

Vorwort

Fast ein Jahrzehnt nach Erscheinen seines ersten Streichquintetts im Jahr 1882 wandte sich Johannes Brahms (1833–97) im Sommer 1890 erneut der Gattung zu. Einen ersten konkreten Hinweis auf das zweite Quintett liefert der Umschlag eines Briefes aus Ischl an Eusebius Mandyczewski vom 4. Juli 1890, auf dem Brahms das Kopfmotiv des ersten Satzes notiert hatte. Wohl noch vor seiner Abreise nach Wien am 2. Oktober war das Werk so weit fertiggestellt, dass Brahms seinen Kopisten William Kupfer mit der Abschrift von Partitur und Klavierarrangement sowie der Ausschrift der Stimmen beauftragen konnte.

Ende Oktober berichtete er der Freundin Clara Schumann bereits von ersten Proben in Wien. Dort fand am 11. November 1890 im Bösendorfer-Saal des Palais Liechtenstein auch die Uraufführung statt: Im Rahmen des 1. Kammermusikabends des Rosé-Quartetts musizierten neben Arnold Rosé (Violine 1), Sigismund Bachrich (Viola) und Reinhold Hummer (Cello) noch August Siebert (Violine 2) und als zusätzlicher Bratschist Franz Jelinek.

Dem Bericht des Brahms-Biographen Max Kalbeck zufolge kam es in den Proben zuvor zwischen Komponist und Musikern zu einer Diskussion um die klangliche Gestaltung des Kopfsatzbeginns, die Brahms lange beschäftigen sollte (vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV/1, Berlin 21915, S. 208 f.). Das Grundproblem bestand darin, das Hauptthema im Violoncello – eine Kantilene mit weitem Ambitus – sowohl in den tiefen, klanglich weniger dominanten als auch in den hohen, dicht in den Begleitsatz eingebundenen Lagen trotz der einheitlichen *forte*-Bezeichnung aller Stimmen klanglich ausreichend hervortreten zu lassen. Cellist Hummer war offensichtlich sehr unzufrieden; laut Kalbeck soll der Bratschist Bachrich eine Reduzierung der hohen Streicher auf *mf* vorgeschlagen haben, Hummer sogar die Ver-

wendung von Dämpfern. Tatsächlich finden sich in den abschriftlichen Stimmen an dieser Stelle auch Eintragungen von Brahms zu diesem Problem, allerdings in anderer als der von Kalbeck berichteten Art, nämlich mit *fp* am Beginn von Takt 5 und *cresc.* im Folgetakt. In der Stimme von Violine 1 kommentierte Brahms dazu handschriftlich: „nur für das 4 Rosé u. auf Wunsch des Hrn. Hummer!“ (zu den Quellen siehe auch *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Außerdem hielt Brahms, vermutlich ebenfalls um diese Zeit, auf einem Einzelblatt eine alternative Version des Satzbeginns fest mit einem von Pausen durchbrochenen und somit weniger klangintensiven Begleitsatz der Violinen und Bratschen (vgl. Notenbeispiel in den *Einzelbemerkungen*, Satz I T. 2–8).

Wie der Satzbeginn bei der Uraufführung gespielt wurde, ist nicht mehr rekonstruierbar. Dass die von Pausen durchsetzte Version erklang, erscheint jedoch eher unwahrscheinlich. Sie hätte sicherlich einigen zusätzlichen Probenaufwand bedeutet und wurde auch später von Joseph Joachim sehr deutlich abgelehnt: Als Brahms Ende November dem befreundeten Geiger einen von Kupfer zusätzlich erstellten Stimmenatz samt der alternativen Version für die Anfangstakte für eine Berliner Aufführung schickte, bat er ihn ausdrücklich um „ein deutliches Wort“ zum Beginn: „Wir sind hier mit den ersten Takten des Stückes nicht in Ordnung gekommen. Ich hatte den vier oberen Stimmen einfach ein *F*[orte] vorgeschrieben. Nun ist man hier, meiner Meinung nach, gar zu sehr gewohnt, jedes Solo *p*[iano] zu begleiten. Der Cellist Hummer meinte auch hier gleich, daß er über sich ein *p* haben müßte. Ich gab nicht nach, aber zum rechten Klang ist es auch nicht gekommen“ (Brief vom 27. November 1890, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. VI, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin 21912, S. 254 f.). Brahms erläuterte Joachim daraufhin die beiden alternativen Versionen (einerseits die dynamische Reduktion durch *fp*–*cresc.*–*f* ab T. 5, andererseits der von Pausen durchbrochene Satz), wünschte sich aber

vor allem, dass Joachim zunächst mit seinem Cellisten, Robert Hausmann, die originale Version erproben möge. Nach der am 10. Dezember im Saal der Singakademie erfolgten Berliner Erstaufführung durch das Joachim-Quartett erfüllte Joachim den Wunsch des Komponisten unverzüglich und ging ausführlich auf die Anfangstakte ein: „Wir haben sie auf verschiedene Weise probiert, sind aber zuletzt zu Deiner ursprünglichen Version zurückgegangen, nur daß wir das *forte* vom Ende des 2ten Taktes ab etwas mäßigten, und von dem eingeklammerten *fp* [= T. 5] ab wieder *crescendierten*. [...] Die Unterbrechung durch Pausen scheint mir unbedingt zu verwerfen“ (Brief vom 11. Dezember 1890, *Brahms Briefwechsel* VI, S. 259).

Brahms hatte bereits Anfang Dezember das Arrangement für Klavier zu vier Händen an den Verleger Fritz Simrock nach Berlin geschickt. Mitte des Monats folgten die abschriftlichen Stichvorlagen von Partitur und Stimmen (bei denen es sich um das für Joachim erstellte Material handelte), in die Brahms mehrere Änderungsvorschläge Joachims übernommen hatte. Keine der drei Stichvorlagen ist erhalten. Nur für die Stimmen änderte Brahms auch die Dynamik der Anfangstakte (siehe Fußnote zum Notentext). Zudem wies er in seinem Begleitbrief an den Verlag ausdrücklich darauf hin, dass die Stimmen absichtlich eine von der Partitur abweichende Bezeichnung des Portatos (mit Strichen statt Punkten) aufwiesen, die in den Druck zu übernehmen sei (vgl. auch *Bemerkungen* zu dieser und anderen Differenzen zwischen Partitur und Stimmen, die in der vorliegenden Urtext-Ausgabe auch in Fußnoten beschrieben werden).

Im Februar 1891 lag das als Opus 111 gezählte Quintett gedruckt in Partitur, Stimmen und Klavierarrangement vor und wurde von vielen Quartett-Vereinigungen zügig ins Programm genommen. Die Aufnahme war weitgehend positiv. Auch wenn in der Presse gelegentlich die hohen technischen Ansprüche moniert wurden, war man sich einig, dass Brahms hier ein Werk von besonderer Schönheit geschaffen hatte. Wie Eduard

Hanslick es in bewusster Abgrenzung zu den in Form und Ausdruckswillen überbordenden großen Orchesterwerken der Neudeutschen Schule eines Franz Liszt formulierte: „Immer mehr scheint Brahms sich zu concentrieren. [...] Die Schönheit, die sich ja mit dem Herben wie mit dem Leidenschaftlichen verträgt, tritt bei Brahms immer bewusster, immer reiner in den Vordergrund“ (*Neue freie Presse. Morgenblatt*, 18. November 1890, S. 1).

Die vorliegende Edition folgt dem Text der Johannes Brahms Gesamtausgabe (Serie II, Bd. 2: *Streichquintette und Klarinettenquintett*, hrsg. von Kathrin Kirsch, München 2019). Näheres zur Textgestaltung und Quellenlage sowie zur Entstehung, frühen Aufführungsgeschichte, frühen Rezeption und Publikation findet sich in Einleitung und Kritischem Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes. Die *Bemerkungen* beschränken sich auf grundlegende Angaben zu den Quellen und behandeln ausgewählte Textprobleme und -aspekte.

Herausgeberin und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Institutionen und Personen, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

Kiel, Herbst 2022
Kathrin Kirsch

Preface

Almost a decade after the publication of his first String Quintet in 1882, Johannes Brahms (1833–97) returned to the genre in summer 1890. The first specific reference to the second quintet is found on the envelope of a letter sent from Ischl to Eusebius Mandyczewski and dated 4 July 1890, on which Brahms had written the opening motif of the first movement. Probably before the time of his departure for Vienna on 2 October the

work was sufficiently complete that Brahms was able to ask his copyist William Kupfer to make a copy of the score and the piano arrangement, as well as to write out the parts.

At the end of October Brahms told his friend Clara Schumann about the first rehearsals in Vienna. The premiere also took place there, on 11 November 1890 in the Bösendorfer-Saal of the Palais Liechtenstein. The performers at this 1st Chamber Music Evening given by the Rosé Quartet were, along with Arnold Rosé himself (1st violin), Sigmund Bachrich (viola) and Reinhold Hummer (cello), with August Siebert (violin 2) and Franz Jelinek as the second viola.

According to a report by Brahms's biographer Max Kalbeck, during the rehearsals there were discussions between the composer and the musicians about the sonic texture at the beginning of the opening movement, something that was to preoccupy Brahms for a long time (see Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. IV/1, Berlin, 2nd 1915, pp. 208 f.). The fundamental problem was how to allow the main theme on the cello – a cantilena with a wide range – to be sufficiently prominent in the texture, both in the lower registers less dominant in sound, and in the higher registers where it is fully integrated into the accompanying writing, despite the presence of the same *forte* marking in all the parts. Hummer the cellist was evidently very unhappy; according to Kalbeck, the violist Bachrich suggested a reduction in dynamic to *mf* in the high strings, and Hummer even suggested using mutes. In the copied parts there are, in fact, also markings by Brahms concerning this problem, but in a different form from that reported by Kalbeck; namely with *fp* at the beginning of measure 5, and *cresc.* in the following measure. In the violin 1 part Brahms added a handwritten comment on this: “only for the 4 Rosé & at Herr Hummer's request!” (for information on the sources see also the *Comments* at the end of the present edition). In addition, probably also around this time Brahms wrote out, on a separate leaf, an alternative version of the beginning of

the movement with an accompaniment for the violins and violas punctuated by rests, resulting in a less intensive sound (cf. music example in the *Individual comments*, movement I mm. 2–8).

How the beginning of the movement was performed at the premiere is not known. But it seems rather unlikely that the version punctuated by rests was played. That would certainly have required some additional rehearsals, and was also rejected very clearly later by Joseph Joachim: when at the end of November Brahms sent his violinist friend an extra set of parts prepared by Kupfer for a Berlin performance that included the alternative version of the opening measures, he specifically asked Joachim for “a clear word” about the beginning: “We did not reach agreement about the opening measures of the piece. I had stipulated a simple *F*[orte] for the four upper parts. Now here, in my opinion, they are far too accustomed to accompany each solo *p*[iano]. Hummer the cellist was similarly of the opinion that he should have had a *p* above him. I did not concede, but the right sound was not achieved either” (letter dated 27 November 1890, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. VI, ed. by Andreas Moser, vol. 2, Berlin, 2nd 1912, pp. 254 f.). Brahms thereupon explicated the two alternative versions to Joachim (firstly the reduction in dynamic through *fp*–*cresc.*–*f* from m. 5, and secondly with the texture punctuated by rests), but above all he first wanted Joachim to try out the original version with his cellist, Robert Hausmann. Immediately after the Berlin premiere by the Joachim Quartet on 10 December 1890 in the Singakademie Hall, Joachim complied with the composer's wish and discussed the opening measures in detail: “We tried them out in different ways, but finally went back to your original version, except that we somewhat moderated the *forte* from the end of the 2nd measure, and crescendoed again from the *fp* in parentheses [= m. 5]. [...] It seems to me that the discontinuity caused by the rests should definitely be rejected” (letter dated 11 December 1890, *Brahms Briefwechsel VI*, p. 259).

Brahms had already sent the piano four hands arrangement to publisher Fritz Simrock in Berlin at the beginning of December. The copied-out engraver's models for score and parts followed in the middle of the month (this was the material produced for Joachim), with Brahms having incorporated several alterations suggested by Joachim. None of the three engraver's copies has survived. Only in the parts did Brahms also alter the dynamics of the opening measures (see footnote to the musical text). Moreover, in his covering letter to the publisher he specifically drew attention to the fact that the parts intentionally contained a different marking from the score for the portatos (with strokes instead of dots), and that these were to be included in the printed edition (cf. also the *Comments* on this and other differences between score and parts, which are also described in footnotes in this Urtext edition).

In February 1891 the Quintet, bearing the opus no. 111, was published in score, parts and piano arrangement and was quickly taken into their programmes by many quartets. Its reception was largely positive. Even if the press occasionally found fault with its high technical demands, there was agreement that Brahms had here created a work of special beauty. As Eduard Hanslick put it, consciously differentiating it from the exuberantly large orchestral works in form and expressive intent of the New German School of a Franz Liszt: "Brahms seems increasingly to find a strong focus. [...] The beauty that goes with both the bitter and the passionate comes to the fore in Brahms ever more purely and more consciously" (*Neue freie Presse, Morgenblatt*, 18 November 1890, p. 1).

This edition follows the text of the Johannes Brahms Complete Edition (Series II, vol. 2: *Streichquintette und Klarinettenquintett*, ed. by Kathrin Kirsch, Munich, 2019). Detailed information on the musical text and the sources, plus the work's genesis, early performances, reception and publication can be found in the Introduction and Critical Report in the Complete Edition volume. The *Comments* are limited to basic information

about the sources, and deal with selected problems and aspects of the text.

The editor and publisher wish to thank all the institutions and people named in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Kiel, autumn 2022

Kathrin Kirsch

Préface

Une décennie ou presque après la parution, en 1882, de son premier Quintette à cordes, Johannes Brahms (1833–97) s'intéresse à nouveau à cette forme à l'été 1890. La première trace tangible du second Quintette à cordes est fournie par l'enveloppe d'une lettre envoyée le 4 juillet 1890 depuis Ischl à Eusebius Mandyczewski, sur laquelle Brahms a noté le motif liminaire du premier mouvement. Dès avant son départ pour Vienne, le 2 octobre, l'état d'achèvement de l'œuvre est tel que Brahms peut charger William Kupfer, son copiste, de la transcription de la partition et de la réduction pour piano, ainsi que de la réalisation des parties séparées.

Fin octobre, il relate déjà à son amie Clara Schumann les premières répétitions à Vienne. C'est là aussi qu'a lieu la création, le 11 novembre 1890, au salon Bösendorfer du Palais Liechtenstein où se produisent, dans le cadre de la 1^{re} soirée de musique de chambre du Quatuor Rosé, Arnold Rosé (1^{er} violon), Sigismund Bachrich (alto) et Reinhold Hummer (violoncelle), renforcés par August Siebert (2nd violon) et Franz Jelinek, en tant qu'alto supplémentaire.

Aux dires du biographe Max Kalbeck, un débat, qui occupera longuement Brahms, surgit au cours des répétitions entre le compositeur et les musiciens au sujet du rendu sonore du début du pre-

mier mouvement (cf. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. IV/1, Berlin, 2^e 1915, pp. 208 s.). La question fondamentale était de permettre au thème principal – une cantilène d'un large ambitus, confiée au violoncelle – de ressortir suffisamment, en dépit de la nuance générale *forte*, aussi bien dans le registre grave, d'une sonorité moins dominante, que dans l'aigu, où il est étroitement imbriqué dans l'accompagnement. Le violoncelliste Hummer, manifestement très insatisfait selon Kalbeck, va jusqu'à suggérer l'emploi de sourdines, tandis que l'altiste Bachrich propose de ramener les cordes aiguës au *mf*. De fait, les copies des parties séparées comportent à cet endroit des annotations de Brahms à ce sujet, mais différentes de celles décrites par Kalbeck: *fp* au début de la mesure 5 et *cresc.* dans la suivante. Brahms appose de sa propre main, sur la partie de violon 1, le commentaire suivant: «uniquement pour le 4^{tuor} Rosé et à la demande du Sr. Hummer!» (cf. aussi, pour les sources, les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Par ailleurs, Brahms consigne – probablement à la même époque – sur un feuillet séparé une version alternative du début du mouvement, avec un accompagnement des violons et des altos entrecoupé de silences, de fait moins envahissant sur le plan sonore (cf. exemple musical dans les *Einzelbemerkungen* ou *Individual comments*, mouvement I mes. 2–8).

Il est impossible de reconstituer le début du mouvement tel qu'il fut joué à la création. Il est toutefois peu probable que ce soit la version avec les silences qui ait été retenue. Elle aurait certainement requis un travail de répétition supplémentaire, et par la suite, elle a été très clairement rejetée par Joseph Joachim. Lorsque fin novembre Brahms adresse à son ami violoniste un jeu de parties séparées supplémentaires établi par Kupfer, il sollicite de lui une position franche: «Ici, nous ne sommes pas parvenus à nous mettre d'accord sur les premières mesures de la pièce. Pour les quatre voix supérieures, j'avais simplement prescrit un *F*[orte]. Maintenant, on a trop pris à mon goût l'habi-

tude d'accompagner chaque solo dans la nuance *p*[iano]. Hummer, le violoncelliste, a décrété qu'il lui fallait aussi un *p* au-dessus de lui-même à cet endroit. Je n'ai pas cédé, mais le résultat sonore n'a pas été celui espéré» (lettre du 27 novembre 1890, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. VI, éd. par Andreas Moser, vol. 2, Berlin, 2012, pp. 254 s.). Dans la foulée, Brahms détaille à Joachim les deux versions possibles (d'une part, l'atténuation dynamique par *fp*–*cresc.*–*f* à partir de la mes. 5, d'autre part, le mouvement émaillé de silences). Mais avant tout, il souhaite que Joachim expérimente avec Robert Hausmann, son violoncelliste, la version originelle. À la suite de la première berlinoise, qui a lieu le 10 décembre à la salle de la Singakademie avec le quatuor Joachim, le Premier violon peut exaucer le souhait du compositeur et commenter en détail les mesures initiales: «Nous avons effectué divers essais, mais nous sommes finalement revenus à ta version d'origine, à ceci près que nous avons quelque peu atténué le *forte* à la fin de la deuxième mesure, pour reprendre *crescendo* à partir du *fp* qui figure entre crochets [= mes. 5] [...]. À mon avis, les interruptions avec les silences doivent être absolument abandonnées» (lettre du 11 décembre 1890, *Brahms. Briefwechsel* VI, p. 259).

Dès le début décembre, Brahms fait parvenir l'arrangement pour piano à quatre mains à l'éditeur Fritz Simrock,

à Berlin. Au milieu du mois, suivent les copies manuscrites de la partition et des parties séparées destinées à la gravure (en fait, le matériel déjà préparé pour Joachim), dans lesquelles Brahms a déjà intégré diverses modifications suggérées par Joachim. Aucun des trois jeux de copies à graver n'a été préservé. Sur les parties séparées uniquement, Brahms a aussi rectifié les indications dynamiques des premières mesures (cf. la note de bas de page du texte musical). De plus, il ressort explicitement de la lettre d'accompagnement adressée à l'éditeur que, sur les parties séparées, la graphie du *portato* (avec des traits au lieu de points) diverge intentionnellement de celle de la partition et qu'elle doit être retenue en l'état pour l'impression (voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à propos des disparités entre partition et parties, également décrites dans les notes de bas de page de la présente édition).

En février 1891, le Quintette, numéroté en tant qu'opus 111, est disponible sous forme imprimée aussi bien en partition qu'en parties séparées et en arrangement pour piano; il intègre dès lors rapidement les programmes de nombreuses formations de quatuors. La réception est très positive. Même si la presse en déplore occasionnellement les exigences techniques élevées, l'on convient unanimement que Brahms a produit là une œuvre d'une beauté toute particulière. Eduard Hanslick, qui se tient délibérément à distance des excès des

œuvres orchestrales d'un Franz Liszt et de la *Neudeutsche Schule* (Nouvelle école allemande), tant dans la forme que dans les velléités expressives, déclare: «Brahms semble parvenir à une concentration toujours plus grande. [...] Le beau, qui s'allie tant à l'austère qu'au passionné, s'impose chez Brahms au premier plan avec toujours plus d'assurance, toujours plus de pureté» (*Neue freie Presse. Morgenblatt*, 18 novembre 1890, p. 1).

La présente édition suit le texte de l'Édition Complète de Brahms (série II, vol. 2: *Streichquintette und Klarinettenquintett*, éd. par Kathrin Kirsch, Munich, 2019). Des informations détaillées sur la mise en forme de la partition et l'état des sources, sur la genèse de l'œuvre, les premiers concerts, les comptes rendus de l'époque et la publication figurent dans l'Introduction et le Commentaire Critique du volume de l'Édition Complète. Les *Bemerkungen* ou *Comments* se contentent de donner des informations générales sur les sources et de traiter certains problèmes et aspects du texte musical.

Nous aimerions remercier ici toutes les institutions et personnes mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont aimablement mis des sources à notre disposition.

Kiel, automne 2022
Kathrin Kirsch