

VORWORT

Das *CONCERT für VIOLINE mit Begleitung des Orchesters op. 77* von Johannes Brahms zählt zu den bedeutendsten Violinkonzerten des 19. Jahrhunderts. Ähnlich wie die Schwesterwerke Ludwig van Beethovens, Felix Mendelssohn Bartholdys, Robert Schumanns, Antonín Dvořáks, Peter Tschaikowskys und Max Bruchs wurde es maßgeblich von der Zusammenarbeit des Komponisten mit einem führenden Geiger seiner Zeit geprägt. Ratgeber und Diskussionspartner für Brahms' *Violinkonzert* (und später für das *Doppelkonzert op. 102*) war Joseph Joachim (1831–1907), der seit 1853 mit dem Komponisten befreundet war und viele seiner Werke als Geiger oder Dirigent aufführte. Neben Clara Schumann war Joachim auch der Einzige, dem Brahms zwei Kompositionen widmete: 1853 die *1. Klaviersonate* und 1879 das *Violinkonzert*.

Das *Violinkonzert* entstand während Brahms' Sommeraufenthalt 1878 im österreichischen Pörschach am Wörthersee. Nachdem der Komponist seinem Freund Joachim am 21. August angekündigt hatte, er wolle ihm „eine Anzahl Violinpassagen“ zusenden, schickte er tags darauf eine eigenhändig geschriebene Solostimme. Sie enthielt den 1. Satz und den Beginn des Finales, das ihm mit seinen vielen Doppelgriff-Passagen spieltechnisch besonders heikel erschien. Wie Brahms dem Freund im Begleitschreiben mitteilte, umfasste das Werk damals vier Sätze, denn neben dem ursprünglichen langsamen Satz – der mit dem später gedruckten vermutlich nichts zu tun hatte – war auch ein *Scherzo* vorgesehen. Joachims erste Reaktion vom 24. August war positiv (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Bd. 2, Berlin 1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], S. 140–142). Daraufhin trafen sich die Freunde Anfang September in Pörschach, um die Violinpartie durchzugehen. Ob Joachim damals alle vier Sätze kennen lernte, ist unklar. Ende September kam man

in Hamburg erneut zusammen und spielte den 1. Satz nun auch der gemeinsamen Künstlerfreundin Clara Schumann vor, die daraufhin dem Dirigenten Hermann Levi berichtete: „Sie können sich wohl denken, daß es ein Concert ist, wo sich das Orchester mit dem Spieler ganz und gar verschmilzt, die Stimmung in dem Satze ist der in der zweiten Symphonie [op. 73] sehr ähnlich, auch *D-dur*“ (Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III, Leipzig 1920, S. 386). Zwischen Oktober und Dezember 1878 arbeitete Brahms am *Violinkonzert* angespannt weiter und diskutierte mit Joachim zugleich über den Termin der Uraufführung. Dabei sperrte er sich am 23. Oktober noch gegen den zuvor bereits einmal erwogenen Plan, das Werk im Leipziger Neujahrskonzert 1879 aufzuführen, und begründete seine Abneigung damit, er sei „nicht gern eilig beim Schreiben und beim Aufführen“, zumal er „doch über Adagio und Scherzo gestolpert“ sei. Am 10. Dezember teilte er Joachim dann mit, er habe die Mittelsätze durch „ein armes Adagio“ – den endgültigen langsamen Satz – ersetzt, und erklärte sich bereit, Joachim das Werk für seine Österreich-Ungarn-Tournee im Januar 1879 zu überlassen. Erst Mitte Dezember gab er schließlich die Zusage zur Uraufführung am 1. Januar 1879 in Leipzig, was Joachim mit großer Freude, aber auch mit einigen Bedenken wegen der „wirklich ungewohnte[n] Schwierigkeiten“ der Solopartie erfüllte. (Die von Brahms gegen Ende des 1. Satzes vorgesehene, dem Solisten jedoch zur eigenen Gestaltung überlassene Solokadenz musste er ebenfalls noch erstellen.) Dass Joachim die höchst anspruchsvolle Violinpartie innerhalb so kurzer Zeit konzertreif einstudierte, ist eine außergewöhnliche künstlerische und spieltechnische Leistung. Freilich wies ein Kritiker der Leipziger Uraufführung, der das *Violinkonzert* als eines

der „eingänglichsten, klarsten und spontanst erfundenen Erzeugnisse dieses Komponisten“ bezeichnete, darauf hin, „daß selbst Joachim, der gestählte und kampfgewohnte Ringer“, der „technisch so schwierig und heikel geartet[en]“ Solopartie „nur mit ersichtlicher Anstrengung“ Herr geworden sei (*Signale für die musikalische Welt*, Jg. 37, Nr. 2, S. 23). Nachdem der Geiger das Konzert am 8. Januar in Pest (Budapest) erneut unter Leitung des Komponisten aufgeführt hatte, war die von Joseph Hellmesberger dirigierte Wiener Erstaufführung am 14. Januar 1879 für Brahms und Joachim besonders wichtig. Der renommierte Kritiker Eduard Hanslick bezeichnete das Werk danach sogleich als „das bedeutendste“ Violinkonzert, „was seit dem Beethovenschen und Mendelssohnschen erschien“, zweifelte damals aber noch, „ob es auch in der allgemeinen Gunst mit jenen beiden jemals rivalisieren werde“ (Eduard Hanslick: *Brahms' Violin-Concert [gespielt von Joachim]*, in: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin² 1886, S. 266).

Der Wiener Aufführung folgte die erste von mehreren Überarbeitungsphasen, in deren Zusammenhang Brahms von Joachim violintechnische und kompositorische Änderungsvorschläge erbat. Der Geiger nahm das *Violinkonzert* im Februar und März 1879 mit auf seine England-Tournee und spielte es dreimal erfolgreich in London: am 22. Februar im Crystal Palace sowie am 6. und 20. März im 3. und 4. Konzert der London Philharmonic Society (siehe *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Band 9: *Violinkonzert D-Dur opus 77*, hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck, München 2004 [= *Brahms, Neue Ausgabe I/9*], S. XVI mit Anmerkung 59). Erneute Erörterungen spieltechnischer und kompositorischer Fragen gab es bei Brahms' und Joachims Treffen Mitte April in Berlin sowie in brieflichen Diskussionen vom Mai und Juni 1879. Im Laufe des Juni erhielt der Verleger Fritz

Simrock dann die Abschrift der Solostimme, das teils autographe, teils abschriftliche Manuskript des Klavierauszuges und die autographe Partitur als Stichvorlagen zugesandt. Doch selbst damit war die Arbeit am *Violinkonzert* nicht beendet, denn Mitte August trafen Brahms und Joachim noch einmal zum Korrekturlesen zusammen und nahmen letzte Änderungen in der Solopartie vor. Diese waren zu Beginn des 3. Satzes so einschneidend, dass für die separate Solostimme das gesamte Finale neu gestochen werden musste. Anfang Oktober 1879 erschienen Partitur, Orchesterstimmen, Solostimme und Klavierauszug im Druck.

Nicht allein die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte sowie die Widmung des *Violinkonzertes* bezeugen die enge Zusammenarbeit von Brahms und Joachim, sondern auch die Solokadenz. Joachim spielte bei der Leipziger Uraufführung des *Violinkonzertes* am 1. Januar 1879 zunächst eine vorläufige Fassung seiner Kadenz, die er im Zuge der nächsten beiden Aufführungen in Pest und Wien weiter ausarbeitete. So konnte Brahms nach der Wiener Erstaufführung berichten, die Kadenz sei nun „so schön geworden, daß das Publikum in meine Koda hineinklatschte.“ (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg*, Bd. 1 [= *Brahms-Briefwechsel I*], S. 90). Offenbar befasste sich Joachim in den folgenden Jahrzehnten weiter mit der Kadenz, ehe er sie 1902, also fünf Jahre nach Brahms' Tod, im Simrock-Verlag veröffentlichte. Dagegen hatten die Geiger Karl Halir (1895) und Hugo Heermann (1896) bereits zu Lebzeiten des Komponisten eigene Kadenzen publiziert. Nach Brahms' Tod erschienen zahlreiche weitere Kadenzen zum *Violinkonzert* im Druck, von denen sich jedoch nur diejenige Fritz Kreislers einigermaßen behaupten konnte.

Am häufigsten erklingt indes nach wie vor die Kadenz Joachims, die schon vor der Veröffentlichung in zahlreichen Abschriften unter Joachims Schülern kursierte (siehe *Brahms, Neue Ausgabe I/9*, S. 292, 295,

297). Besonders aufschlussreich ist dabei eine Abschrift der Kadenz von der Hand der jungen Geigerin Marie Soldat (1863–1955), die nicht nur von ihrem Lehrer Joachim, sondern auch von Brahms maßgeblich gefördert wurde. Für ihren ersten Wiener Auftritt mit Orchester am 8. März 1885 wählte sie Brahms' *Violinkonzert* und entzückte den Komponisten mit ihrem „unübertrefflichen“ Spiel derart, dass er ausgerufen haben soll: „Ist die kleine Soldat nicht ein ganzer Kerl? Nimmt sie es nicht mit zehn Männern auf? Wer will es besser machen?“ Zum Dank schenkte Brahms ihr das kostbar gebundene Prachtexemplar der Partitur, das ihm sein Verleger Fritz Simrock Ende 1879 verehrt hatte (siehe Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. III/1, Berlin 1912, S. 158, Anmerkung 2; *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, Hamburg 1961, S. 149 f.; *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, Bd. 2, Berlin 1917 [= *Brahms-Briefwechsel X*], S. 137 f.; *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, Bd. 3, Berlin 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], S. 90). Sieben Monate vor jener Aufführung muss Marie Soldat Brahms selbst um eine Kadenz gebeten haben, was dieser am 9. August 1884 freundlich-ironisch ablehnte: „Ja, wenn die Kadenz für Flöte sein sollte! Von der Geige verstehe ich gar zu wenig u. das ist [in?] dem Fall doch nötig.“ (*Brahms, Neue Ausgabe I/9*, S. 295). Daraufhin schrieb die Geigerin sich Joachims Kadenz ab, die damals – etwa Ende 1884 oder Anfang 1885 – im Umfang und Ablauf trotz vieler kleiner Abweichungen schon weithin der späteren Druckgestalt entsprach. Wie Marie Soldat ihrer Mutter sechs Tage vor der Wiener Aufführung berichtete, strich Brahms ihr allerdings „in der *Cadenz* etwas [...], da er sie zu lang fand.“ (ebenda, S. 293–296). Tatsächlich enthält Marie Soldats Kadenzmanuskript einige flüchtig skizzierte Kürzungs- und Änderungsvorschläge von Brahms' Hand. Daraufhin notierte die Geigerin ihrerseits zwei

verkürzende Übergänge, die die von Brahms angedeuteten Einschnitte teils präzisierten, teils abwandelten. Diese definitiv überarbeitete Gestalt führte die Kadenz, wie vergleichende Untersuchungen zeigen, offenkundig auf eine Version zurück, die Joachim Anfang der 1880er Jahre bei Aufführungen des *Violinkonzertes* vorgetragen haben dürfte (siehe ebenda, S. 293–298 und 304–307).

Die knappere Kadenzgestalt, an die sich Brahms bei seinen Eintragungen in Marie Soldats Kadenzmanuskript anscheinend nur rudimentär erinnerte, sagte ihm erwiesenermaßen mehr zu als die „zu lange“ Fassung, die Joachim mit kleineren Modifikationen schließlich drucken ließ. Aus diesem Grund gibt die vorliegende Studien-Edition Joachims Kadenz im Anschluss an Brahms' *Violinkonzert* nicht nur in der Druckversion von 1902 wieder (S. 198 f.), sondern auch in der von Brahms favorisierten gestrafften Gestalt, die Marie Soldats Kadenzabschrift nach der doppelten Überarbeitung festlegte (S. 200 f.). Diese Fassung wurde 2004 im Rahmen der neuen Brahms Gesamtausgabe erstmals veröffentlicht. Sie sei Geigerinnen und Geigern besonders ans Herz gelegt.

*

Die vorliegende Studien-Edition folgt dem Text der neuen Brahms Gesamtausgabe (*Brahms, Neue Ausgabe I/9*). Näheres zur Entstehung, zur frühen Aufführungsgeschichte, Rezeption und Publikation sowie zur Rolle Joseph Joachims bei der Ausarbeitung und violintechnischen Einrichtung des Werkes findet sich in der Einleitung und im Anhang jenes Bandes. Der dortige Kritische Bericht gibt Auskunft über die Quellen, ihre Geschichte und ihre editorische Bewertung, über Brahms' kompositorische Korrekturen und über violintechnische Änderungen bzw. Varianten, die Brahms und Joachim diskutierten. Ebenso werden dort textkritisch relevante Lesarten-Unterschiede dokumentiert und die auf Grund der Quellenkritik notwendigen editorischen Eingriffe erörtert.

Der Anhang des Gesamtausgaben-Bandes informiert über die Überlieferung von Joachims Solokadenz und teilt insgesamt vier Kadenz-Fassungen mit.

Hauptquelle des *Violinkonzertes* ist das Handexemplar des Partitur-Erstdruckes aus Brahms' Nachlass (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Archiv). Korrigierende Referenzquellen sind das Partiturotograph und die abschriftliche Solostimme, die jeweils als Stichvorlage dienten (*The Library of Congress*, Washington, D. C.), außerdem Brahms' frühe autographe Solostimme, die den 1. Satz sowie den Beginn des 3. Satzes umfasst (*Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*), die teilautographe Stichvorlage des Klavierauszuges (*Österreichische Nationalbibliothek*), der Erstdruck der Partitur einschließlich des Prachtexemplars (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*) sowie die Erstdrucke der Solostimme, der Orchesterstimmen und des Klavierauszuges.

Für die im Anschluss an den Notentext von Brahms' *Violinkonzert* mitgeteilten beiden Fassungen von Joseph Joachims Solokadenz wurden folgende Quellen herangezogen: für die Druckfassung der Erstdruck von 1902 (sowie zum Vergleich der minimal revidierte Abdruck im 1905 erschienenen 3. Band von Joseph Joachims und Andreas

Mosers *Violinschule*); für die von Brahms bevorzugte kürzere Fassung die Abschrift Marie Soldats in der von ihr auf Anregung von Brahms überarbeiteten Gestalt (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Zu einer weiteren, aus dem Besitz von Joachims Enkelschülerin Anna Löw stammenden Abschrift, die den letztgültigen Verlauf der überarbeiteten Kadenz in Marie Soldats Abschrift bestätigt, siehe *Brahms, Neue Ausgabe I/9*, S. 294–298.

Die durch Fußnoten im Notentext angezeigten textkritischen *Bemerkungen* am Ende der Studien-Edition verweisen zum einen auf besonders gravierende Textprobleme. Zum anderen machen sie auf zusätzliche Spielanweisungen der handschriftlichen und gedruckten Solostimmen sowie teilweise auch der Klavierauszug-Quellen aufmerksam. Die auf Joseph Joachim zurückgehenden Angaben wurden von Brahms autorisiert und sind aufführungspraktisch wie aufführungshistorisch bedeutsam. Die Taktangaben folgen dem auf S. 204 erläuterten System.

Herausgeber und Verlag danken allen Bibliotheken und Personen, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung gestellt haben.

Kiel, Sommer 2005
Michael Struck

PREFACE

Johannes Brahms's *Concerto for Violin with Orchestral Accompaniment*, op. 77, is one of the most significant violin concertos of the nineteenth century. Like its companions by Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Antonín Dvořák, Peter Tchaikovsky, and Max Bruch, it bears the imprint of the composer's working relationship with a leading violinist of his day. The guide and interlocutor for Brahms's concerto – and later for the

Double Concerto, op. 102 – was Joseph Joachim (1831–1907), who enjoyed the composer's friendship from 1853 and performed many of his works either as a violinist or as a conductor. Joachim, along with Clara Schumann, was the only person to whom Brahms dedicated two of his compositions: the First Piano Sonata (1853) and the Violin Concerto (1879).

Brahms's Violin Concerto was composed in 1878 during his summer holidays in the

VIII

Austrian town of Pörtlach am Wörthersee. Having announced to Joachim on 21 August that he wanted to send him “a number of violin passages,” he posted an autograph copy of the solo part on the following day. The manuscript contained the violin part for the entire first movement and the opening of the finale, a particularly precarious section on account of its many double stops. In his cover letter Brahms told Joachim that the work consisted of four movements, for at that time the original slow movement (presumably unrelated to the one eventually published) was meant to be accompanied by a Scherzo. Joachim’s initial reaction, on 24 August, was positive (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, ii, Berlin, ²1912 [*Brahms-Briefwechsel VI*], pp. 140–142). The two friends thereupon met in Pörtlach at the beginning of September to work through the violin part. Whether Joachim became acquainted with all four movements at that time is uncertain. The two men met again in Hamburg toward the end of the month and played through the first movement to their artistic colleague Clara Schumann. She immediately reported her impressions to the conductor Hermann Levi: “As you can well imagine, it is a concerto in which the orchestra blends completely and utterly with the [solo] player; the mood of the movement is very much like that of the Second Symphony [op. 73], also in D major” (Berthold Litzmann: *Clara Schumann: Ein Künstlerleben, nach Tagebüchern und Briefen*, iii, Leipzig, ⁴1920, p. 386). Between October and December 1878 Brahms worked fervidly on the concerto and discussed the date of its première with Joachim. On 23 October he rejected his previous plan to have the work performed at the New Year’s Concert in Leipzig in 1879, arguing that he was “not fond of haste in composing and performing,” particularly as he had “stumbled over the Adagio and Scherzo after all.” Writing to Joachim on 10 December, he reported that he had replaced the middle movements with “a paltry adagio” that

would eventually become the definitive slow movement. He also expressed his willingness to entrust the work to Joachim for his tour of Austria and Hungary in January 1879. It was not until mid-December that Brahms finally granted permission for the work’s première in Leipzig on 1 January 1879 – a decision that gave Joachim great pleasure as well as some misgivings regarding the “truly unusual difficulties” of the solo part. (He also had to produce the first-movement cadenza, Brahms having made this the responsibility of the soloist.) That Joachim managed to master the highly demanding violin part in such a brief span of time is a testament to his extraordinary artistic and technical prowess. Nonetheless, a critic of the Leipzig première, besides calling the Violin Concerto “one of this composer’s most approachable, translucent, and spontaneous creations,” pointed out that “even Joachim, the case-hardened and battle-tested warrior,” had to “visibly exert himself to negotiate the technical difficulties and precarious balance of the solo part” (*Signale für die musikalische Welt*, xxxvii/2, p. 23). On 8 January Joachim played the concerto in Pest (Budapest), again under Brahms’s baton. Especially important to both men was the Vienna première, conducted by Joseph Hellmesberger on 14 January 1879. The renowned critic Eduard Hanslick immediately proclaimed the work to be “the most significant violin concerto to appear since Beethoven’s and Mendelssohn’s,” but also expressed doubts “that it would ever rival those two in the favor of the general public” (Eduard Hanslick: “Brahms’ Violin-Concert [gespielt von Joachim],” *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885*, Berlin, ²1886, p. 266).

The Vienna première was followed by the first of several periods of revision in which Brahms asked Joachim to suggest changes regarding the violin writing and the compositional fabric. The great violinist took the concerto along with him on his tour of England in February and March 1879 and

played it successfully in London on three occasions: at the Crystal Palace on 22 February, and in the third and fourth concerts of the London Philharmonic Society on 6 and 20 March (see p. xvi and note 59 of *Violinkonzert D-Dur opus 77*, ed. by Linda Correll Roesner and Michael Struck, in *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series 1, vol. 9, Munich, 2004 [= *Brahms, Neue Ausgabe I/9*]). Further discussions of technical and compositional issues ensued in mid-April, when the two men met in Berlin, and again in May and June in an exchange of letters. During June the publisher, Fritz Simrock, was sent a copyist's manuscript of the solo part, the partly autograph manuscript of the piano reduction, and the autograph full score, all for use as master copies for the engraving. Yet even then the work on op. 77 had not come to an end: in mid-August Brahms and Joachim met once again to read the proofs and make their final changes to the violin part. These changes were so extensive at the opening of the third movement that the entire finale in the separate solo part had to be re-engraved. Finally, the full score, orchestral material, solo part, and piano reduction appeared in print in early October 1879.

The close working relationship between Brahms and Joachim is documented not only in the concerto's genesis, publication history, and dedication, but also in its solo cadenza. At the Leipzig première on 1 January 1879 Joachim had played his cadenza in a preliminary version that he went on to elaborate in the course of the next two performances, in Pest and Vienna. After the Vienna première Brahms was able to report that the cadenza was now "so beautiful that the applause from the audience went on during my coda" (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg*, i [= *Brahms-Briefwechsel I*], p. 90). Joachim evidently continued to work on the cadenza in the decades that followed before finally allowing it to be published by Simrock in 1902, five years after Brahms's

death. In contrast, the violinists Karl Halir (in 1895) and Hugo Heermann (in 1896) already published cadenzas to op. 77 during the composer's lifetime. Many more cadenzas appeared in print posthumously, of which only Fritz Kreisler's has managed to gain a foothold.

Yet the most frequently heard cadenza continues, as ever, to be Joachim's, which already circulated among his pupils in a large number of manuscript copies prior to its publication (see *Brahms, Neue Ausgabe I/9*, pp. 292, 295 and 297). Particularly revealing is a copy in the hand of a young violinist named Marie Soldat (1863–1955), who was ardently championed not only by her teacher Joachim but also by Brahms himself. She chose Brahms's Violin Concerto for her Viennese orchestral début on 8 March 1885, and so delighted the composer with her "unsurpassable" playing that he is said to have exclaimed, with a pun on the German word *Soldat* ("soldier"): "Isn't little Soldat a capital fellow? Can't she cross swords with ten men? Who claims it can be done better?" As a gesture of appreciation he gave her the lavishly bound presentation copy of the score that his publisher, Fritz Simrock, had honoured him with at the end of 1879 (see Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, iii/1, Berlin, 1912, p. 158, note 2; *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, Hamburg, 1961, pp. 149 f.; *Johannes Brahms: Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, ii, Berlin, 1917 [= *Brahms-Briefwechsel X*], p. 137 f.; *Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, iii, Berlin 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], p. 90). Seven months before her début performance Marie Soldat must have asked Brahms himself for a cadenza. This would explain his friendly if ironic refusal on 9 August 1884: "Yes, if the cadenza is to be for flute! I know far too little about the violin, and that is essential in this case" (*Brahms: Neue Ausgabe I/9*, p. 295). The violinist thereupon wrote out a copy of Joachim's cadenza, which at that time (late

1884 or early 1885) largely matched its later published form in length and design, despite many minor discrepancies. Nevertheless, as Marie Soldat informed her mother six days before the Vienna performance, Brahms “cut something from my cadenza that he found too long” (*ibid.*, pp. 293–296). Her manuscript of the cadenza does indeed contain a few hastily sketched suggestions in Brahms’s hand regarding cuts and alterations. The violinist then proceeded on her own to write out two shortcut transitions that partly elaborated and partly transformed Brahms’s suggested abridgements. Comparative studies reveal that this definitive revision of the cadenza evidently restored an earlier version most likely played by Joachim in his performances of the early 1830s (see *ibid.*, pp. 293–298 and 304–307).

When Brahms entered his jottings in Marie Soldat’s manuscript he could evidently recall only the rudiments of this more concise form of the cadenza. Nonetheless, it is a proven fact that it appealed to him more than the “too long” version that Joachim, with minor alterations, ultimately saw into print. For this reason, our study edition appends Joachim’s cadenza for op. 77 not only in its published version of 1902 (see pp. 198 f.), but also in the leaner form preferred by Brahms and set down, after two stages of revision, in Marie Soldat’s manuscript copy (pp. 200 f.). This version was published for the first time in 2004 as part of the New Brahms Complete Edition and is warmly recommended to all violinists.

*

Our study edition follows the text published in the New Brahms Complete Edition (*Brahms, Neue Ausgabe I/9*). Further information on the work’s genesis, early performance history, reception, and publication, as well as Joseph Joachim’s role in elaborating and marking up the violin part, can be found in the introduction and the appendix to that volume. The critical report provides

information on the sources, their history, and their editorial value, on Brahms’s revisions to the composition, and on the changes and alternative versions that Brahms and Joachim discussed with regard to violin technique. It also lists alternative readings of relevance to the work’s text and discusses editorial interventions deemed necessary from our examination of the sources. The appendix to the volume in the Complete Edition offers information on the textual transmission of Joachim’s cadenza and presents a total of four alternative versions.

The principal source of the Violin Concerto is Brahms’s personal copy of the first edition in score. This copy, part of the composer’s posthumous estate, is preserved in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna. As corrective reference sources we have also consulted the autograph full score and the copyist’s manuscript of the solo part, both of which served as engraver’s copies (Library of Congress, Washington, DC), as well as Brahms’s early autograph solo part comprising the entire first movement and the opening of the third (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin), the partly autograph engraver’s copy of the piano reduction (Österreichische Nationalbibliothek, Vienna), the first edition in score, including the presentation copy (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna), and the first editions of the solo part, the orchestral material, and the piano reduction.

Two versions of Joseph Joachim’s cadenza are appended to the musical text of the concerto. They were prepared from the following sources: the printed version is taken from the first edition of 1902 and (for comparison purposes) from a slightly revised print published in volume 3 of Joseph Joachim’s and Andreas Moser’s *Violinschule* of 1905; the abridged version preferred by Brahms is taken from Marie Soldat’s manuscript in the form in which she revised it at the composer’s suggestion (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). Another manuscript

copy stemming from the private library of Anna Löw, a second-generation pupil of Joachim, substantiates the definitive form of the revised cadenza in Maria Soldat's manuscript (see *Brahms, Neue Ausgabe I/9*, pp. 294–298).

The editorial comments at the end of our volume are referenced by footnotes to the musical text and relate to especially serious textual problems. They also draw attention to additional performance instructions in the handwritten and printed solo parts and sometimes even in the sources for the piano

reduction. All the markings that derive from Joachim were sanctioned by Brahms and are relevant to the history and practice of musical performance. The measure references are based on the system explained on page 214.

The editors and the publishers wish to express their thanks to all libraries and individuals who kindly placed source material at their disposal.

Kiel, summer 2005
Michael Struck

PRÉFACE

Le *CONCERT für VIOLINE mit Begleitung des Orchesters op. 77* de Johannes Brahms (*Concerto pour violon et orchestre op. 77*) compte parmi les concertos de violon les plus importants du XIX^e siècle. De même que dans le cas des œuvres apparentées de Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Antonín Dvořák, Piotr Ilitch Tchaïkovski et Max Bruch, ce concerto fut marqué de façon décisive par la collaboration du compositeur avec un violoniste renommé de son époque. En ce qui concerne le *Concerto pour violon et orchestre* de Brahms (et plus tard son *Double Concerto op. 102*), c'est Joseph Joachim (1831–1907) qui a fait office de conseiller et partenaire; lié d'amitié avec le compositeur depuis 1853, Joachim exécute nombre de ses œuvres comme violoniste ou chef d'orchestre. À côté de Clara Schumann, il est aussi le seul à qui Brahms ait dédié deux compositions, à savoir la *Sonate pour piano n° 1* en 1853 et, en 1879, le *Concerto pour violon et orchestre*.

Brahms compose son *Concerto pour violon et orchestre* pendant l'été 1878, lors d'un séjour à Pörtschach (Wörthersee), en Autriche. Après avoir annoncé le 21 août à son ami Joachim qu'il allait lui faire parvenir «une série de passages pour le violon», le compositeur lui envoie le lendemain même une partie de soliste autographe. Elle comprend le 1^{er} mouvement ainsi que le début du finale, celui-ci étant avec ses nombreux passages en doubles cordes particulièrement difficile du point de vue technique. Comme le signale Brahms à son ami dans une lettre d'accompagnement, l'œuvre se composait initialement de quatre mouvements, car en plus du mouvement lent initial – qui n'avait apparemment rien à voir avec celui édité ultérieurement –, il était prévu un *Scherzo*. La première réaction de Joachim, le 24 août, est positive (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, 2^e vol., Berlin²1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], p. 140–142). Les deux amis se rencontrent début septembre à Pörtschach pour examiner la

partie de violon. On ne sait pas si Joachim a vu les quatre mouvements. Une nouvelle rencontre a lieu fin septembre à Hambourg, à l'occasion de laquelle Brahms et Joachim jouent le 1^{er} mouvement à Clara Schumann, leur amie commune; celle-ci relate la chose comme suit au chef d'orchestre Hermann Levi: «Vous pouvez bien imaginer que c'est un concerto où l'orchestre fusionne pleinement avec l'instrumentiste, l'atmosphère du mouvement ressemble beaucoup à celle de la deuxième symphonie [op. 73], en Ré majeur aussi» (Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, t. III, Leipzig ⁴1920, p. 386). D'octobre à décembre 1878, Brahms travaille avec énergie à son *Concerto pour violon et orchestre* et discute en même temps avec Joachim en ce qui concerne la date de la création. Le 23 octobre, il s'oppose encore au plan déjà envisagé précédemment, selon lequel l'œuvre pourrait se jouer à l'occasion du Concert du Nouvel An 1879 de Leipzig, justifiant son opposition par le fait qu'il «n'aime pas être pressé pour écrire et jouer», d'autant plus qu'il avait «tout de même trébuché sur l'Adagio et le Scherzo». Le 10 décembre, le compositeur informe Joachim qu'il a remplacé les mouvements centraux par un «pauvre Adagio» – le mouvement lent définitif – et il se déclare prêt à céder l'œuvre à Joachim pour sa tournée en Autriche-Hongrie, en janvier 1879. C'est à la mi-décembre seulement qu'il donne enfin son consentement pour une création à Leipzig, le 1^{er} janvier 1879, ce que Joachim accepte avec grande joie mais aussi avec certaines réserves en raison des «difficultés vraiment inhabituelles» de la partie de soliste. (Il lui restait aussi à élaborer la cadence de soliste prévue par Brahms vers la fin du 1^{er} mouvement mais dont il avait laissé au soliste la réalisation propre.) Le fait que Joachim ait étudié en aussi peu de temps, pour l'exécuter en concert, une partie de violon des plus difficiles représente sans conteste une prouesse artistique et technique. Néanmoins, un critique de la création

de l'œuvre à Leipzig, décrivant le *Concerto pour violon et orchestre* comme l'une des «productions les plus accessibles, les plus intelligibles et les plus spontanées de ce compositeur», attire l'attention sur le fait «que même Joachim, ce lutteur endurci et expérimenté,» n'a réussi à maîtriser qu'avec un effort manifeste cette partie de soliste «tellement difficile et périlleuse sur le plan technique» (*Signale für die musikalische Welt*, 37^e année, n° 2, p. 23). Le violoniste ayant donné une seconde fois le Concerto, le 8 janvier, à Pest (Budapest), encore sous la direction du compositeur, la première à Vienne le 14 janvier 1879, sous la direction de Joseph Hellmesberger, revêt pour Brahms et Joachim une importance particulière. Le critique de renom Eduard Hanslick qualifie aussitôt l'œuvre de concerto de violon «le plus important qui soit paru depuis celui de Beethoven et de Mendelssohn» mais se demande encore à l'époque «s'il pourra rivaliser quant à la faveur du public avec eux» (Eduard Hanslick: *Brahms' Violin-Concert [gespielt von Joachim]*, in: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin ²1886, p. 266).

Le premier remaniement, qui sera suivi par d'autres révisions, succède à ce concert de Vienne, Brahms ayant prié Joachim de lui faire des propositions de modification tant sur le plan technique que du point de vue compositionnel. Le violoniste emporte dans ses bagages le *Concerto pour violon et orchestre* pour sa tournée en Angleterre, en février et mars 1879, et le joue trois fois à Londres, où il remporte un franc succès: le 22 février, au Crystal Palace, ainsi que les 6 et 20 mars, lors des 3^e et 4^e concerts de la London Philharmonic Society (cf. *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Série I, t. IX: *Violinkonzert D-Dur opus 77*, éd. par Linda Correll Roesner et Michael Struck, Munich, 2004 [= *Brahms, Neue Ausgabe I/9*], p. XVI avec remarque 59). Lors de leur rencontre mi-avril à Berlin, Brahms et Joachim discutent une nouvelle fois diverses questions techniques et compositionnelles

ainsi que, par correspondance, en mai et juin 1879. Au cours du mois de juin enfin, l'éditeur Fritz Simrock reçoit comme modèles de gravure la copie de la partie de soliste, le manuscrit en partie autographe, en partie sous forme de copie de la réduction pour piano ainsi que la partition autographe. Même alors cependant, le travail relatif au *Concerto pour violon et orchestre* n'est toujours pas terminé; en effet, Brahms et Joachim se rencontrent encore une fois à la mi-août pour la correction des épreuves et ils procèdent aux dernières modifications de la partie de soliste. Les corrections sont tellement décisives en ce qui concerne le début du 3^e mouvement qu'il est nécessaire d'effectuer une nouvelle gravure de tout le finale pour la partie de soliste séparée. Début octobre 1879 finalement, la partition d'orchestre, les parties instrumentales, la partie de soliste et la réduction pour piano paraissent.

L'étroite collaboration de Brahms et Joachim apparaît non seulement dans la genèse, la publication et la dédicace du *Concerto en Ré*, mais aussi pour la cadence de soliste. Lors de la création de l'œuvre le 1^{er} janvier 1879 à Leipzig, Joachim joue une version provisoire de sa cadence, qu'il élaborera plus avant dans le contexte des deux concerts de Pest et de Vienne. C'est ainsi qu'après la première du *Concerto* à Vienne, Brahms relate que la cadence est «devenue si belle que le public a applaudi dans ma coda.» (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, 1^{er} vol. [= *Brahms-Briefwechsel I*], p. 90). Lors des décennies suivantes, Joachim continue manifestement de s'occuper de la cadence et il la publie finalement chez Simrock en 1902, donc cinq ans après la mort du compositeur. Les violonistes Karl Halir et Hugo Heermann quant à eux avaient déjà, respectivement en 1895 et 1896, publié leurs propres cadences du vivant du compositeur. De nombreuses autres cadences sont éditées après la mort de Brahms pour le *Concerto pour violon et or-*

chestre op. 77, mais uniquement celle de Fritz Kreisler réussit dans une certaine mesure à s'imposer.

Cependant, c'est toujours la cadence de Joachim qui se joue le plus souvent; avant même sa publication, elle était déjà en circulation, sous forme de nombreuses copies, parmi les élèves de Joachim (cf. *Brahms, Neue Ausgabe I/9*, p. 292, 295, 297). L'une de ces copies, réalisée par la jeune violoniste Marie Soldat (1863–1955), qui avait été soutenue non seulement par Joachim, son professeur, mais aussi et de façon particulière par Brahms lui-même, est particulièrement significative. Pour son premier concert avec orchestre à Vienne, donné le 8 mars 1885, Marie Soldat choisit d'interpréter le *Concerto pour violon et orchestre* de Brahms; avec son jeu «incomparable», elle enthousiasme à tel point le compositeur qu'il se serait exclamé: «La petite Soldat n'est-elle pas un vrai gaillard? Ne peut-elle pas se mesurer avec dix hommes? Qui peut faire mieux?» En remerciement, Brahms lui offre un exemplaire de luxe, à belle reliure, de la partition, dont son éditeur Fritz Simrock lui avait fait présent fin 1879 (cf. Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, t. III/1, Berlin²1912, p. 158, remarque 2; *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, Hambourg, 1961, p. 149 et s.; *Johannes Brahms, Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, t. II, Berlin, 1917 [= *Brahms-Briefwechsel X*], p. 137 et s.; *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, t. III, Berlin, 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], p. 90). Sept mois avant ce concert, Marie Soldat semble avoir sollicité de Brahms une cadence, mais celui-ci avait refusé le 9 août 1884 sur un ton d'aimable ironie: «Oui, si cette cadence était pour la flûte! Je m'y connais trop peu en matière de violon et c'est en pareil cas nécessaire» (*Brahms, Neue Ausgabe I/9*, p. 295). La violoniste recopie alors la cadence de Joachim, laquelle correspond déjà dans une large mesure et malgré de nombreuses légères divergences, tant pour son étendue que dans son

développement, à la cadence éditée ultérieurement. Comme le rapporte Marie Soldat à sa mère six jours avant le concert viennois, Brahms lui a cependant supprimé «quelque chose dans la *cadence* [...], car il l'a trouvée trop longue.» (ibid., p. 293–296). Le manuscrit copié par Marie Soldat renferme effectivement, de la main du compositeur, quelques propositions rapidement esquissées de réduction et de modification. Marie Soldat quant à elle note deux transitions visant à raccourcir la cadence et qui précisent ou modifient les coupures esquissées par Brahms. Comme le font apparaître des examens comparatifs, cette version remaniée définitive de la cadence se réfère manifestement à une version que Joachim a dû jouer lorsqu'il a, au début des années 1880, donné le *Concerto pour violon et orchestre* en concert (cf. ibid., p. 293–298 et 304–307).

Il est prouvé que cette version plus courte de la cadence, dont Brahms ne se souvenait apparemment que de façon rudimentaire lors de sa correction du manuscrit de Marie Soldat, lui plaisait mieux que la version «trop longue» que Joachim fera finalement éditer avec de légères modifications. C'est pourquoi la présente «Studien-Edition» reproduit la cadence de Joachim à la suite du *Concerto pour violon et orchestre*, d'une part sous la forme de la version éditée de 1902 (p. 198 et s.), d'autre part sous la forme raccourcie préférée par le compositeur, telle que fixée par Marie Soldat dans sa copie après le double remaniement (p. 200 et s.). Cette dernière version a été publiée pour la première fois en 2004, dans le cadre de la nouvelle édition complète des œuvres de Brahms. Nous la recommandons chaudement à tous les violonistes.

*

La présente «Studien-Edition», édition pour la pratique, reprend le texte de la nouvelle édition complète des œuvres de Brahms (*Brahms, Neue Ausgabe I/9*). L'introduction et l'annexe de ce volume fournissent

d'autres informations détaillées sur la genèse, les premières exécutions, la réception et la publication du *Concerto pour violon et orchestre*, ainsi que sur le rôle joué par Joseph Joachim dans l'élaboration et l'adaptation technique de l'œuvre. Le «Kritischer Bericht» (commentaire critique) joint à ce même volume fournit des informations sur les sources, leur histoire et leur évaluation éditoriale, sur les corrections apportées par Brahms au plan de la composition et sur les modifications ou variantes discutées entre Brahms et Joachim. Le commentaire critique documente de même les divergences entre variantes significatives du point de vue de la critique textuelle et explicite sur la base de la critique des sources les interventions éditoriales s'étant avérées nécessaires. L'annexe du volume de l'édition complète informe sur la tradition de la cadence de soliste de Joachim et renferme au total quatre versions de cette cadence.

L'exemplaire personnel de Brahms de la première édition de la partition, provenant du legs du compositeur, constitue la source principale du *Concerto pour violon et orchestre op. 77* (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, archives). L'autographe de la partition et la partie de soliste sous forme de copie, ayant servi l'un et l'autre de modèle de gravure (*The Library of Congress*, Washington, D. C.) ont été retenus comme sources de référence rectificatives, de même que la première partie de soliste autographe de Brahms, comprenant le 1^{er} mouvement et le début du 3^e mouvement (*Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*), le modèle de gravure en partie autographe de la réduction pour piano (*Österreichische Nationalbibliothek*), la première édition de la partition, y compris de l'exemplaire de luxe (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*), ainsi que les premières éditions de la partie de soliste, des parties instrumentales et de la réduction pour piano.

Les sources suivantes ont été retenues en ce qui concerne les deux versions de la cadence de soliste de Joseph Joachim faisant

suite au texte du *Concerto pour violon et orchestre* de Brahms: la première édition de 1902 en ce qui concerne la version imprimée (et, à titre de comparaison, le tirage très légèrement révisé paru en 1905 dans le tome III de la *Violinschule* [méthode de violon] de Joseph Joachim et Andreas Moser); la copie de Marie Soldat en ce qui concerne la version raccourcie préférée par Brahms, sous la forme remaniée par elle sur la suggestion du compositeur (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Pour ce qui est d'une autre copie appartenant à Anna Löw, élève d'un élève de Joachim, copie confirmant le développement définitif, après remaniement, de la cadence de la copie réalisée par Marie Soldat, se reporter à *Brahms, Neue Ausgabe II/9*, p. 294–298.

Les remarques critiques (*Bemerkungen*) signalées par des notes en bas de page dans le texte musical et placées à la fin de la pré-

sente «Studien-Edition» renvoient d'une part à des problèmes de texte particulièrement importants. Elles attirent d'autre part l'attention sur des indications d'exécution supplémentaires des parties de soliste manuscrites et imprimées ainsi que, en partie, des sources de la réduction pour piano. Les indications provenant de Joseph Joachim ont été autorisées par Brahms et sont décisives pour l'exécution tant sur le plan pratique que du point de vue historique. Les indications de mesure se réfèrent au système décrit p. 204 ou 214.

L'éditeur et les Éditions Henle adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques et personnes qui ont aimablement mis des sources à disposition.

Kiel, été 2005
Michael Struck