

Vorwort

Wann Johannes Brahms (1833–97) mit der Komposition seiner Cellosonate Nr. 2 F-dur op. 99 begann, ist unbekannt; abgeschlossen wurde das Werk jedoch nachweislich im Sommer 1886, den der Komponist im Schweizerischen Thun verbrachte. Die erhaltene autographe Partitur weist eine entsprechende Schlussdatierung auf; in seinen Taschenkalender für dieses Jahr trug Brahms das Stück (gemeinsam mit einigen weiteren vollendeten Werken) unter August ein. Im Freundeskreis des Komponisten erfuhr der Wiener Arzt Theodor Billroth als erster von dem neuen Stück. Am 8. August schickte Brahms ihm neben anderen Manuskripten auch das Partiturotograph des ersten Satzes, und wenige Tage später bat er ihn, diese an den Kopisten William Kupfer weiterzuleiten, der davon Abschriften anfertigen sollte. Die übrigen Sätze der Cellosonate sandte Brahms zu einem nicht genauer bestimmbareren Zeitpunkt von Thun aus direkt an den Kopisten.

Bald nach der Rückkehr nach Wien am 5. Oktober dürfte Brahms die in Auftrag gegebene Abschrift (Partitur und Cellostimme) erhalten haben, auf deren Grundlage er die neue Sonate nun klingend zu erproben wünschte. Sein favorisierter Partner hierfür war der Cellist des Joachim-Quartetts, Robert Hausmann, mit dem Brahms in den zurückliegenden Jahren schon mehrfach im privaten Kreis musiziert hatte. Noch in der ersten Oktoberhälfte ließ er durch den gemeinsamen Freund Richard Fellingner bei Hausmann in Berlin anfragen, ob dieser in nächster Zeit in Wien zu konzertieren beabsichtige und bei dieser Gelegenheit eine neue Sonate probieren wolle. Auch ohne Konzertverpflichtung reiste der Cellist daraufhin umgehend nach Wien, um das Werk gemeinsam mit dem Komponisten zu proben und in privaten Konzerten aufzuführen. Einen Monat später kam Hausmann erneut nach Wien und spielte mit Brahms am 24. November in einem Konzert im Kleinen Musikvereinsaal die öffentliche Ur-

aufführung der neuen Violoncellosonate. Abermals vier Wochen später, am 22. Dezember, fand die zweite öffentliche Aufführung – diesmal mit David Popper und Brahms – in Budapest statt.

In den folgenden Jahren brachte Brahms seine zweite Cellosonate noch einige Male mit verschiedenen Partnern privat und öffentlich zu Gehör. Am häufigsten spielte er sie mit Hugo Becker und Hausmann, die später einiges zur Temporenahme des Komponisten mitteilten. So soll Robert Hausmann zum zweiten Satz bemerkt haben: „Brahms beschleunigte das Tempo in den Takten 38 und 39, nahm die Takte 40 und 41 *meno adagio* und verzögerte, zusammen mit dem *diminuendo*, die Takte 42 und 43 dann so, daß die Reprise ab Takt 44 wieder das Anfangstempo des Satzes erhielt.“ (Zitiert nach Friedrich W. Ulrichs, *Johannes Brahms und das verschwundene Adagio. Entstehen, Aufnahme, Beschreibung der Sonaten für Pianoforte und Violoncello opus 38, e-moll und opus 99, F-Dur*, Göttingen 1996, S. 62; nach persönlicher Mitteilung des Cellisten Enrico Mainardi, dessen Informant Donald Francis Tovey gewesen war, der seinerseits die Sonate mit Hausmann gespielt hatte.) Hugo Becker hielt über das Finale fest: „Brahms nahm diesen Satz, ‚Allegro molto‘ (in Halben!), im Gegensatz zu dem vorhergehenden, den er trotz des ‚*appassionato*‘ in gemäßigerem Tempo spielte, sehr rasch.“ (Hugo Becker/Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien/Leipzig 1929, S. 210 f.)

Am 17. Januar 1887 kündigte Brahms seinem Verleger Fritz Simrock in Berlin die Zusendung der Violoncellosonate op. 99 an, am 23. Januar schickte er die Stichvorlage ab. Hierbei handelte es sich zweifellos um die von William Kupfer angefertigte (heute verschollene) Abschrift von Partitur und Cellostimme, aus der auch die ersten Aufführungen gespielt worden waren. Brahms hatte darin im Zuge der Erprobung des Werks noch kompositorische Änderungen eingetragen, was aus zahlreichen und zum Teil signifikanten Abweichungen zwischen autographe Partitur und Erstdruck zu schließen ist. Bereits im Feb-

ruar war der Notenstich bei der Firma Röder in Leipzig abgeschlossen, und Simrock erhielt Vorabzüge, die er sowohl von seinem Lektor Robert Keller als auch von Brahms überprüfen ließ; die betreffenden Korrekturabzüge sind sämtlich verschollen. Ein weiterer Abzug von Partitur und Stimme wurde im März auf Wunsch von Brahms für Hausmann angefertigt. Dieser benutzte das Exemplar nicht nur für einige weitere Aufführungen vor der Publikation, sondern offenbar zeitlebens, sodass es mit seiner Notensammlung erhalten geblieben ist. In der zweiten Aprilhälfte 1887 kam der Erstdruck der Sonate op. 99 in den Handel. Wohl zeitgleich erhielt Brahms ein Belegexemplar von Partitur und Stimme, das er an seinen Kopisten Kupfer, der hauptberuflich als Cellist tätig war, weitergab; das Exemplar ist heute verschollen. Von einem zweiten Handexemplar, das sich Brahms am 9. Dezember des Jahres brieflich von seinem Verleger erbat, ist nur noch die Partitur in seinem Nachlass vorhanden; sie enthält keinerlei Eintragungen des Komponisten.

Sowohl Brahms' Freundeskreis als auch die musikalische Öffentlichkeit reagierten auf die neue Violoncellosonate zunächst mit einer gewissen Befremdung. Theodor Billroth, der den ersten Satz ja bereits im August 1886 im Manuskript kennengelernt hatte, äußerte sich am 17./18. Oktober ausführlich über das Werk und verhehlte dabei seine Schwierigkeiten insbesondere mit jenem Satz nicht: „Der Anfang der Cellosonate ist fast gefährlich à la Rubinstein. Doch die Gefahr ist bei Dir nicht groß. Du weißt in der Folge noch mehr durch ruhige Schönheit zu fesseln als durch die leidenschaftliche Erregung des Anfangs. Ich gestehe, der erste Satz kam mir früher etwas bedenklich vor insofern, als ich mich fragte: Wie soll das so weiter gehen? Doch Du weißt immer den richtigen Weg zum rein Musikalischen zu finden; der gemütliche letzte Satz beruhigt über die Aufgeregtheit des leidenschaftlichen Jünglings, der im ersten Satz seine ganze leidenschaftliche Liebe dem sympathisch miterregten Hörer offenbart.“ (*Billroth und Brahms im*

Briefwechsel, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Wien 1935, S. 407 f.) Nachdem auch die publizistische Kritik die ersten beiden Aufführungen in Wien und Budapest noch eher reserviert aufgenommen hatte, wurde das neue Werk mit seinen ausgeprägt unterschiedlichen Satzcharakteren doch bald als „würdiges Geschwister“ der 4. Symphonie op. 98 gerühmt (Otto Lessmann in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung*, Jg. 14, Nr. 13, 1. April 1887, S. 123) und mit den gleichzeitig veröffentlichten kammermusikalischen Opera 100 und 101 auf eine Stufe gestellt. So schrieb etwa der Kritiker Bernhard Vogel nach einer Darbietung durch Julius Klengel und Willy Rehberg am 12. Juni 1887 in Leipzig: „Die Fdur-Sonate von Brahms (Op. 99) theilt mit seinen kammermusikalischen Compositionen der Jüngstzeit, der Violinsonate [op. 100] und dem Cmoll-Trio [op. 101], die gleichen Vorzüge: sie ist klar und kühn im Aufbau, edel und anheimelnd im Themenmaterial, in den leidenschaftlichen Sätzen straff gezügelt, im Finale voll frohen Behagens.“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 54, Nr. 25, 23. Juni 1887, S. 276.)

Die vorliegende Ausgabe basiert auf dem Text der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe (Serie II, Bd. 9: *Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, hrsg. von Egon Voss/Johannes Behr, München 2010). Näheres zur Textgestaltung und Quellenlage sowie zur Entstehung, Publikation und Rezeption findet sich in der Einleitung und im Kritischen Bericht des Gesamtausgaben-Bandes. Die wichtigsten Informationen daraus zu den herangezogenen Quellen und besonderen Aspekten der Edition sind in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe zusammengefasst.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellen und Quellenkopien gedankt.

Kiel, Herbst 2012
Johannes Behr

Preface

We do not know when Johannes Brahms (1833–97) began work on his Cello Sonata no. 2 in F major, op. 99. But we do know that he finished work on it in the summer of 1886 when he was in Thun in Switzerland. The date at the close of the extant autograph score confirms this, and in his pocket diary for the year, Brahms entered the work (along with several other finished pieces) under the month of August. The Viennese doctor Theodor Billroth was the first of the composer's friends to learn of the new work: Brahms sent him several manuscripts on 8 August, among them that of the first movement of this Sonata. A few days later he asked Billroth to forward the movement to the copyist William Kupfer, in order that he might make copies of it. Brahms sent the other movements of the Cello Sonata from Thun directly to the copyist, though we are unable to determine precisely when.

Shortly after arriving back in Vienna on 5 October, Brahms would have received the copy he had commissioned (both the score and the cello part), which he now wished to use for a run-through of the new Sonata. His preferred partner for this was the cellist of the Joachim Quartet, Robert Hausmann, with whom Brahms had played privately many times in the previous years. In the first half of October he had their mutual friend Richard Fellingner approach Hausmann in Berlin to ask whether he intended to perform in Vienna in the near future and, if so, whether he would like to try out a new sonata. The cellist had no such touring plans, but travelled straightaway to Vienna all the same in order to try out the work together with the composer and to perform it in private concerts. One month later, Hausmann returned to Vienna and gave the public première of the new Cello Sonata at a concert in the small Musikvereinsaal on 24 November, accompanied by the composer. Just four weeks after that, on 22 December, the second public performance took place,

in Budapest, this time with Brahms accompanying the cellist David Popper.

In the ensuing years, Brahms performed his Second Cello Sonata several times in private and in public, with various partners, most often Hugo Becker and Robert Hausmann. We owe them certain information regarding the composer's tempi. Thus Hausmann is said to have remarked of the second movement: “Brahms increased the tempo in measures 38 and 39, took mm. 40 and 41 *meno adagio* and, along with the *diminuendo*, delayed mm. 42 and 43 such that the reprise from m. 44 onwards returned to the opening tempo of the movement.” (As cited in Friedrich W. Ulrichs, *Johannes Brahms und das verschwundene Adagio. Entstehen, Aufnahme, Beschreibung der Sonaten für Pianoforte und Violoncello opus 38, e-moll und opus 99, F-Dur*, Göttingen, 1996, p. 62. This information was relayed by the cellist Enrico Mainardi; he had in turn been informed by Donald Francis Tovey, who had played the Sonata with Hausmann.) Hugo Becker said of the Finale: “Brahms took this movement, ‘Allegro molto’ (in half-notes!), very quickly, in contrast to the preceding movement, which he took in a more moderate tempo despite its ‘*appassionato*’ marking.” (Hugo Becker/Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Vienna/Leipzig, 1929, pp. 210 f.)

On 17 January 1887 Brahms announced to his publisher Fritz Simrock in Berlin that he was sending him the Cello Sonata op. 99, and on 23 January he sent him the engraver's copy. This was undoubtedly the same copy of the score and cello part made by William Kupfer (today no longer extant) that had also been used at the first performances. In the course of trying out the work Brahms had made compositional changes to the copyist's score, as can be inferred from the numerous, in some cases significant, deviations between the autograph score and the first edition. Already in February the engraving had been finished by the company of Röder in Leipzig, and Simrock received an advance print that he arranged to have

proofread both by his editor Robert Keller and by the composer himself. The proofs in question are all now lost. In March a further advance print of both score and part was made for Hausmann, at Brahms's request. Hausmann not only used this copy for several further performances in advance of the work's publication, but also continued to use it throughout his life, and it thus survived with the rest of his music library. In the second half of April 1887, Simrock's first edition of the Sonata op. 99 reached the shops, and, presumably at the same time, Brahms received a personal copy of the score and part. He gave this to his copyist Kupfer, who was primarily a cellist by trade. This copy is no longer extant. Of a second personal copy belonging to the composer, which Brahms requested from his publisher in a letter of 9 December of this year, only the score is extant in his estate. It contains no markings in his hand.

Both Brahms's friends and the musical public at first reacted to the new Cello Sonata with a certain degree of disconcertion. Theodor Billroth, who had become acquainted with the first movement already in August 1886 when it was still in manuscript, offered an extensive commentary on the work on 17/18 October and did not hide the particular difficulty he had with this same movement: "The beginning of the Cello Sonata is almost dangerous, *à la* Rubinstein. But the danger is not great with you. You know in what follows how to captivate by a calm beauty, rather than by the passionate excitement of the opening. I admit that the first movement initially seemed somewhat questionable inasmuch as I asked myself: How is this to continue? But you always know how to find the right path to what is purely musical; the jovial last movement calms one in the face of the excitement of the passionate youth who in the first movement reveals all his passionate love to the sympathetic listener." (*Billroth und Brahms im Briefwechsel*, ed. by Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Vienna, 1935, pp. 407 f.) The critics too had reacted with a certain reserve towards the first two performances in Vienna

and Budapest. But this new work, whose individual movements are so varied in character, was soon being praised as a "worthy sibling" to the Fourth Symphony op. 98 (thus Otto Lessmann in the *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung*, vol. 14, no. 13, 1 April 1887, p. 123) and was placed on the same level as the two other chamber music works published at the same time, op. 100 and 101. After a performance in Leipzig by Julius Klengel and Willy Rehberg on 12 June 1887, the critic Bernhard Vogel wrote that "the F-major Sonata by Brahms (op. 99) shares the same merits as his other chamber music compositions of recent times, the Violin Sonata [op. 100] and the c-minor Trio [op. 101]: it is clear and bold in its structure and noble and familiar in its thematic material; its passionate movements are kept on a tight rein, and its finale is full of joyous contentment" (*Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 54, no. 25, 23 June 1887, p. 276).

The present edition is based on the text of the new Johannes Brahms Gesamtausgabe (series II, vol. 9: *Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, ed. by Egon Voss/Johannes Behr, Munich, 2010). The Introduction and Critical Report of this volume of the Complete Edition contain more detailed information on the text and its sources and about the work's gestation, publication and reception. The most important information on the sources consulted and on specific aspects of this edition is gathered together in the *Comments* at the close of the present edition.

We are grateful to the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing source materials and copies of them at our disposal.

Kiel, autumn 2012
Johannes Behr

Préface

Si l'on ignore quand Johannes Brahms (1833–97) se lança dans la composition de sa Deuxième Sonate pour violoncelle et piano en Fa majeur, op. 99, on sait cependant qu'il l'acheva durant l'été 1886 à Thoune, en Suisse. En effet, la partition autographe porte comme date d'achèvement «en été 1886» et le compositeur l'inscrivit dans son agenda de poche de 1886 sous la rubrique d'août, avec quelques autres œuvres achevées. Le médecin viennois Theodor Billroth fut le premier, parmi les amis de Brahms, à apprendre l'existence de la nouvelle sonate. Le 8 août, Brahms lui envoya plusieurs manuscrits dont la partition autographe du premier mouvement et quelques jours plus tard il lui demanda de les remettre à William Kupfer pour qu'il en fasse des copies. Il fit parvenir ensuite les autres mouvements directement au copiste, depuis Thoune, mais il nous manque ici des dates plus précises.

Brahms reçut la copie qu'il avait commandée (partition et partie de violoncelle) sans doute peu après son retour à Vienne, le 5 octobre, et il projeta ensuite d'en faire usage pour voir comment la nouvelle œuvre sonnait. Le partenaire favori qu'il lui fallait pour ce déchiffrement était le violoncelliste du Quatuor Joachim, Robert Hausmann, avec lequel il avait plusieurs fois fait de la musique en cercle privé les années précédentes. Avant la mi-octobre, il chargea un ami commun, Richard Fellingner, de demander à Hausmann à Berlin s'il prévoyait de donner prochainement des concerts à Vienne et souhaitait par la même occasion essayer une nouvelle sonate. Bien que n'ayant pas de projets de concert, le violoncelliste rejoignit immédiatement la capitale autrichienne pour déchiffrer l'œuvre avec le compositeur et la jouer à des concerts privés. Un mois après, Hausmann revint à Vienne pour donner avec Brahms la première audition publique de la Sonate op. 99, le 24 novembre, dans la petite salle du Musikverein. Et il se passa

de nouveau quatre semaines jusqu'au deuxième concert public, le 22 décembre, à Budapest, où Brahms eut cette fois-ci David Popper comme partenaire.

Dans les années suivantes, Brahms fit entendre plusieurs fois son opus 99 avec divers violoncellistes, en privé comme en public. C'est avec Hugo Becker et Hausmann qu'il le joua le plus souvent, lesquels auront plus tard quelques remarques à faire sur les tempi du compositeur. À ce qu'on sait, Robert Hausmann indiqua ainsi à propos du deuxième mouvement: «Brahms accélérât aux mes. 38 et 39, prenait les mes. 40 et 41 *meno adagio* et ralentissait, en faisant le *diminuendo*, aux mes. 42 et 43 de manière à retrouver le tempo du début du mouvement au retour de la première partie, mes. 44.» (Cité d'après Friedrich W. Ulrichs, *Johannes Brahms und das verschwundene Adagio. Entstehen, Aufnahme, Beschreibung der Sonaten für Pianoforte und Violoncello opus 38, e-moll und opus 99, F-Dur*, Göttingen, 1996, p. 62; d'après des informations recueillies directement auprès du violoncelliste Enrico Mainardi, qui avait lui-même été informé par Donald Francis Tovey, lequel avait joué la Sonate avec Hausmann.) Hugo Becker précisa à propos du finale: «Brahms prenait ce mouvement, *Allegro molto* (à la blanche!), très rapidement, contrairement au mouvement précédent qu'il jouait à un tempo plus modéré malgré l'indication "appassionato".» (Hugo Becker/Dago Rynar, *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Vienne/Leipzig, 1929, pp. 210 s.)

Le 17 janvier 1887, Brahms annonça à son éditeur Fritz Simrock de Berlin qu'il allait lui envoyer la Sonate pour violoncelle et piano op. 99; le 23 janvier, il envoya la copie à graver. Il s'agissait sans aucun doute de la partition et la partie de violoncelle copiées par William Kupfer, aujourd'hui perdues, qui avaient été utilisées pour les premiers concerts. Durant les répétitions, Brahms y avait fait des remaniements, ce que l'on peut déduire de divergences nombreuses et parfois significatives entre l'autographe et la première édition. Dès le mois de février, la gravure réalisée par

Röder à Leipzig était achevée. Simrock reçut un premier tirage qu'il fit examiner par son rédacteur Robert Keller et par Brahms. Les épreuves corrigées sont toutes perdues. En mars, à la demande de Brahms, un deuxième tirage complet (partition et partie de violoncelle) fut réalisé pour Hausmann. Le violoncelliste utilisa cet exemplaire non seulement pour quelques concerts qui eurent lieu avant la publication de l'œuvre, mais apparemment toute sa vie car on l'a retrouvé parmi sa bibliothèque musicale. La première édition de la Sonate op. 99 fut mise en vente dans les deux dernières semaines d'avril 1887. Brahms reçut, semble-t-il au même moment, un exemplaire justificatif de la partition et partie de violoncelle qu'il donna à son copiste Kupfer, lequel était en premier lieu violoncelliste – cet exemplaire est aujourd'hui perdu. D'un deuxième exemplaire que Brahms demanda par courrier à son éditeur le 9 décembre 1887, seule la partition a été conservée dans son legs et elle ne présente aucune annotation du compositeur.

Tant le cercle étroit des amis de Brahms que le public de concert furent tout d'abord quelque peu déconcertés par la nouvelle Sonate. Theodor Billroth, qui avait pris connaissance du premier mouvement grâce au manuscrit dès le mois d'août 1886, s'exprima en détails sur la Sonate entière dans une lettre du 17–18 octobre au compositeur et ne cacha pas ses réserves, notamment sur le mouvement initial: «Le début de la Sonate pour violoncelle et piano est presque aussi dangereux que du Rubinstein. Mais avec toi le danger n'est pas aussi grand. Tu sais par la suite captiver l'auditeur avec une beauté paisible qui est encore plus prenante que l'agitation passionnée du début. J'avoue que le premier mouvement m'a tout d'abord laissé songeur car je me demandais: comment cela peut-il continuer ainsi? Mais tu sais toujours trouver la juste voie qui mène à l'essence même de la musique; le dernier mouvement, détendu, rassure quant à l'agitation de ce jeune homme passionné qui, dans le premier mouvement, a révélé toute l'étendue de sa passion à l'auditeur partageant son excitation par

sympathie.» (*Billroth und Brahms im Briefwechsel*, éd. par Otto Gottlieb-Billroth, Berlin/Vienne, 1935, pp. 407 s.)

L'œuvre fut accueillie de façon assez réservée aux deux premiers concerts de Vienne et Budapest. Bientôt cependant, avec ses mouvements de caractères très divers, elle fut considérée comme la «digne sœur» (Otto Lessmann, dans *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung*, 14^e année, n^o 13, 1^{er} avril 1887, p. 123) de la Quatrième Symphonie op. 98, et l'égale de la Sonate pour violon et piano op. 100 et du Trio op. 101, publiés simultanément. Ainsi le critique Bernhard Vogel écrivit après l'avoir entendue le 12 juin 1887 à Leipzig avec Julius Klenkel et Willy Rehberg: «La Sonate en Fa majeur de Brahms (op. 99) a les mêmes qualités que les dernières œuvres de musique de chambre du compositeur, la Sonate pour violon et piano et le Trio en ut mineur: elle est claire et audacieuse dans sa forme, noble et familière dans son matériau thématique, solidement tenue dans les mouvements passionnés, joyeuse et d'un bien-être infini dans le finale.» (*Neue Zeitschrift für Musik*, 54^e année, n^o 25, 23 juin 1887, p. 276.)

La présente édition s'appuie sur la nouvelle Johannes Brahms Gesamtausgabe (série II, vol. 9: *Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, éd. par Egon Voss/Johannes Behr, Munich, 2010). Pour plus de détails sur la mise au point définitive du texte, l'état des sources, ainsi que sur la genèse, la publication et l'accueil de l'œuvre, on pourra consulter l'Introduction et le Commentaire Critique du volume de l'Édition Complète. On trouvera en outre un résumé des éléments les plus importants concernant les sources utilisées et les aspects particuliers de l'édition dans les *Bemerkungen* ou *Comments* figurant à la fin de cette partition.

Nous aimerions remercier ici les bibliothèques mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* d'avoir aimablement mis à notre disposition les sources originales et des copies.

Kiel, automne 2012

Johannes Behr