

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.

*

Die Serenade Nr. 1 in D-dur op. 11 ist Johannes Brahms' erstes reines Orchesterwerk. Die langwierige Entstehungsgeschichte spiegelt die Schwierigkeiten des jungen Brahms wider, in einer Instrumentalgattung einen angemessenen Ausdruck für seine kompositorischen Ideen zu finden. Brahms begann die Arbeit im Herbst 1857, offenbar angeregt durch das Bläserensemble der Hofkapelle in Detmold, wo er die Wintermonate der Jahre 1857–59/60 verbrachte und als Dirigent und Klavierlehrer tätig war. Im März 1860 wurde das Werk vollendet (Brahms' autographes Werkverzeichnis gibt „1857–8/Ersch. Dec 60“ an; Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Bd. XXIX/2, 1937, S. 529–541, hier S. 531). Der vorwiegend klassische Stil der Serenade spiegelt Brahms' Studium der Bläserserenaden Mozarts, insbesondere aber von Haydns Sinfonien wider.

In der ersten Fassung, wie sie im Sommer 1858 in Göttingen geprobt wurde, hatte die Serenade vier Sätze (so erinnerte sich später Clara Schumann; siehe *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 254, 31. März 1859). Wie aus Briefen hervorgeht, enthielt diese Fassung frühere Versionen der heutigen Sätze 1 und 3, wahrscheinlich gefolgt vom heutigen 5. Satz als Scherzo und dem 6. Satz, Rondo, als Finale (was eher der Satzfolge einer Symphonie als der einer Serenade entspricht). Im Dezember 1858 sand-

te Brahms dann „zwei neue Scherzi und ein Menuett“ an Joseph Joachim, wobei unklar ist, was „neu“ hier bedeuten sollte, denn eines der Scherzi existierte ja wahrscheinlich schon früher, und die heutige Version der Serenade enthält zwei Menuettsätze. Vermutlich entsprechen die Ergänzungen den heutigen Sätzen 2 (Scherzo, Trio) und 4 (Menuett I und II), da keine weiteren Zusätze überliefert sind. Das Programm der Uraufführung gibt nur „Scherzo“ für die Sätze 2 und 5 und „Menuett“ für Satz 4 an (Näheres hierzu siehe *JBG I/5*, S. XI f.).

Nach weiteren zahlreichen Revisionen und Proben fand die Uraufführung der Serenade „für kleines Orchester“ schließlich am 28. März 1859 während eines Sonderkonzerts der Hamburger Philharmoniker statt. Die Besetzung umfasste eine Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, ein Horn und Streicher, also neun Stimmen (Celli und Kontrabässe als eine notierte Stimme gezählt). Aus früheren Briefen war allerdings zu schließen, dass die Fassung der Uraufführung zwei Violinstimmen aufwies (wobei jede Stimme anscheinend mit mehr als einem Musiker besetzt war). Die oft zitierte Erinnerung von Brahms' Detmolder Kollegen Carl Bargheer (Konzertmeister der dortigen Hofkapelle), die ursprüngliche Fassung der Serenade sei „ein Oktett“ und kein Nonett gewesen, ist also möglicherweise ein Irrtum – erscheint doch ein Nonett als Minimalbesetzung für die überlieferte Musik. (Bargheer schrieb seine Erinnerungen erst in hohem Alter; sie sind in einem postum entstandenen Typoskript überliefert: Carl Bargheer, *Erinnerungen an Brahms in Detmold 1857–1865*, Lippische Landesbibliothek Detmold, Typoskript [1903], S. 10.) Dennoch sollte die Möglichkeit nicht ganz außer Acht gelassen werden, dass die Serenade ursprünglich kammermusikalisch konzipiert und mit einem Musiker pro Stimme besetzt gewesen sein könnte.

Erste Gedanken an eine Erweiterung der Besetzung könnte Brahms von September 1858 an gehegt haben, als er Joseph Joachim in Göttingen das Werk zum ersten Mal auf dem Klavier vorspielte und dieser ihm später schrieb, das Werk sei „Sinfonie verkündend“ (*Brahms-Briefwechsel V*, S. 214, Mitte Oktober 1858) – was auf Umfang und Gestalt der heutigen Sätze 1 und 3 sicherlich zutrifft. Bedenken bezüglich der Gattung mögen Brahms auch davon abgehalten haben, die erste Fassung unmittelbar nach ihrer Uraufführung zu veröffentlichen – im Anschluss daran schrieb er zunächst die vierhändige Klavierbearbeitung nieder (vollendet „Anfang Mai 59“). Erst im Dezember 1859 entschied sich Brahms plötzlich, die Serenade für großes klassisches Orchester zu setzen mit doppeltem Holz, vier Hörnern, zwei Trompeten und Pauken. An Joachim schrieb er, er gedenke „nun doch schließlich die Ite Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln. Ich sehe es ein, daß das Werk so eine Zwittergestalt, nichts Rechtes ist“. Er fügte indes hinzu: „Ich hatte so schöne, grosse Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun!“ (*Brahms-Briefwechsel V*, S. 226, Dezember 1859 [fälschlich datiert „1858“].) Offensichtlich beruht die neue Orchesterpartitur unmittelbar auf der Originalfassung für kleines Orchester (die Brahms anschließend verwarf), denn in einigen Sätzen behielt er zunächst die ursprüngliche Partituranordnung der Blasinstrumente bei (Flöte im ersten System, dann Klarinetten etc.) und korrigierte sie erst später (zu Flöte, Oboe etc.).

Bis zum 25. Dezember 1859 hatte Brahms anscheinend den größten Teil der Orchestrierung fertiggestellt. Zwischen Dezember und der endgültigen Vollendung im März 1860 setzte er auf dem Titelblatt irgendwann das Wort „Sinfonie“ vor das Wort „Serenade“, tilgte es jedoch wieder. Ein offenbar letztes Stadium der Überarbeitung ist an einigen Korrekturen zu erkennen, die Brahms sowohl im Autograph der Orchesterpartitur als auch in der vierhändigen Klavierbearbeitung eintrug (für nähere Angaben zu

Brahms' Revisionen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe).

Die große Orchesterfassung wurde am 3. März 1860 unter Joseph Joachims Leitung uraufgeführt. Den Rahmen bot ein Konzert mit der Königlichen Hofkapelle Hannover, in dem Joachim auch die Solovioline in Mozarts *Sinfonia concertante* KV 364 spielte. Zu dieser Zeit konnte Brahms sich noch nicht auf die Erwartungshaltung des Publikums verlassen, die seine späteren Orchesterwerke begleiten sollte. Viele verbanden mit seinem Namen noch immer Schumanns Prophezeiung seiner späteren Größe, die dieser in seinem Artikel *Neue Bahnen* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 28. Oktober 1853) verbreitet hatte. Der hohe stilistische Anspruch und die vielschichtige Struktur der Serenade sollten über Jahre verschiedenste kritische Reaktionen hervorrufen. Doch die ersten Rezensionen waren wohlwollend. Ein Kritiker aus Hannover hatte von Brahms eine Symphonie statt einer Serenade erwartet und stellte fest, dass Brahms sich noch nicht als „Messias“ präsentierte. Er habe aber durchaus „einen Mittel- und Einigungspunkt zwischen Beethoven und den neueren romantischen Schulen (Berlioz eingeschlossen)“ gefunden, „um darin einen festen Punkt für weitere Forschungen zu gewinnen“ (Georg Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover/Leipzig 1899, S. 327). In der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Bd. 52, Nr. 12, 16. März 1860, S. 111) wurde die Serenade „als ein nicht forcirt originales, jedenfalls aber in Erfindung und Durchführung der Grundgedanken sehr bedeutendes Werk“ geschildert.

Dennoch war diese Rezeption wenig geeignet, weitere Aufführungen anzuregen; erst zwei Jahre später erklang die Serenade zum zweiten Mal öffentlich, und zwar am 17. März 1862 mit der Oldenburger Hofkapelle unter Leitung von Brahms' engem Freund Albert Dietrich. Dessen gute Vorbereitung des Konzerts bescherte dem Werk eine freundlichere Aufnahme. Tatsächlich wurden die meisten frühen Aufführungen der Jahre 1862/63 von

Mitgliedern aus Brahms' engstem Kreis geleitet oder initiiert: In Bremen (durch Carl Martin Reinthaler), Münster (durch Julius Otto Grimm), London (durch August Manns im Crystal Palace, allerdings wurden nur die Sätze 4 bis 6 gespielt) und in St. Petersburg (durch Anton Rubinstein). Die bereits für den 7. Dezember 1862 belegte Wiener Premiere hatte sich aus Brahms' erstem Besuch in Wien und einigen Auftritten mit neuen Werken kurz zuvor ergeben. Die Aufführung der Serenade durch das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde unter Johann Herbeck setzte das Werk dann natürlich einer breiteren Kritik aus. Unweigerlich richtete sich deren Interesse auf Fragen der Gattung, aber auch die kühle Reaktion des Publikums wurde vermerkt, womit das deutliche Spannungsverhältnis zwischen wohlmeinenden Rezensenten und der breiteren Öffentlichkeit in den folgenden Jahren vorweggenommen ist.

Eduard Hanslick, Kritiker der *Neuen Freien Presse* und bereits zu diesem Zeitpunkt ein Unterstützer von Johannes Brahms, betrachtete die kontrastierenden Elemente wohlwollend und zollte den symphonischen Seiten des Werks Anerkennung. Er stellte zudem Beobachtungen darüber an, dass die Zuhörer zwar daran gewöhnt seien, dem Gehalt einer Symphonie, ihren leidenschaftlichen Kämpfen und ihrem Pathos (wie bei Beethoven) höchste Bedeutung beizumessen, dass Brahms' Serenade sich aber darstelle als „Spielplatz idyllischer Träume, verliebter Plane [sic], leichtbewegten Frohsinns. Sie ist die Symphonie des Friedens“. Und im Hinblick auf den Titel fügte er hinzu: „Was Brahms zur ‚Serenade‘ zurückführt war gewiß nicht sowohl der archäologische Kitzel, eine alte Form zu restaurieren, als die wahlverwandte Hinneigung zu deren poetischem Inhalt. Weht doch aus diesen vergilbten Serenaden ein Duft wie von getrockneten Blumen, und zaubert uns in längtsverflossene schöne Zeit.“ (Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1870, Reprint Hildesheim 1979, Bd. II, S. 259 f.)

Ein anderer Unterstützer, Adolf Schubring, sah Brahms im 2. Satz als würdigen Beethoven-Nachfolger. Zugleich verwies er auf Haydns D-dur-Sinfonie Nr. 104 (Hauptthema des Finales) als Vorbild für den thematischen Kern des ganzen Werks im zweiten Scherzo (die charakteristische Figur erklingt bei Brahms im Bass); auch in der schmetternden Hornmotivik zu Beginn des 1. Satzes der Serenade zeige sich der Einfluss der Haydn-Sinfonie (Adolf Schubring, *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 56, Nr. 14, 4. April 1862, S. 109–112, hier S. 111 f.).

Der Rezensent der Kölner Aufführung im Jahr 1865 stellte in seiner Kritik in *Signale für die musikalische Welt* (Bd. 24, Nr. 3, Januar 1866, S. 42) hingegen fest, dass Brahms sich durch die öffentliche Aufführung seiner Serenade nicht zuletzt wegen ihrer Länge keinen guten Dienst erwiesen habe, wer seine späteren Werke kenne, würde deren reicheren Gehalt vermissen. In der Serenade würden „Melodien und Motive von fast gesuchter Naivität und Einfachheit vorgeführt“, die dann „in der großartigsten Weise behandelt“ seien. Dies erinnert an die erste Rezension der Uraufführung der Fassung für kleines Orchester in den *Hamburger Nachrichten* (Nr. 77, 31. März 1859, S. 1), in der es heißt: „Lernt Hr. Brahms schlicht und gerade-heraussagen in seinen Compositionen, wie es ihm ums Herz ist, [...] dann wird auch das Publikum den Hoffnungen Recht geben, welche ein Rob. Schumann auf unsern Landsmann setzte.“

Noch im Jahr 1905 kommentierte Brahms' englische Biographin Florence May, dass das englische Publikum von einzelnen Sätzen sehr angetan sei, sich allerdings gegen „die etwas mechanische Entwicklung des Durchführungsteils“ im Kopfsatz sperre (Florence May, *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, Leipzig 1911, Teil 1, S. 237). In Deutschland aber kann die Serenade seit der zweiten Leipziger Aufführung am 18. Januar 1894 als allge-

mein anerkannt gelten. Das Werk eröffnete damals das Konzertprogramm und wurde auf der Titelseite der *Signale für die musikalische Welt* rezensiert. Die Serenade wurde nunmehr mit Brahms' später entstandenen Symphonien, die nach wie vor eine Herausforderung für das Publikum darstellten, in Verbindung gebracht und für ihre „jugendliche Frische des Inhalts, spontane Inspiration und – so weit als es bei Brahms überhaupt angeht – Fernhalten des allzu Widerhaarigen, Grüblerischen“ gelobt (Bd. 52, Nr. 8, Januar 1894, S. 113 f.).

Für die Veröffentlichung trat Brahms an den bedeutenden Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel heran, bei dem auf Vermittlung Schumanns bereits die meisten seiner früheren Instrumentalwerke erschienen waren: In seiner Anfrage vom 17. Mai 1860 bot Brahms auch die soeben vollendete Serenade A-dur op. 16 an sowie das Klavierkonzert d-moll, vollendet und uraufgeführt im Januar 1859. Wie er zuvor gegenüber Joachim andeutete, befürchtete er eine Ablehnung seiner Werke, und tatsächlich sollte Härtel nur die D-dur-Serenade annehmen (*Brahms Briefwechsel XIV*, S. 32, 17. Mai 1860; *Brahms Briefwechsel V*, S. 264, 19. März 1860).

Die endgültige Fertigstellung war von Komplikationen begleitet. Brahms wünschte bis zuletzt Änderungen vorzunehmen und plädierte wiederholt für eine gestochene Partitur, aber es wurden schließlich doch nur die Stimmen und das vierhändige Klavierarrangement gestochen. Die Opuszahl wurde im August 1860 von der in der autographen Partitur notierten Nummer „18“ in „11“ geändert (*Brahms Briefwechsel XIV*, S. 38, 5. Juli 1860). Darüber hinaus differenzierte Brahms die Besetzungsangabe: Statt „für Orchester“ sollte es „für großes Orchester“ heißen. So war die 1. Serenade besser von der 2. Serenade „für kleines Orchester“ zu unterscheiden, die zur gleichen Zeit bei Simrock im Druck war (*Brahms Briefwechsel XIV*, S. 46 f. [26. August 1860]). Im November nahm Brahms letzte Korrekturen in dem Arrangement für Klavier zu vier Hän-

den vor, in den Orchesterstimmen Anfang Dezember. Nach seinem Wunsch sollte das Werk noch vor Weihnachten erscheinen, was im Fall der Partitur und des Klavierarrangements auch gelang. Brahms sandte persönliche Exemplare der Partitur an Joseph Joachim und an Albert Dietrich (*Brahms Briefwechsel V*, S. 294, 23. Dezember 1860; Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898, S. 28 f.).

Die Partitur der Serenade in D-dur wurde lediglich als Lithographie einer Kopistenabschrift veröffentlicht, doch die Stimmen wurden gestochen und erschienen Ende Dezember oder Anfang Januar 1861. 1888 erwarb Simrock, der inzwischen Brahms' Hauptverleger geworden war, dessen frühere Werke von Breitkopf & Härtel und gab sie erneut heraus. Die Neuauflage der Partitur blieb unverändert, lediglich der Verlagsname wurde auf der alten Titelseite geändert. Erst 1906 ließ Simrock eine Partitur der Serenade in neuem Layout stechen, und zwar im Folioformat statt des ursprünglichen Oktavformats.

Die für die vorliegende Edition benutzten handschriftlichen und gedruckten Quellen sind in den *Bemerkungen* 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.

*

The Serenade no. 1 in D major op. 11 is Johannes Brahms's first purely orchestral work. Its protracted evolution reflects his youthful difficulties in finding the right relationship between ideas and instrumental genre. It was begun in the autumn of 1857, apparently under the stimulus of hearing the wind band of the Hofkapelle of the court of Detmold, where Brahms spent the first of three winter seasons 1857–59/60 as a conductor and teacher of piano, and was finally completed in March 1860 (Brahms's manuscript work list gives "1857–8/published December 60"; 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). Its predominantly classical style partially reflects Brahms's studies of Mozart wind serenades and, especially, the symphonies of Haydn.

At its first stage, when rehearsed in the summer of 1858 at Göttingen, the Serenade was in four movements (as later recalled by Clara Schumann; see *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. 1, Leipzig, 1927, p. 254, 31 March 1859). It comprised – by deduction from correspondence – earlier versions of the present movements 1 and 3, with probably the present movements 5 and 6 as Scherzo and Rondo finale (that is, the outer pattern of a symphony, not a serenade). But Brahms then sent to Joseph Joachim "two new scherzos and a menuet" by December

1858, although the meaning of "new" is not clear, given the likely prior existence of one scherzo, and the fact that the present version has two menuets. These movements must relate to the present movements 2 (Scherzo, Trio) and 4 (Menuets I and II) in the absence of any further recorded additions: the programme of the first public performance indicates only "Scherzo" for movements 2 and 5, and only "Menuett" for movement 4 (see *JBG I/5*, pp. XI f., for further details).

After ongoing revisions and rehearsals, this first public performance of the Serenade titled "for small orchestra" took place on 28 March 1859 at a special Soirée of the Philharmonic Society of Hamburg with an instrumentation for flute, two clarinets, two bassoons, one horn and strings, that is nine parts (counting the cello and bass as one notated part). Previous correspondence had indicated that this performed version had first and second violin parts (each of which seems to have been played by more than one player). It is therefore possible that the reminiscence by Brahms's Detmold colleague Carl Bargheer, the concertmaster of the Hofkapelle, was inaccurate in recalling the origin of the Serenade as "an octet", widely quoted since, rather than a nonet, since the latter seems to represent the minimum instrumentation for the surviving music. (Bargheer's reminiscences date from late in his life and were only recorded in typescript after his death: Carl Bargheer, *Erinnerungen an Brahms in Detmold 1857–1865*, Lippische Landesbibliothek Detmold, typescript, [1903], p. 10.) However, the origin as chamber music, with one instrument per part, cannot be discounted.

Thoughts for the expansion of the scoring may have been in Brahms's mind from September 1858 in Göttingen, when Joachim had first heard him play the work on the piano, and expressed the view that it was "of a symphonic character" (*Brahms-Briefwech-*

sel V, p. 214, middle October 1858): this is certainly clear from the expansive and developed character of the present movements 1 and 3. Concerns about genre may well have deterred Brahms from moving directly to publication in the existing form after the first performance – following which he quickly produced the four-handed arrangement (completed “beginning of May 59”). Only in December 1859 did Brahms suddenly decide to score the Serenade for full classical orchestra with doubled wind, four horns, two trumpets and timpani, commenting that he planned “finally [to] turn the serenade into a symphony. I realize that the work is such a hybrid that it is not right”, continuing “I had such a fine idea for my first symphony, and now!” (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 226, December 1859 [incorrectly dated “1858”]). It is clear that Brahms wrote down the new orchestral score whilst copying directly from the original version for small orchestra (which he then discarded), since he had begun to enter the original sequence of wind instruments (beginning flute, clarinet etc.) in some movements, then corrected (to flute, oboe etc.).

By 25 December 1859 Brahms had apparently completed most of the orchestration. At some stage between December and final completion in March 1860 he inserted but then removed the word “Sinfonie=” before “Serenade” on the title page. An apparent final stage can be identified in which Brahms made several parallel changes to both the full score autograph and the four-handed arrangement (for further details of Brahms’s revisions see the *Comments* at the end of the present edition).

The full orchestral version was premiered under Joseph Joachim in a programme of his Hannover Court Orchestra on 3 March 1860 in which he also played the solo violin part in Mozart’s *Sinfonia concertante* K. 364. Brahms could not yet rely on the sense of anticipation that attended his later orchestral works and was still associated in many minds with Schumann’s prophecy of his future

greatness in his article *Neue Bahnen* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 28 October 1853) and the challenging stylistic range and complexity of the Serenade which prompted varied critical reactions for years. But the first reviews were sympathetic. A Hannover critic had expected from Brahms a symphony and not a serenade, and he observed that Brahms was not now presenting himself as a “Messiah” but that he had rather found “a middle and unifying point between Beethoven and the newer Romantic School (including Berlioz), and thus a firm point for further development” (Georg Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover/Leipzig, 1899, p. 327). The *Neue Zeitschrift für Musik* (vol. 52, no. 12, 16 March 1860, p. 111) similarly found it “not forcibly original but in feeling and in the development of ideas, very significant”.

But this reception was not outwardly encouraging, and the Serenade had to wait two more years for a second public performance on 17 March 1862, though here very well prepared and received under Brahms’s close friend Albert Dietrich with the Oldenburg Hofkapelle. Indeed, most early performances in 1862/63 were by or connected with Brahms’s own circle: in Bremen (by Carl Martin Reinthaler), Münster (by Julius Otto Grimm), London (by August Manns at the Crystal Palace, though only of movements 4–6); and St Petersburg (by Anton Rubinstein). The earlier Viennese premiere on 7 December 1862 arose as a consequence of Brahms’s first visit to Vienna shortly before, in which he presented new works and also performed them. The performance under Johann Herbeck by the Gesellschaft der Musikfreunde orchestra naturally brought the work wider critical exposure. This inevitably focused on the issue of genre, though also observing the cool reception by audiences, anticipating a clear tension between sympathetic critics and the wider public in the following years.

The critic of the *Neue Freie Presse*, already Brahms’s supporter, Eduard Hans-

lick, was sympathetic to the contrasted elements, acknowledging the work's symphonic aspects, and observing that, though listeners are accustomed to hold the content of the symphony as of the highest importance – its passionate struggle and pathos, as in the hands of Beethoven – Brahms's Serenade situated itself in a “playground of idyllic dreams, of beloved awnings, of easy-moving cheerfulness. It is a symphony of peace.” And, as regards its title, that “what leads Brahms back to the ‘Serenade’ is certainly not an archeological impetus to restore an old form, but a congenial inclination to its poetical content; from those yellowed Serenades wafts the air of faded flowers and charms us into a long forgotten time of beauty” (Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Vienna, 1870, reprint Hildesheim, 1979, vol. II, pp. 259f.).

Another supporter, Adolf Schubring, who found Brahms a worthy successor of Beethoven in the 2nd movement, also identified the thematic kernel of the entire work in the second Scherzo, proposing Haydn's D major Symphony no. 104 (finale, main theme) as the source; the distinctive figure appears in the bass of Brahms's movement, and the stimulus of the Symphony is also clear in the drone and opening horn figure of Brahms's movement 1 (Adolf Schubring, *Schumanniana Nr. 3. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 56, no. 14, 4 April 1862, pp. 109–112, here pp. 111f.).

But in Cologne in 1865 the critic of the *Signale für die musikalische Welt* (vol. 24, no. 3, January 1866, p. 42) observed that with his choice of the Serenade Brahms had not served himself well in presenting this work to his public, not least because of its length, commenting that those who knew his later works would miss their richer content: “Melodies and motives of almost naïve character and of simplicity are treated too elaborately for their content.” This recalls the first review in the *Hamburger Nachrichten* (no. 77, 31 March 1859, p. 1) of the version

for small orchestra that “if Brahms will learn to say what is in his heart plainly and straightforwardly, and not go out of his way to do obscure things, the public will endorse Schumann's hopes for our countryman”.

Even in 1905, Brahms's English biographer, Florence May, could still comment that English audiences were delighted by the separate numbers, but resisted the 1st movement with “the somewhat mechanical development of its middle section” (Florence May, *Johannes Brahms*, London, ¹1905, vol. I, p. 237). But in Germany, the Serenade can be regarded as really established by the second Leipzig performance on 18 January 1894, where it opened the programme and was given the front page review in the *Signale für die musikalische Welt*. It was seen in relation to Brahms's symphonies, later composed and themselves now still challenging audiences, and praised for its “youthful freshness of content and spontaneous inspiration and as far as is possible with Brahms the avoidance of brooding qualities” (vol. 52, no. 8, January 1894, pp. 113f.).

For publication, Brahms approached the major Leipzig publisher Breitkopf & Härtel, with whom he had published, on Schumann's initial recommendation, most of his earlier instrumental compositions: he included in his request of 17 May 1860 the Serenade in A major op. 16, completed at almost the same time, and the Piano Concerto in d minor, completed and first performed in January 1859. He feared rejection, as he had earlier indicated to Joachim, and indeed Härtel only took the D major Serenade (*Brahms-Briefwechsel XIV*, p. 32, 17 May 1860; *Brahms-Briefwechsel V*, p. 264, 19 March 1860).

The completion process was not straightforward. Brahms still wanted to make late changes and repeatedly requested an engraved score, though only the parts and four-handed arrangement were eventually engraved. The opus number was changed from “18” on the autograph full score to “11” by August 1860 (*Brahms Briefwech-*

sel XIV, pp. 38, 5 July 1860). And Brahms requested that the title be changed from “für Orchester” to “für großes Orchester” in order to distinguish it from the companion 2nd Serenade “for small orchestra”, now in process of publication with Simrock (*Brahms Briefwechsel XIV*, pp. 46f. [26 August 1860]). Brahms made final corrections to the four-handed arrangement in November and to the orchestral parts in early December, requesting that the work appear before Christmas, which was the case for the score and four-handed arrangement, and Brahms sent personal copies of the score to Joseph Joachim and Albert Dietrich (*Brahms Briefwechsel V*, p. 294, 23 December 1860; Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig, 1898, pp. 28f.).

The score of the Serenade in D major was only ever published in a lithographic trans-

fer from a professional copy though the parts (following at end December or early January 1861) were engraved. The score remained unrevised when Brahms’s earlier works were purchased from Breitkopf & Härtel and reissued by Simrock, who had in the meantime become his chief publisher, in 1888, merely amending the publisher’s name on the existing title page. The score was engraved by Simrock with an entirely new folio layout in 1906 in place of the original octavo format.

The manuscript and printed sources used for this edition are listed in the *Comments*. 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.

*

La Sérénade n° 1 en Ré majeur op. 11 est la première œuvre purement orchestrale de Johannes Brahms. La longue histoire de sa genèse reflète les difficultés du jeune Brahms à trouver, dans un genre instrumental, une expression appropriée pour ses idées de composition. Brahms commença le travail au cours de l’automne 1857, apparemment

stimulé par l’ensemble d’instruments à vent de la chapelle de la cour de Detmold où il séjourna au cours des hivers 1857–59/60 et où il exerça une activité de chef d’orchestre et de professeur de piano. L’œuvre fut achevée en mars 1860 (le catalogue thématique autographe de Brahms indique «1857–8/paru déc. 60»); Alfred Orel, *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, dans: *Die Musik*, vol. XXIX/2, 1937, pp. 529–541, ici p. 531). Le style à forte résonance classique est le reflet de l’attention que Brahms avait portée aux sérénades pour vents de Mozart, mais aussi, plus particulièrement, aux symphonies de Haydn.

Dans la première version, telle qu’elle fut répétée au cours de l’été 1858 à Göttingen, la Sérénade comportait quatre mouve-

ments (comme devait s'en souvenir plus tard Clara Schumann; voir *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. 1, Leipzig, 1927, p. 254, 31 mars 1859). Selon des témoignages épistolaires, cette version contenait d'anciennes versions des 1^{er} et 3^e mouvements actuels, suivis vraisemblablement de l'actuel 5^e mouvement en guise de Scherzo et du 6^e mouvement, Rondo, en position de Finale (ce qui correspond plutôt à la suite des mouvements d'une symphonie que d'une sérénade). En décembre 1858, Brahms envoya ensuite «deux nouveaux scherzi et un menuet» à Joseph Joachim, quoique ce qu'il convient d'entendre par «nouveau» demeure obscur, car l'un des scherzi semble bien avoir déjà existé auparavant, et la version actuelle de la Sérénade contient deux mouvements de menuet. Les additions correspondent probablement aux actuels mouvements 2 (Scherzo, Trio) et 4 (Menuet I et II), puisque l'on ne possède pas d'autres ajouts. Le programme de la création indique seulement «Scherzo» pour les mouvements 2 et 5, et «Menuet» pour le 4^e mouvement (pour plus de précisions voir *JBG I/5*, pp. XI s.).

Au terme de nombreux autres remaniements et répétitions, la création de la Sérénade «pour petit orchestre» eut finalement lieu le 28 mars 1859 au cours d'un concert extraordinaire de la Philharmonie de Hambourg. L'effectif comprenait une flûte, deux clarinettes, deux bassons, un cor et des cordes, par conséquent neuf parties (les violoncelles et les contrebasses ne représentant qu'une seule partie notée). Des lettres plus anciennes permettent toutefois de supposer que la version de la création comportait deux parties de violon (et où chacune, apparemment, était confiée à plus d'un musicien). Carl Bargheer, premier violon solo de la chapelle de la cour de Detmold et collègue de Brahms s'était souvenu que la version primitive de la Sérénade avait été celle d'un «octuor» et non d'un nonet. Ce souvenir, souvent cité, pourrait bien être erroné – la formation minimale requise

pour la musique conservée étant bien celle d'un nonet. (Bargheer rédigea ses mémoires à un âge très avancé; elles sont aujourd'hui conservées dans un tapuscrit posthume: Carl Bargheer, *Erinnerungen an Brahms in Detmold 1857–1865*, Lippische Landesbibliothek Detmold, tapuscrit [1903], p. 10.) On ne saurait toutefois totalement écarter la possibilité que la Sérénade ait été originellement conçue pour une formation de musique de chambre et aurait pu avoir été exécutée ainsi à raison d'un musicien par voix.

Au cours du mois de septembre 1858 Brahms pourrait avoir songé à élargir la formation lorsqu'il fit entendre pour la première fois la Sérénade à Joseph Joachim, à Göttingen, dans une réduction pour piano, et que ce dernier lui écrivit plus tard que l'œuvre «était promise à devenir une symphonie» (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 214, mi-octobre 1858) – ce qui correspond certainement aux 1^{er} et 3^e mouvements actuels, vu leur importance et leur structure. Une certaine indécision quant au genre de l'œuvre pourrait également avoir retenu Brahms de publier la première version immédiatement après sa première audition – il commença tout d'abord par écrire l'arrangement pour piano à quatre mains (achevé «début mai 59»). Ce n'est qu'en décembre 1859 que Brahms se décida soudainement à arranger la Sérénade pour grand orchestre avec bois dédoublés, quatre cors, deux trompettes et timbales. Il écrivit à Joachim qu'il songeait «en définitive à transformer tout de même la 1^{re} sérénade en une symphonie. Je me rends compte que sous cette forme bâtarde, cette œuvre ne vaut pas grand-chose», et ajoutait: «J'avais une si belle, si grande idée de ma première symphonie, et voilà ce qu'il en est!» (*Brahms-Briefwechsel V*, p. 226, décembre 1859 [faussement datée «1858»]). La nouvelle partition d'orchestre semble avoir été directement élaborée à partir de la version originale pour petit orchestre (version que Brahms avait ensuite reniée), car dans certains mouvements il conserva tout d'abord l'organisation primitive de la partition pour

instruments à vent (flûte à la première portée, puis clarinettes, etc.) et ne la corrigea que plus tard (en flûte, hautbois, etc.).

Avant le 25 décembre 1859, Brahms avait apparemment achevé la majeure partie de l'orchestration. Entre le mois de décembre et l'achèvement définitif de l'œuvre, en mars 1860, il écrivit sur la page de titre le mot «Sinfonie» avant le mot «Serenade», puis le supprima. Il semble qu'il y ait eu un ultime train de remaniements à en juger d'après quelques corrections que Brahms a introduites tant dans l'autographe de la partition d'orchestre que dans l'arrangement pour piano à quatre mains (on trouvera des indications plus précises sur ces révisions dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition).

La grande version pour orchestre fut créée le 3 mars 1860 sous la direction de Joseph Joachim dans le cadre d'un concert avec la chapelle royale de Hanovre, au cours duquel Joachim exécuta également les parties de solo de la *Sinfonia concertante* K. 364 de Mozart. À cette époque, Brahms ne pouvait pas encore compter sur les attentes du public que lui vaudront ses futures œuvres orchestrales. De nombreux auditeurs associaient encore son nom à la prophétie de Schumann de sa grandeur à venir, que ce dernier avait annoncée dans son article *Neue Bahnen* (*Neue Zeitschrift für Musik*, 28 octobre 1853). Les exigences stylistiques élevées de la Sérénade et sa structure à strates multiples susciteront pendant des années les réactions critiques les plus diverses. Les premières recensions furent toutefois bienveillantes. Un critique de Hanovre avait attendu de la part de Brahms une symphonie plutôt qu'une sérénade, et constatait que Brahms ne se présentait pas encore comme le «Messie» attendu, mais qu'il avait parfaitement trouvé «un moyen terme et un point de fusion entre Beethoven et les écoles romantiques plus récentes (Berlioz y compris), qui lui offriront un solide ancrage pour d'autres recherches» (Georg Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis*

1866, Hanovre/Leipzig, 1899, p. 327). Dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (vol. 52, n° 12, 16 mars 1860, p. 111) la Sérénade fut présentée «comme une œuvre d'une originalité assez discrète, mais en tous cas très importante dans l'invention et le développement des idées de base».

Ce climat n'incitait toutefois guère à entreprendre d'autres exécutions; ce n'est que deux années plus tard que la Sérénade fut donnée publiquement pour la deuxième fois, à savoir le 17 mars 1862, par la chapelle de la cour d'Oldenburg sous la direction d'Albert Dietrich, un ami intime de Brahms. La bonne préparation du concert par ce dernier assura un accueil plus chaleureux de l'œuvre. En effet, la plupart des exécutions des années 1862/63 avaient été données ou suscitées par des membres du cercle le plus restreint autour de Brahms: à Brême (par Carl Martin Reintaler), à Münster (par Julius Otto Grimm), à Londres (par August Manns, au Crystal Palace, où l'on ne donna toutefois que les mouvements 4 à 6) et à Saint-Petersbourg (par Anton Rubinstein). La première audition viennoise, prévue le 7 décembre 1862, fut avancée en raison de la première visite de Brahms à Vienne et de quelques apparitions en public de ce dernier avec de nouvelles œuvres. L'exécution de la Sérénade par l'orchestre de la *Gesellschaft der Musikfreunde* sous la direction de Johann Herbeck exposa bien évidemment l'œuvre à une vaste critique. Celle-ci porta inévitablement sur la question du genre, mais on souligna également la tiédeur de la réaction du public, préfigurant ainsi les tensions dans les années à venir entre le vaste public et la bienveillance des critiques.

Eduard Hanslick, critique de la *Neue Freie Presse* et défenseur, dès cette époque, de Johannes Brahms, considéra avec bienveillance les éléments contrastés et rendit hommage aux aspects symphoniques de l'œuvre. Il fit valoir en outre que si les auditeurs étaient certes habitués à accorder la plus haute importance au contenu d'une symphonie, à ses luttes passionnelles

et à son pathos (comme chez Beethoven), la Sérénade de Brahms se présentait toutefois comme un «terrain de jeu ludique peuplé de rêves idylliques, de projets amoureux, d'une insouciance jovialité. Elle est la symphonie de la paix». Quant au titre, il ajouta: «Ce qui ramène Brahms à la "Sérénade" n'a certainement été ni l'excitation archéologique de restaurer une forme ancienne, ni le penchant, par affinité élective, pour son contenu poétique. Il émane toutefois de cette Sérénade fanée un parfum de fleurs séchées qui nous plonge dans l'enchantement d'une belle époque déjà bien lointaine.» (Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Vienne, 1870, Reprint Hildesheim, 1979, tome II, pp. 259 s.)

Brahms avait également reçu le soutien d'Adolf Schubring qui vit dans le 2^e mouvement un digne héritage beethovénien. Schubring évoqua également la Symphonie en Ré majeur n° 104 de Haydn (thème principal du finale) comme modèle du noyau thématique de l'ensemble de l'œuvre exposé dans le second Scherzo (le motif caractéristique est énoncé chez Brahms à la basse); de même, l'entrée entonnée par le cor dans le 1^{er} mouvement de la Sérénade traduirait l'influence de cette symphonie de Haydn (Adolf Schubring, *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms*, dans: *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 56, n° 14, 4 avril 1862, pp. 109–112, ici pp. 111 s.).

Le critique qui assista à l'audition donnée à Cologne en 1865 fit en revanche remarquer dans sa recension parue dans les *Signale für die musikalische Welt* (vol. 24, n° 3, janvier 1866, p. 42) que Brahms ne s'était guère facilité l'exécution publique de sa Sérénade, surtout en raison de ses longueurs, et pensait que ceux qui connaissaient les œuvres de la maturité du compositeur, regretteraient de ne pas y trouver une substance plus riche. La Sérénade ne serait qu'une «présentation de mélodies et de motifs d'une naïveté et d'une simplicité presque affectée», qui auraient été ensuite «traités de la manière la

plus grandiloquente». Ces termes rappellent la première critique de la création de la version pour petit orchestre dans les *Hamburger Nachrichten* (n° 77, 31 mars 1859, p. 1), où il est dit: «Si M. Brahms apprend dans ses compositions à s'exprimer de manière simple et directe, selon ce qu'il ressent en son for intérieur, [...] alors le public donnera également raison aux espoirs qu'un Rob. Schumann avait fondés sur notre compatriote.»

En 1905 encore, Florence May, la biographe anglaise de Brahms, rappelait que le public anglais avait été très touché par certains mouvements, mais qu'il avait toutefois été rebuté par «le déroulement un peu mécanique du développement» du 1^{er} mouvement (Florence May, *Johannes Brahms*, Londres, 1905, vol. 1, p. 237). Mais depuis la seconde audition de Leipzig, le 18 janvier 1894, la Sérénade fut définitivement acceptée en Allemagne. L'œuvre avait alors été donnée en ouverture de concert et fut commentée sur la page de titre des *Signale für die musikalische Welt*. La Sérénade fut désormais considérée au même titre que les symphonies que Brahms composa plus tard et qui forçaient toujours l'attention du public. Elle fut célébrée pour la «fraîcheur juvénile de son contenu, son inspiration spontanée et – pour autant que cela puisse être reproché à Brahms – l'absence de tout esprit récalcitrant, songeur et sombre» (vol. 52, n° 8, janvier 1894, pp. 113 s.).

Pour la publication, Brahms s'adressa à l'importante maison d'édition de Leipzig Breitkopf & Härtel où, grâce à l'intermédiaire de Schumann, il avait publié la plupart de ses premières œuvres instrumentales: dans son courrier du 17 mai 1860, Brahms proposait également de publier la Sérénade n° 2 en La majeur op. 16 qu'il venait tout juste de terminer ainsi que le Concerto pour piano en ré mineur, achevé et créé en janvier 1859. Comme il s'en était auparavant ouvert à Joachim, il craignait que ses œuvres ne fussent refusées. En effet, Härtel n'accepta que la Sérénade en Ré majeur (*Brahms Briefwechsel XIV*, p. 32,

17 mai 1860; *Brahms Briefwechsel V*, p. 264, 19 mars 1860).

La mise au point définitive ne fut pas sans complications. Brahms avait souhaité jusqu'au dernier moment procéder à des modifications et plaida à plusieurs reprises en faveur d'une partition gravée, mais en définitive seuls les parties séparées et l'arrangement pour piano à quatre mains furent gravés. Au mois d'août 1860, le numéro d'opus «18» noté sur la partition autographe fut remplacé par «11» (*Brahms Briefwechsel XIV*, p. 38, 5 juillet 1860). Brahms modifia en outre l'indication d'instrumentation: la mention «pour orchestre» fut changée en «pour grand orchestre». Ainsi la Sérénade n° 1 se distinguerait mieux de la n° 2, «pour petit orchestre», qui était à la même époque en cours d'impression chez Simrock (*Brahms Briefwechsel XIV*, pp. 46 s. [26 août 1860]). Au cours du mois de novembre, Brahms effectua d'ultimes corrections dans l'arrangement pour piano à quatre mains et, au mois de décembre, dans les parties d'orchestre. Son souhait était que l'œuvre parût encore avant Noël, ce qui fut effectivement le cas pour la partition et pour l'arrangement de piano. Brahms envoya des exemplaires personnels de la partition à Joseph Joachim et à Albert Dietrich (*Brahms Briefwech-*

sel V, p. 294, 23 décembre 1860; Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig, 1898, pp. 28 s.).

La partition de la Sérénade en Ré majeur fut certes publiée sous la forme d'une reproduction lithographique d'un travail de copiste, mais les parties furent gravées et parurent en décembre ou au début du mois de janvier 1861. En 1888, Simrock, devenu entre-temps l'éditeur principal de Brahms, acheta à Breitkopf & Härtel les œuvres de jeunesse du compositeur et les republia. La nouvelle édition de la partition demeura inchangée, à part le nom de la maison d'édition figurant sur les anciennes pages de titre. En 1906, Simrock fit graver la partition de la Sérénade, substituant à l'*in-octavo* de la première édition un format *in-folio*.

Les sources manuscrites et imprimées utilisées pour la présente édition sont répertoriées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. 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