

Vorwort

Das *Violinkonzert g-Moll op. 26* von Max Bruch (1838–1920) zählt zu den Standardwerken der Violinliteratur. Der seit der Drucklegung im Jahre 1868 anhaltende Erfolg des Werkes übertrug sich freilich weder auf die beiden späteren Violinkonzerte (d-moll op. 44 und d-moll op. 58), noch auf eine andere von Bruchs Kompositionen (das *Kol Nidrei op. 47* vielleicht ausgenommen). Dass man heute mit dem Namen von Max Bruch gemeinhin einzig *das* Violinkonzert in Verbindung bringt, ist eine bedauerliche Fixierung, die sich aber schon zu Lebzeiten des Komponisten ankündigte. Bereits 1887 beklagt sich Bruch in einem Brief an den Verleger Fritz Simrock über das ausschließliche Interesse der Solisten an diesem Werk: „Alle 14 Tage kommt Einer und will mir das – I. Concert vorspielen; ich bin schon grob geworden, und habe ihnen gesagt: ‚Ich kann dies Concert nicht mehr hören – habe ich vielleicht bloß dies eine Concert geschrieben? Gehen Sie hin und spielen Sie endlich einmal die andern Concerte, die ebenso gut, wenn nicht besser sind!‘“ Geradezu entnervt berichtet Bruch in einem Brief an seine Familie vom 24. November 1903 aus Neapel: „[...] an der Ecke der Toledostraße, bei Castellamare, am Posilipp stehen sie schon, bereit hervorzubrechen, sobald ich mich sehen lasse, und mir mein *erstes* Concert vorzuspielen. (Hol‘ sie Alle der Teufel! Als wenn ich nicht andere, ebenso gute Concerte geschrieben hätte! –)“ (zitiert nach Wilhelm Lauth, *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch*, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1970, S. 65).

Die Beliebtheit des Konzerts verstellt jedoch nicht allein den Blick auf das weitere kompositorische Schaffen Max Bruchs, sondern auch auf die komplizierte Entstehungsgeschichte des Werkes. Dem noch nach der Drucklegung aus Unverständnis mäkelnden Hermann Levi hielt der Komponist am 26. April

1868 entgegen: „Muß ich erst sagen, daß ich das Violin-Concert Sommer 1864 angefangen, und erst jetzt, nach wahrlich langer oft unterbrochener, wieder aufgenommenen, liebe- und mühevoller Arbeit, veröffentlicht habe? Ich habe drei, 4 Durchführungen im Finale gemacht, gestrichen, konnte mir nie genug thun, endlich wurde es so, wie ich es haben wollte, und jetzt ist es gut, und es ist gerade so, wie es sein muß.“ (zitiert nach Lauth, S. 63). Noch heute lassen sich diese Revisionen anhand zahlreicher Streichungen und vielfach veränderter Seitenzahlen in der autographen Partitur nachvollziehen. An manchem Detail lässt sich ferner erkennen, dass sowohl der erste wie auch der zweite Satz neu ausgeschrieben wurden und nicht jene erste Fassung der Komposition repräsentieren, die unter Bruchs Leitung am 24. April 1866 mit Otto von Königslöw als Solisten in Koblenz zur Aufführung gelangte. Trotz der grundsätzlich positiven Aufnahme (siehe hierzu Uwe Baur, *Max Bruch und Koblenz (1865–1867). Eine Dokumentation*, Mainz 1996, S. 54ff.) sah Bruch die Notwendigkeit für eine gründliche Überarbeitung der Komposition. Dazu trat er zunächst mit Joseph Joachim in Kontakt, um sich bei der Gestaltung des Soloparts beraten zu lassen, war Bruch doch als Pianist mit den spieltechnischen und klanglichen Feinheiten des Saiteninstruments kaum vertraut. Nur wenige Wochen nach der ersten Aufführung übersandte ihm Bruch im Frühsommer 1866 die Partitur zur Durchsicht und Kommentierung. Joachim, der in seinem Antwortschreiben vom 17. August die Komposition als „sehr violinmäßig“ bezeichnet, macht dennoch auf einige Passagen aufmerksam, die durch eine Umarbeitung noch gewinnen könnten. Auch zerstreute er Bruchs Zweifel hinsichtlich der Bezeichnung „Konzert“; der erste Satz war wegen seiner formalen Besonderheiten ursprünglich *Introduzione quasi Fantasia* überschrieben. Auf Joachims Vorschlag geht auch die Verknüpfung der vormals für sich stehenden ersten beiden Sätze zurück; andere Anregungen trug der Geiger mit Bleistift in die Partitur ein. Of-

fensichtlich von dieser Reaktion ermutigt, überarbeitete Bruch in den folgenden Wochen das Werk. Bereits am 26. September konnte er Joachim eine neu ausgeschriebene Solostimme zusenden. In seinem Begleitschreiben gab Bruch allerdings über die Art der zumeist von Joachim inspirierten Veränderungen derart ausführlich Auskunft, dass er Jahrzehnte später – auf seine Reputation bedacht – eine Veröffentlichung des Briefes ablehnte. (Die Briefe sind wiedergegeben bei Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zürich 1990, S. 59–66). Anschließend kam es in Hannover zu einer persönlichen Begegnung zwischen Bruch und Joachim, die schließlich in eine Privat-aufführung mit dem Hoforchester mündete. (Ein Jahrzehnt später stand Joachim in ähnlicher Weise Johannes Brahms bei der Ausarbeitung des *Violinkonzerts op. 77* zur Seite; vgl. Günter Weiß-Augner, *Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135.1974, S. 232–236). Bruch war sich der Komposition dennoch nicht sicher und schickte die Partitur zu einer weiteren Durchsicht an Ferdinand David. Vom ihm wurde eine nochmalige gründliche Revision der Solostimme angemahnt, der der Komponist aber mit Blick auf „echt David’sche Violin-Passagen“ ablehnend gegenüberstand. Hingegen geht eine Ende 1866 vorgenommene Neufassung des Finales auf frühere Einwände Hermann Levis zurück. Ihr folgte dann noch eine endgültige Redaktion, wie ein Brief vom 19. Februar 1868 belegt: „Es [das Konzert] erscheint in 14 Tagen (auch die gestochene Partitur) mit der Bezeichnung von Joachim. Ich war im **October 8 Tage** in Hannover, und stellte mit Joachim die endgültige Fassung fest.“ Bruch datierte die heute vorliegende handschriftliche Partitur schließlich mit „Sondershausen | 22. Oct. 1867. | M. B.“ Der von Bruch selbst eingerichtete Klavierauszug wie auch die Partitur erschienen jedoch erst Ende März 1868 (s. *Max Bruch. Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. von Petra Riederer-Sitte, Essen 1997, S. 67 und 68). Schon zuvor, am

7. Januar 1868 fand unter Max Bruchs Leitung die außerordentlich erfolgreiche Uraufführung in Bremen mit Joseph Joachim als Solisten statt. So muss es nicht verwundern, dass das Konzert schon kurz nach der Drucklegung eine „ganz fabelhafte Carrière“ machte und von allen renommierten Virtuosen in ganz Europa auf die Programme gesetzt wurde.

Zur Edition

Abkürzungen: A = Autographe Partitur; B = Erstausgabe der Partitur; C = Erstausgabe des Klavierauszugs; Cs = die der Erstausgabe des Klavierauszugs beigefügte Solostimme; D = autographe Klavierauszug einer früheren Fassung des II. Satzes.

Quellen: Autographe Partitur (A) (Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection; es stand ein Mikrofilm zur Verfügung). – Erstausgabe der Partitur (B) im Verlag August Fr. Cranz (Bremen), PN 551. – Erstausgabe des Klavierauszugs von Max Bruch (C) im Verlag August Fr. Cranz (Bremen), PN 552. – Die der Erstausgabe des Klavierauszugs beigefügte Solostimme (Cs) im Verlag August Fr. Cranz (Bremen), PN 552. – Autographe Klavierauszug einer früheren Fassung des II. Satzes (D) (Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Mus. ms. 6559).

Die vorliegende Edition basiert auf der heute in der Pierpont Morgan Library (New York) aufbewahrten autographen Partitur (A). Zahlreiche Korrekturen der Solostimme, diverse Streichungen sowie überschriebene Seitenzahlen im Finale, die vom Heraustrennen und Einfügen ganzer Seiten herrühren, belegen hinreichend die von Bruch selbst erwähnten Ergänzungen und Veränderungen zwischen der ersten Niederschrift und dem endgültigen Abschluss der Partitur (siehe oben). Nur in Zweifelsfällen wurden die Ausgaben B und C (mit der teilweise abweichenden Solo-

stimme Cs) konsultiert. Denn in Ermangelung anderer Quellen oder Dokumente dürfte kaum mehr der Hergang der Drucklegung und die damit verbundene mögliche Autorisation der zwischen den einzelnen Ausgaben bestehenden Differenzen (zumeist in Fragen der Dynamik und Phrasierung) zu klären sein. Das Fehlen von Stecheranweisungen und -notizen macht jedenfalls wahrscheinlich, dass nicht A, sondern eine von der autographen Partitur hergestellte Abschrift als Stichvorlage für B diente. Verlagskorrespondenz wie auch Korrekturabzüge haben sich nicht erhalten. Ebenso lässt sich Bruchs eigenhändiges Manuskript des Klavierauszugs C nicht nachweisen; der Solostimme Cs lag eine von Joseph Joachim durchgearbeitete Stimme zugrunde (s.o. Bruchs Brief an Levi vom 19. Februar 1868). Der von Bruch am 17. Februar 1866 für „Fräulein Louise Ladenburg“ ausgeschriebene Klavierauszug des Adagios (D) gibt den Satz in einer früheren Version wieder und ist damit nur für Fragen der Werkgenese von Bedeutung. – Das der Zeitschrift *Die Musik* (7.1907/08, Heft 5) beigegebene Faksimile der ersten zwanzig Takte des zweiten Satzes zeigt eine offensichtlich für diesen Zweck von Max Bruch hergestellte Reinschrift.

Gelegentlich in A fehlende Zeichen, Dynamik und Phrasierung wurden, wo dies möglich war, stillschweigend nach Parallelstellen einschließlich einiger von Bruch bezeichneter, später jedoch gestrichener Passagen ergänzt. Nicht gekennzeichnet wurden auch nach B, C und Cs vorgenommene Präzisierungen der Dynamik und Phrasierung. Zeichen und Anweisungen, die sich nur in B, C oder Cs finden, sind in Klammern wiedergegeben. Dies gilt auch für jene, die in allen Quellen fehlen, nach Meinung des Herausgebers aber notwendige Ergänzungen darstellen. Auf die Übernahme der in den Quellen der Solostimme beigegebenen Fingersätze und Stricharten wurde zugunsten einer Neueinrichtung grundsätzlich verzichtet.

Dynamik und Phrasierung wurden von Bruch in feinen Abstufungen notiert. Zu diesen zählt etwa die Setzung von Akzenten nicht nur zu einzelnen

Noten, sondern auch zu einzelnen Gruppen, die nicht als Decresc.-Gabel zu missdeuten sind (I. Satz, T. 86 ff.; II. Satz, T. 9 f.; III. Satz, T. 80 f. sowie T. 146 ff. und T. 253 ff.). Eine weitere Besonderheit stellt die häufige Verwendung des *rinforzando* und *rinforzato* (*rf* und *rfz*) dar. Es handelt sich dabei um eine Vortragsbezeichnung, bei der die entsprechende Note „mit erhöhtem Accent ausgeführt werden muss, doch nicht so scharf wie bei der Bezeichnung mit *sf* [...], das den höchsten Grad der scharfen Betonung bezeichnet“ (Hermann Mendel und August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 8, Berlin 1877, S. 357).

Tübingen, Frühjahr 2003
Michael Kube

Preface

The G-minor Violin Concerto, op. 26, by Max Bruch (1838–1920), is one of the standard works of the violin repertoire. Yet the lasting success that has accompanied this piece ever since its publication in 1868 was not bestowed on either of Bruch's two later violin concertos, both in D minor (opp. 44 and 58), nor on any of his other compositions, with the possible exception of the *Kol Nidrei*, op. 47. Today Bruch's name is commonly associated solely and exclusively with "the" violin concerto, a regrettable fixation that already began to rear its head during the composer's lifetime. As early as 1887 Bruch, in a letter to his publisher Fritz Simrock, complained that soloists were only interested in this one work: "Every two weeks somebody comes along and wants to run through my – first concerto. I've even become surly and told them 'I can't listen to this concerto any more. Do you

suppose I've only written one concerto? Go off and play one of my other concertos for a change; they're just as good, perhaps even better!'” A letter sent to his family from Naples on 24 November 1903 reveals Bruch virtually at the end of his patience: “They already stand at the corner of the Via Toledo, at Castellammare, at the Posilippo, ready to pop up the moment I appear and run through my *first* concerto. (Devil take the whole lot of them! As if I haven't written other concertos just as good!)” (Quoted from Wilhelm Lauth, *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch*, *Max Bruch-Studien*, ed. Dietrich Kämper, Cologne, 1970, p. 65.)

The popularity of the G-minor Concerto has distorted not only our view of Bruch's other compositions, but the complex genesis of the work itself. When Hermann Levi misguidedly caviled at the piece after its publication, the composer responded sharply on 26 April 1868: “Do I really have to tell you that I started work on the Violin Concerto in the summer of 1864 and only got around to publishing it now after a lot of hard, patient, and loving work with frequent interruptions and resummptions? I wrote and scrapped three or four developments in the Finale; nothing was enough to satisfy me. Finally it turned out the way I wanted it, and now it is good and exactly as it ought to be.” (Quoted from Lauth, p. 63.) Even today evidence of these revisions can be seen in the many cuts and frequently altered page numbers in the autograph score. Moreover, many a detail reveals that both the first and the second movements were written out afresh, and that they no longer represent the initial version that was premiered in Koblenz on 24 April 1866 under Bruch's baton, with the solo part taken by Otto von Königslöw. Despite the basically positive reception (see Uwe Baur: *Max Bruch und Koblenz (1865–1867). Eine Dokumentation*, Mainz, 1996, pp. 54 ff.), Bruch realized that his piece needed a thorough revision. He began by contacting Joseph Joachim and seeking his advice in the shaping of the solo part

(Bruch, a pianist, was practically unacquainted with the technical and timbral subtleties of the violin). In the early summer of 1866, just a few weeks after the première, he sent Joachim the score for his perusal and comments. In his answer of 17 August, Joachim called the piece “very violinistic”, but drew attention to a number of passages that could benefit from revision. He also dispelled Bruch's doubts regarding the term “concerto” (the first movement had originally been headed “Introduzione quasi Fantasia” owing to its formal peculiarities). It was at Joachim's suggestion that the first two movements, formerly self-contained, were now elided. Joachim penciled other suggestions directly into the score. Obviously encouraged by this response, Bruch reworked the piece over the next few weeks. By 26 September he was able to send Joachim a freshly written solo part. However, Bruch's cover letter offered such detailed information on the nature of the changes, most of which had been inspired by Joachim, that decades later he refused to allow its publication out of concern for his reputation. (The original letters are reproduced on pp. 59–66 of Christopher Fifield's *Max Bruch: Biographie eines Komponisten*, Zurich, 1990.) The two men then arranged a personal meeting in Hanover that ultimately led to a private performance with the court orchestra. (Ten years later Joachim played a similar role in the final working-out of Brahms's Violin Concerto, op. 77; see Günter Weiss-Augner, *Komponist und Geiger: Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, *Neue Zeitschrift für Musik*, 135 [1974], pp. 232–236). Still unsure of his composition, Bruch then sent the score to Ferdinand David for further perusal. David urged him to undertake yet another thorough revision of the solo part. This time the composer, annoyed by the “genuinely Davidian violin passage-work,” was not positively disposed. In contrast, the new version of the finale, prepared at the end of 1866, came about as a result of earlier objections by Hermann Levi. It was then followed by a final redaction, as we are informed

in a letter of 19 February 1868: “[The Concerto] will appear in two weeks' time, as will the engraved full score, with Joachim's markings. I spent a week in Hanover last October finishing off the definitive version with Joachim.” Finally Bruch added the date to the handwritten score as we have it today: “Sondershausen | 22. Oct. 1867 | M. B.” Bruch himself prepared the piano reduction, which, like the full score, did not appear until the end of March 1868 (see *Max Bruch: Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, ed. Petra Riederer-Sitte, Essen, 1997, pp. 67–8). Before then, on 7 January 1868, Joachim had already given the extraordinarily successful première in Bremen, with Bruch conducting. It thus need come as no surprise that the concerto, shortly after its publication, embarked on a “quite fabulous career” and entered the concert programs of every violinist of note throughout the whole of Europe.

Notes on the Edition

Abbreviations: A = autograph score; B = first edition of score; C = first edition of piano reduction; Cs = solo part enclosed in first edition of piano reduction; D = autograph piano reduction of earlier version of the second movement

Sources: Autograph full score (A), Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection (available on microfilm). – First edition of full score (B), published by August Fr. Cranz, Bremen, PN 551. – First edition of Bruch's piano reduction (C), published by August Fr. Cranz, Bremen, PN 552. – Solo part (Cs) enclosed in first edition of piano reduction, published by August Fr. Cranz, Bremen, PN 552. – Autograph piano reduction of earlier version of the second movement (D), Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf mark: Mus. ms. 6559.

Our edition is based on the autograph full score (A), which is preserved today in the Pierpont Morgan Library, New

York. There are numerous corrections in the solo part, various cuts, and over-written page numbers in the finale, indicating that entire pages have been removed or inserted. These provide sufficient evidence for the additions and alterations that Bruch himself mentioned as having occurred between the first full draft and the definitive completion of the score (see above). Only in cases of doubt have we consulted the printed editions B and C (including its slightly different solo part, Cs). Given the lack of other sources or documents, it is virtually impossible to clarify the process of publication and hence to establish an authorial sanction for the discrepancies in the various prints, most of which involve phrasing or dynamics. In any event, the absence of engraver's markings or annotations makes it likely that the production master for B was not A, but a copyist's manuscript prepared from the autograph score. Neither the proof sheets nor any correspondence with the publisher has survived. Nor has it proved possible to locate Bruch's autograph manuscript of piano reduction C. The solo part Cs was based on an instrumental part thoroughly revised by Joachim (see Bruch's above-mentioned letter of 19 February 1868 to Levi). The piano reduction of the Adagio that Bruch wrote out on 17 February 1866 for "Fräulein Louise Ladenburg" (D) captures this movement in an earlier version and is therefore of interest only for the light it sheds on the work's genesis. A facsimile of the first twenty bars of the second movement, published in *Die Musik* (vol. 7, no. 5, 1907–08), proves to be a fair copy that Bruch apparently prepared expressly for this purpose.

Wherever possible, signs, dynamics and phrase marks occasionally missing in A have been added without comment from parallel passages, including several which Bruch wrote out only to delete at a later date. Nor have we specially indicated the more accurate dynamic and phrase marks taken from B, C or Cs. Signs and instructions occurring only in B, C or Cs are enclosed in parentheses. The same applies to those missing in all

the sources but deemed necessary by the editor. Rather than including the fingering and bowing marks found in the sources of the solo part, we preferred instead to provide a completely new set of markings.

Bruch notated very fine distinctions of dynamics and phrasing. One example is his placement of accents not only on single notes but on groups as well. These accents, which can be found in movement 1 (m. 86 ff.), movement 2 (m. 9 f.) and movement 3 (m. 80 f., 146 ff. and 253 ff.), should not be mistaken for decrescendo hairpins. Another peculiarity is his frequent use of *rinforzando* and *rinforzato* (*rf* and *rfz*). This expression mark implies that the note in question "must be played with a heightened accent, but not as sharply as is indicated by *sf* [...], which represents the highest degree of strong emphasis" (Hermann Mendel and August Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, viii, Berlin, 1877, p. 357).

Tübingen, spring 2003

Michael Kube

Préface

Le Concerto pour violon en sol mineur op. 26 de Max Bruch (1838–1920) compte parmi les œuvres capitales de la littérature violonistique. Le succès ininterrompu rencontré par cette œuvre depuis sa parution, en 1868, ne s'est toutefois pas transmis aux deux concertos pour violon ultérieurs du compositeur (*ré mineur op. 44* et *ré mineur op. 58*) ni à aucune autre de ses compositions (excepté peut-être le *Kol Nidrei op. 47*). Le fait qu'on associe généralement aujourd'hui au nom de Max Bruch le

seul et unique concerto op. 26 relève d'une fixation regrettable mais qui s'était déjà manifestée du vivant du compositeur. Dès 1887 en effet, Bruch se plaint dans une lettre adressée à l'éditeur Fritz Simrock de l'intérêt exclusif porté par les solistes à cette œuvre: «Tous les 15 jours, il y en a un qui vient pour me jouer le 1^{er} concerto; j'ai fini par me montrer impoli et je leur ai dit: «Je ne supporte plus d'entendre ce concerto; est-ce peut-être le seul concerto que j'ai écrit? Mettez-vous à l'œuvre et jouez une fois pour toutes les autres concertos; ils sont aussi bons, si ce n'est meilleurs!» Proprement énervé, Bruch relate dans une lettre adressée de Naples à sa famille, le 24 novembre 1903: «[...] Au coin de la rue de Tolède, chez Castellamare, au pied du Posillipo, ils sont déjà postés, prêts à surgir dès que je me montre et à me jouer mon *premier* concerto. (Qu'ils aillent tous au diable! Comme si je n'avais pas écrit d'autres concertos, tout aussi bons!-)» (Cité d'après Wilhelm Lauth, *Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch*, dans: *Max Bruch-Studien*, édit. par Dietrich Kämper, Cologne, 1970, p. 65).

La popularité dont jouit le concerto empêche toutefois non seulement de tenir compte du reste de l'œuvre de Max Bruch, mais aussi de considérer la genèse complexe du concerto. Le 26 avril 1868, après la mise sous presse, le compositeur rétorque à Hermann Levi qui, par incompréhension, avait émis des critiques: «Faut-il que je précise que j'ai débuté le concerto pour violon pendant l'été 1864 et que c'est seulement maintenant que je le publie, après un travail méticuleux et difficile, ma foi souvent interrompu sur de longues périodes, puis finalement repris? J'ai fait trois, quatre développements pour le finale, les ai rayés, et jamais ça ne m'a donné satisfaction; j'ai enfin obtenu ce que je voulais, et maintenant c'est bien, tout à fait comme ce doit être.» (Cité d'après Lauth, p. 63). Il est encore possible aujourd'hui de reconstituer toutes ces révisions dans la partition autographe à partir des multiples suppressions et des changements répétés de la numéro-

tation des pages. Tel ou tel détail révèle en outre que le premier tout comme le deuxième mouvements ont été réécrits et ne correspondent pas à cette première version exécutée le 24 avril 1866 à Coblenz sous la direction de Bruch, avec Otto von Königsłow comme soliste. Malgré l'accueil essentiellement positif (cf. à ce propos Uwe Baur, *Max Bruch und Koblenz* (1865–1867). *Eine Dokumentation*, Mayence; 1996, p. 54 et seq.), le compositeur s'est vu dans l'obligation de procéder à un remaniement approfondi de son concerto. C'est à cette fin que, n'étant lui-même, en tant que pianiste, guère familiarisé avec les finesses techniques et sonores de l'instrument à cordes, Max Bruch prend d'abord contact avec Joseph Joachim pour se faire conseiller au sujet de la conception de la partie soliste. Quelques semaines après la création de l'œuvre, au début de l'été 1866, il envoie la partition au violoniste en le priant de la réviser et d'ajouter son commentaire. Joachim qualifie l'œuvre de «très violonistique» dans sa réponse en date du 17 août, mais attire cependant l'attention sur quelques passages pouvant être améliorés par un remaniement. Il dissipe également les doutes de Bruch concernant l'appellation de «concerto»; le compositeur avait initialement intitulé *Introduzione quasi Fantasia* le premier mouvement en raison de ses particularités formelles. C'est aussi sur une proposition de Joachim que Bruch relie les deux premiers mouvements, initialement indépendants; le violoniste inscrit par ailleurs d'autres suggestions au crayon sur la partition. Manifestement encouragé par cette réaction, le compositeur remanie l'œuvre dans les semaines suivantes et dès le 26 septembre, il est en mesure d'envoyer à Joachim une nouvelle partie de violon. Dans la lettre accompagnant l'envoi, il donne des renseignements tellement détaillés sur la nature des modifications, pour la plupart inspirées par Joachim, qu'il refusera des dizaines d'années plus tard, soucieux de sa réputation, la publication de ladite lettre. (Les lettres sont reproduites dans l'ouvrage de Christopher Fifield, *Max Bruch. Biographie eines Komponisten*, Zurich,

1990, p. 59–66). Par la suite, une rencontre personnelle a lieu, à Hanovre, entre Bruch et Joachim, rencontre qui débouche finalement sur une exécution en privé du concerto, avec l'orchestre de la cour. (Dix ans plus tard, Joachim prêterait de la même manière son appui à Johannes Brahms, pour l'élaboration du *Concerto pour violon op. 7*; on se reportera à cet égard à l'ouvrage de Günter Weiß-Augner, *Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, dans: *Neue Zeitschrift für Musik* 135, 1974, p. 232–236). Cependant, Bruch n'est toujours pas sûr de sa composition et il envoie la partition à Ferdinand David pour un nouvel examen. Ce dernier réclame une nouvelle révision approfondie de la partie soliste, mais le compositeur la rejette en considération des «passages purement «davidiens» au violon». Par contre, une nouvelle version du dernier mouvement réalisée fin 1866 se rattache directement aux objections formulées auparavant par Hermann Levi. Elle est suivie encore d'une rédaction définitive, comme le prouve une lettre du 19 février 1868: «Il [le concerto] paraît dans 15 jours (la partition gravée également), avec les signes et indications d'exécution de Joachim. En octobre, je suis resté 8 jours à Hanovre, où j'ai arrêté avec Joachim la version définitive.» Bruch date finalement la partition autographe aujourd'hui disponible comme suit: «Sondershausen | 22. Oct. 1867. | M. B.» La réduction pour piano réalisée par Bruch lui-même de même que la partition ne paraissent cependant que fin mars 1868 (cf. *Max Bruch. Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, édit. par Petra Riederer-Sitte, Essen, 1997, p. 67 et 68). Le 7 janvier 1868, la première représentation de l'œuvre, qui rencontre un extraordinaire succès, avait eu lieu à Brême sous la direction du compositeur, avec Joseph Joachim comme soliste. Il n'est donc pas étonnant que peu après son édition, le concerto ait déjà connu une «ganz fabelhafte Karriere» (une réussite tout à fait fabuleuse) et que les virtuoses de renom de toute l'Europe l'aient inscrit à leur programme.

Indications relatives à l'édition

Abréviations: A = partition autographe; B = 1^{re} édition de la partition; C = 1^{re} édition de la réduction pour piano; Cs = partie soliste jointe à la 1^{re} édition de la réduction pour piano; D = réduction pour piano autographe d'une version antérieure du 2^e mouvement.

Sources: Partition autographe (A) (Pierpont Morgan Library, New York, Mary Flagler Cary Music Collection; sous forme de microfilm). – Première édition de la partition (B), Éditions August Fr. Cranz (Brême), PN 551. – Première édition de la réduction pour piano de Max Bruch (C), Éditions August Fr. Cranz (Brême), PN 552. – Première édition de la réduction pour piano de Max Bruch, partie soliste (Cs), Éditions August Fr. Cranz (Brême), PN 552. – Réduction pour piano autographe d'une version antérieure du 2^e mouvement (D) (Bayrische Staatsbibliothek Munich, cote: Mus. ms. 6559).

La présente édition se base sur la partition autographe (A) conservée actuellement à la Pierpont Morgan Library (New York). De nombreuses corrections de la partie soliste, diverses suppressions ainsi que, dans le finale, des surcharges sur la numérotation des pages, provenant de la suppression et de la réinsertion de pages entières, constituent une preuve suffisante des rajouts et corrections, évoqués par Bruch lui-même, intervenus entre la première mise par écrit et l'achèvement définitif de la partition (voir en haut). Les éditions B et C (y compris la partie soliste Cs en partie divergente) n'ont été consultées que pour les cas douteux). Faute d'autres sources ou de documents en effet, il ne sera probablement guère possible de reconstituer les circonstances de l'impression ni d'éclaircir l'autorisation éventuelle associée à celles-ci des divergences qui existent entre les éditions (en particulier concernant les indications dynamiques et le phrasé). L'absence d'indications et d'annotations de gravure rend en tout cas vraisemblable le fait que ce n'est pas A mais une copie de la partition autographe qui a servi de mo-

dèle de gravure pour B. La correspondance avec la maison d'édition et les épreuves ne sont pas conservées. De même, le manuscrit autographe de Bruch de la réduction pour piano C a disparu; c'est une partie retravaillée par Joseph Joachim qui a servi de base à la partie soliste Cs (cf. ci-avant lettre de Bruch à Levi en date du 19 février 1868). La réduction pour piano de l'Adagio (D) notée par Bruch le 17 février 1866 à l'intention de «Fräulein Louise Ladenburg» renferme une version antérieure du mouvement et ne revêt donc d'intérêt que pour les questions relatives à la genèse de l'œuvre. Le facsimilé des vingt premières mesures du 2^e mouvement joint à la revue *Die Musik* (7.1907/08, 5^e cahier) reproduit une copie au propre réalisée probablement à cette fin par Max Bruch.

Les signes, indications dynamiques et indications de phrasé faisant çà et là

défaut dans A ont été rajoutés sans commentaire conformément aux passages parallèles, y compris quelques passages comportant des signes et indications de Bruch mais rayés ultérieurement. De même, un certain nombre de précisions relatives aux indications dynamiques et de phrasé, reprises dans B, C et Cs, ne font pas l'objet d'une spécification particulière. Les signes et indications présents uniquement dans B, C ou Cs sont placés entre parenthèses. Ceci vaut également pour les notations absentes de toutes les sources mais nécessaires de l'avis de l'éditeur. Il a été renoncé à la réutilisation de tous les doigtés et coups d'archet notés dans les sources de la partie soliste au profit d'une nouvelle notation.

Bruch a noté de façon très différenciée ses indications dynamiques et le phrasé. C'est par exemple en ce sens qu'il faut comprendre de sa part les ac-

cents notés non seulement sur des notes séparées mais aussi sur des groupes de notes et qu'il ne faut pas confondre avec des decrescendos (1^{er} mouvement, M. 86 et seq.; 2^e mouvement, M. 9 et s.; 3^e mouvement, M. 80 et s. ainsi que M. 146 et seq. et M. 253 et seq.). L'utilisation fréquente du *rinforzando* (**rf** et **rfz**) représente une autre particularité. Il s'agit en l'occurrence d'indications d'exécution pour lesquelles la note correspondante «se joue avec un accent marqué, mais moins intense qu'avec l'indication **sf** [...], qui désigne le degré le plus élevé de l'accentuation» (Hermann Mendel et August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 8^e volume, Berlin, 1877, p. 357).

Tübingen, printemps 2003
Michael Kube