénade. Comme pour la Sérénade en Ré majeur, la critique porta ici une nouvelle fois sur des questions de genre. Un critique de Hambourg fit le commentaire suivant: «En matière de sérénade, il ne faut pas s'imaginer chez Brahms des badineries nocturnes, mais des scènes tout entières avec des ambiances changeantes» (*Hamburger Nachrichten*, n° 37, 13 février 1860, p. 1).

Il devait toutefois s'écouler bien des années avant que la sérénade ne fût solidement ancrée dans le répertoire, et ce processus atteste des résistances contre lesquelles Brahms avait eu à lutter pour parvenir à donner une audience à son œuvre. Après la création, il n'y eut qu'une seule seconde exécution en 1860: au cours du concert annuel du Gewandhaus au bénéfice du fonds de pension de l'orchestre dirigé le 26 novembre par Carl Reinecke, mais avant tout soutenu par Ferdinand David, Konzertmeister de l'orchestre, qui souhaitait donner la première audition à Leipzig de la Sérénade de Brahms en même temps que le *Violinkonzert in ungarischer Weise* que Joachim avait composé peu de temps auparavant (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 290, 8 octobre 1860). Le critique des *Signale für die musikalische Welt* (vol. 18, n° 49, 29 novembre 1860, p. 604) souligna dans une recension très hostile à l'œuvre les longueurs et la complexité de la Sérénade et la qualifia de «produit coriace, hésitant toujours entre vouloir et ne pas pouvoir, et, avant toutes choses, ennuyeux. L'invention y est maigre et indigente, et l'œuvre s'efforce désespérément à faire la part entre le polyphonique et le savant – mais n'en reste cependant qu'à des efforts et des élans». D'autres recensions

d'un caractère plus analytique creusèrent davantage les performances d'écriture. Carl von Noorden observait dans la *Deutsche Musik-Zeitung* (vol. 2, n° 15, 13 avril 1861, p. 117) de nouvelles qualités dans le travail de Brahms, à savoir «la séduisante simplicité de l'ensemble de l'élaboration, qui caractérise si particulièrement la seconde sérénade, non pas seulement par rapport à des travaux plus anciens» et «la précision et la clarté de l'expression». Dans la même revue, Selmar Bagge vit dans la Sérénade la réalisation de sa propre vision d'une œuvre moderne susceptible d'être opposée aux prétentions de la Nouvelle école allemande. En se référant précisément à d'autres recensions de l'œuvre, il releva des «allusions» stylistiques, mais retenait toutefois que cela n'était pas à comprendre «au sens d'une quelconque imitation, mais seulement d'une parenté et affinité spirituelle» (vol. 2, n° 6, 9 février 1861, pp. 42–44, ici p. 43).

Il n'y eut aucune autre exécution en Europe au cours de l'année 1862. En revanche l'unique exécution donnée au cours de cette année le fut par la Philharmonic Society of New York, le 1^{er} février 1862, sous la direction de Carl Bergmann. Ce dernier était intéressé par l'évolution de Brahms depuis qu'il avait joué à New York, le 27 février 1855, le Trio avec piano en Si majeur op. 8 (avec Theodor Thomas au violon et William Mason au piano).

La première exécution donnée à Vienne le 8 mars 1863 par l'Orchestre philharmonique sous la direction d'Otto Dessoff exposa l'œuvre à une vaste critique. De même que l'exécution de la Sérénade en Ré majeur en novembre de l'année précédente, ce concert avait été suscité par la curiosité que Brahms avait éveillée par ses débuts à Vienne en septembre 1862. Hanslick compara la 2^e Sérénade à sa jeune compagne et remarqua qu'elle était «la sœur, plus jeune et plus douce» de la première, mais qui cependant en raison de sa singulière instrumentation sonnait «encore plus sourdement et plus intérieurement», tandis que son

homologue produisait un effet «plus riche, plus florissant» et qu'elle se distinguait par «la force et l'originalité de son invention» (Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal in Wien*, Vienne, 1870, pp. 287 s.). La *Neue Zeitschrift für Musik* fut en revanche plus réservée. Certes, l'auteur de la recension, tout en considérant qu'il était désormais acquis que le métier de Brahms et sa capacité à dominer une grande partition éclataient au grand jour, trouva néanmoins l'œuvre dans l'ensemble trop longue et trop monotone: «En même temps, ce n'était pas seulement la sombre couleur orchestrale qui semblait monotone», mais «le caractère et le style de l'ensemble est tout en ombre et en flou. [...] On attend à juste titre de Brahms une œuvre taillée d'un seul bloc. Mais on recherche ici cela en vain» (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 58, n° 26, 26 juin 1863, p. 227). Ces caractéristiques – associées aux hautes difficultés techniques d'exécution – avaient en effet déjà conduit les répétitions viennoises au bord d'une crise. La petite révolte des vents en raison des difficultés de leurs parties avait pu être endiguée de justesse par le chef d'orchestre Dessoff, mais le premier violon solo Joseph Hellmesberger et Franz Doppler, le premier flûtiste, menaçaient de démissionner.

La Sérénade trouva une certaine considération auprès du public suisse, stimulée par Theodor Kirchner, ami de Brahms et élève de Schumann. Elle fut donnée sous sa direction à Bâle le 22 avril 1863, puis le 20 novembre au cours de la saison suivante, et en novembre 1867, ainsi qu'à Zurich au cours de l'été 1869. Brahms lui-même connut un premier grand succès lors d'un concert ovationné donné avec beaucoup de ferveur par le Kurorchester à Baden-Baden le 29 août 1872. La Sérénade fut exécutée pour la première fois à Londres le 29 juin 1874 lors du concert de clôture de la saison de la Philharmonic Society. Elle fut encore mieux accueillie au Crystal Palace le 10 avril 1875.

La version révisée de la Sérénade fut créée le 21 décembre 1875 – peu de temps

après la parution de «Nouvelle édition» – par l'Union orchestrale de Breslau sous la direction de Bernhard Scholz. Brahms donna son accord pour qu'à cette occasion le solo de hautbois dans le trio du menuet fût exécuté par un violon (*Brahms-Briefwechsel III*, p. 202, 8 novembre 1875). Déjà en 1863, lors de l'exécution à Vienne, il s'était accordé sur ce point avec Dessoff, apparemment en concession à la résistance des musiciens (*Brahms-Briefwechsel XVI*, p. 130, 3 mars 1863). La Sérénade connut toutefois une progression lente, et l'exécution donnée par Bülow avec l'orchestre de la cour de Meiningen en décembre 1882 rencontra plutôt de la curiosité que de l'enthousiasme. Florence May observait que l'œuvre avait été très rarement entendue jusque vers 1900 en raison de son instrumentation inhabituelle, à savoir l'absence de violons, mais espérait que la Sérénade connaîtrait une «renaissance» (Florence May, *Johannes Brahms*, Londres, ¹1905, vol. 1, p. 249).

La Sérénade en La majeur fut la première œuvre de Brahms à paraître chez Simrock qui allait devenir l'éditeur principal du compositeur et qu'il avait sollicité après le refus de Breitkopf & Härtel. Il était lié d'amitié avec Fritz Simrock, le fils de Peter J. Simrock, directeur de la maison, depuis qu'il avait fait sa connaissance en 1860 lors du Festival de musique de Düsseldorf. Dans une lettre à Simrock du 13 août 1860, Brahms posa ses conditions avec une fermeté (en partie sur le conseil de Clara Schumann) plus grande qu'il ne l'eût fait avec Breitkopf. D'emblée, il formula par deux fois le souhait que la Sérénade fût publiée avant l'hiver 1860/61, stipulant (songeant en cela aux résistances de Breitkopf & Härtel lors de la publication de la Sérénade en Ré majeur) qu'«une partition gravée doit absolument paraître simultanément». Il demanda en outre une relecture d'épreuves et exigeait comme honoraires 16 Friedrichsdor (avec l'arrangement pour piano à quatre mains) et, en outre, six exemplaires gratuits à la fois

de la partition et de l'arrangement (*Brahms-Briefwechsel IX*, pp. 20 s., 13 août 1860).

La mise sous presse dura de la fin de l'été jusqu'en novembre/décembre 1860. Aucune source manuscrite susceptible d'éclairer les étapes de la composition n'est conservée. La correspondance permet toutefois de penser qu'il pourrait avoir existé plus d'une partition autographe. La source la plus ancienne pour l'édition est une copie de graveur comportant des corrections autographes de Brahms et des remaniements, qui servit de copie à graver de la première édition. Une place pour le numéro d'opus avait été tout d'abord réservée dans le titre. Brahms demanda par courrier en septembre 1860 d'insérer à cet endroit le numéro «16» (*Brahms-Briefwechsel IX*, p. 24, septembre 1860).

Brahms avait été particulièrement soucieux que la partition et les parties séparées parussent à temps pour l'exécution au Gewandhaus de Leipzig (initialement prévue le 19 novembre, reportée au 26 novembre) et qu'elles fussent envoyées là-bas au moins huit jours à l'avance (*Brahms-Briefwechsel IX*, p. 24, [3] octobre 1860). Il décela des erreurs sur les épreuves, et lorsque Ferdinand David (le premier violon solo), au cours des préparatifs du concert, lui signala également des erreurs, Brahms commanda instamment un exemplaire corrigé de la par-

tition (*Brahms-Briefwechsel IX*, pp. 27–29; 3, 8 et [sans indication de jour] novembre 1860). Il y eut en tout et pour tout quatre relectures. La parution de l'œuvre fut annoncée par voie de presse fin novembre 1860 et des exemplaires de la première édition furent disponibles dès le mois de décembre. Il y eut deux autres tirages de la première édition, signe de la confiance que l'éditeur plaçait dans l'œuvre.

Brahms effectua les remaniements ultérieurs de la Sérénade sur les secondes épreuves de la première édition de la partition (premier tirage). Par conséquent, celle-ci contient aussi bien des corrections d'erreurs de gravure concernant l'édition de 1860 que la révision proprement dite. La version révisée fut publiée en 1875 à partir des anciennes planches (avec les mêmes cotages).

Les sources manuscrites et imprimées utilisées pour la présente édition sont répertoriées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition. L'éditeur et la maison d'édition remercient les bibliothèques citées à cet endroit d'avoir aimablement mis les sources à leur disposition.

New York, automne 2012
Michael Musgrave