



7  
Vc. solo

13  
Vc. solo  
*p* *crac.*

18  
Vc. solo  
*f* *pizz.* *arco*

20  
Fl. 1/2  
*p dol.*

Ob. 1/2  
*p dol.*

Klar. (A) 1/2  
*p dol.*

Fg. 1/2  
*p dol.*

Hrn. (E) 1/2  
*p*

Hrn. (D) 3/4  
*p dol.*

Vl. solo

Vc. solo

33  
Vl. solo  
*più f*

Vc. solo  
*poco f*

\*) T. 15-16<sup>2</sup>, Vc. solo: Siehe Bemerkungen.

\*\*\*) T. 26<sup>1-2</sup>, Vc. solo: Siehe Bemerkungen.

\*) M. 15-16<sup>2</sup>, vc. solo: See Comments.

\*\*\*) M. 26<sup>1-2</sup>, vc. solo: See Comments.

\*) M. 15-16<sup>2</sup>, vc. solo Cf. Bemerkungen ou Comments.

\*\*\*) M. 26<sup>1-2</sup>, vc. solo Cf. Bemerkungen ou Comments.

36

Vl. solo

Vc. solo

*cresc.*

43

Vl. solo

Vc. solo

*f*

47

Vl. solo

Vc. solo

51

Vl. solo

Vc. solo

*f* *scuote più*

*ff*

59

Vl. solo

Vc. solo

\*) T. 39-51, Vl. solo Solo-Bewertungen.

\*\*\*) T. 50, Vc. solo Solo-Bewertungen.

\*) M. 49-58, Vl. solo Solo-Concerto.

\*\*\*) M. 50, Vc. solo Solo-Concerto.

\*) M. 49-50, Vl. solo Cf. Bewertungen im Concerto.

\*\*\*) M. 50, Vc. solo Cf. Bewertungen im Concerto.

## VORWORT

Das *Concert für Violine und Violoncell mit Orchester op. 102*, das sogenannte *Doppelkonzert*, schrieb Johannes Brahms während seines Schweizer Sommeraufenthaltes 1887 am Thuner See. Spätestens Mitte Juli 1887 war die Komposition, Anfang August auch die Partiturniederschrift beendet. Den – in der Brahms-Literatur häufig aufgegriffenen – Spekulationen des Brahms-Biographen Max Kalbeck über die Entstehungshintergründe des Werkes sollte man mit Skepsis begegnen. So lässt sich Kalbecks Behauptung, das *Doppelkonzert* sei „aus ursprünglich symphonischen Gedanken“, das heißt dem „Material zu einer fünften Symphonie“, hervorgegangen (Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV/1, Berlin <sup>2</sup>1915, S. 64), weder durch Äußerungen des Komponisten noch durch die überlieferten Manuskripte oder die Werkgestalt selbst belegen. Das Themenmaterial scheint in Charakter und Verarbeitung vielmehr gleich auf die doppelkonzertante Anlage hin ausgerichtet zu sein. Undifferenziert und überzogen ist auch Kalbecks Behauptung, Brahms habe das *Doppelkonzert* geschrieben, um sich mit seinem Freund, dem Geiger Joseph Joachim, nach einem mehrjährigen Zerwürfnis zu versöhnen; zu diesem Zweck habe er Themen aus Giovanni Battista Viottis 22. *Violinkonzert* übernommen, das beide liebten (a. a. O., S. 63). Obwohl einzelne thematische Affinitäten beider Werke kaum zu leugnen sind, haben sie für das *Doppelkonzert* keine tiefer gehenden formalen Konsequenzen. Immerhin ist zutreffend, dass es 1880 zum persönlichen Bruch der Freunde gekommen war, als Brahms im Scheidungsprozess des Ehepaares Joachim die Partei der Sängerin Amalie Joachim ergriffen hatte. Zwar blieb die gegenseitige künstlerische Hochachtung von dem Konflikt unberührt, doch zeigen verschiedene Äußerungen von Brahms, dass er das geplante Werk wegen des gestörten Verhältnis-

ses zu Joachim vorübergehend sogar aufgeben wollte (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Bd. 2, Berlin <sup>2</sup>1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], S. 230 f.; *Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, Bd. 3, Berlin 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], S. 158 f.).

Eine maßgebliche Anregung zur Entstehung des *Doppelkonzertes* scheint demgegenüber von dem Cellisten Robert Hausmann ausgegangen zu sein (siehe Kalbeck, *Brahms IV/1*, a. a. O., S. 31–36). Zunächst brachte Brahms im November 1886 seine kurz zuvor vollendete 2. *Cellosonate* mit Hausmann in Wien zur Uraufführung und kam ein Jahr später mit dem *Doppelkonzert* der Bitte des Cellisten „um ein Konzertstück für sich“ zumindest teilweise nach, wie seinen humorvollen Äußerungen zu entnehmen ist: Durch Joachim ließ er Hausmann Ende Juli 1887 bei der Übersendung der ersten flüchtig notierten Solostimmen ausrichten, der Cellist möge seinen „guten Willen anerkennen“ (*Brahms-Briefwechsel VI*, a. a. O., S. 232); später meinte er ironisch, Hausmann habe es wohl „ungnädig u.[nd] übel vermerkt“, dass er „zu einem V<sup>o</sup>Cell-Concert gar noch eine Solo-Violine nehme“ (Friedrich Bernhard Hausmann: *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, Hamburg 1987, S. 21–39, hier S. 29). Wenn Brahms im Juli 1887 Elisabeth von Herzogenberg andeutete, er schreibe gerade „eine Geschichte auf“, die weder „in seinem Katalog“ noch „in dem anderer Leute“ vorkomme (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg*, Bd. 2, Berlin <sup>4</sup>1921 [= *Brahms-Briefwechsel II*], S. 159), zeigt diese Formulierung, dass er weitere konzertante Werke für Violine, Cello und Orchester – etwa diejenigen Johann Christian Bachs, Louis Spohrs oder der Vettern Andreas Jacob Romberg und Bernhard Heinrich Romberg – nicht kannte.

Kalbecks Spekulationen sind somit auf folgenden triftigen Kern zu reduzieren: Aus den Anregungen Hausmanns ging die reizvolle Idee eines *Doppelkonzertes* für Geige und Cello hervor, die Brahms trotz des Konfliktes mit Joachim nicht aufgab. Auf seine erste vorsichtige Anfrage hin zeigte sich Joachim so interessiert an dem neuen Werk, dass es im Verlauf der Diskussionen, Proben und Aufführungen tatsächlich zu einer Versöhnung der Freunde kam. Wenn Brahms im Juni 1888 auf dem Joachim zugeordneten Exemplar des Partitur-Erstdruckes die handschriftliche Widmung notierte: „An den[,] für den es geschrieben[,] mit herzlichen Grüßen J. Br.“ (siehe *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 10: *Doppelkonzert a-Moll opus 102*, hrsg. von Michael Struck, München 2000 [= *Brahms, Neue Ausgabe I/10*], Frontispiz unten), signalisiert das vor allem, dass ihm auch bei dieser Komposition Joachims unvergleichliches Geigenspiel vorgeschwebt hatte. Dennoch war die Versöhnung nicht Zweck, sondern Folge des Werkes.

Brahms probte das *Doppelkonzert* mit Joachim und Hausmann im September 1887 in Baden-Baden am Klavier und am 23. September mit dem dortigen Kurorchester in Anwesenheit von Freunden und Bekannten. Am 18. Oktober 1887 dirigierte er die Uraufführung im Kölner Gürzenich; die Solisten Joachim und Hausmann spielten das noch ungedruckte Werk im Herbst 1887 und Winter 1887/88 zudem bei weiteren, teils von Brahms, teils von anderen Dirigenten geleiteten Aufführungen in Wiesbaden, Frankfurt am Main, Basel, Leipzig, Berlin und London. Danach ging das Konzert in den Druck und erschien im Mai und Juni 1888 in Gestalt von Klavierauszug, Solostimmen, Orchesterstimmen und Partitur im Verlag N. Simrock, Berlin.

Angesichts von Brahms' damaliger internationaler Geltung ist es erstaunlich, auf welche kontroverse Reaktionen das *Doppelkonzert* in der Tages- und Fachpresse, aber auch im Freundeskreis des Komponisten

stieß. So schätzten Clara Schumann und der bedeutende Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick die künstlerischen Überlebenschancen des *Doppelkonzertes* eher skeptisch ein, während Joseph Joachim es gegen Ende seines Lebens offenbar noch über das *Violinkonzert* stellte (siehe *Brahms, Neue Ausgabe I/10*, S. XVIII–XXII). Angeblich gab Brahms daraufhin den Plan zu einem zweiten *Doppelkonzert* auf (Kalbeck, *Brahms IV/1*, a. a. O., S. 75). Kontrovers waren nicht allein die Urteile, die das Werk teils als spröde und spieltechnisch undankbar, teils als ausgesprochen eingängig und instrumentengerecht bezeichneten, sondern schon die Aussagen darüber, ob es eher symphonisch-konzertant oder primär solistisch-konzertant angelegt sei.

Trotz der historischen Urteilswidersprüche schätzten Interpreten und Hörer das *Doppelkonzert* durchaus, so dass es auf eine kontinuierliche Aufführungsgeschichte zurückblicken kann. Wenn es weniger Aufführungen erlebte als die anderen drei Brahms'schen Konzerte, lag das nicht zuletzt daran, dass hier stets zwei Solisten verpflichtet (und honoriert) werden mussten. Mit dem *Doppelkonzert* schuf Brahms ein Werk, das – im Vergleich mit der vorangehenden dunkel gefärbten, tragischen, letztlich pessimistischen *4. Symphonie* – trotz allen Ernstes und ungeachtet seiner hochkonzentrierten Gestaltung teilweise bemerkenswert extrovertiert, optimistisch, ja versöhnlich anmutet. Vielleicht war für den Orchesterkomponisten Brahms eine solche Haltung damals nur noch im Bereich des Konzertes möglich. So zieht das *Doppelkonzert* nicht nur ein originelles, sondern auch ein eigentümlich bewegendes Resümee seines orchestralen Schaffens.

\*

Vorliegende Studien-Edition folgt dem Text der neuen Brahms Gesamtausgabe (*Brahms, Neue Ausgabe I/10*). Näheres zur Entstehung, frühen Aufführungsgeschichte,

Rezeption und Publikation findet sich in der Einleitung des Gesamtausgaben-Bandes; der dortige Kritische Bericht informiert auch ausführlich über Quellenlage und -bewertung, über Brahms' kompositorische Korrekturen sowie über die textkritisch relevanten Lesarten-Unterschiede und die zahlreichen auf Grund der Quellenkritik notwendigen editorischen Eingriffe.

Hauptquelle des Notentextes ist Brahms' Handexemplar des Partitur-Erstdruckes. Korrigierende Referenzquellen sind das Partiturotograph (Archiv der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*) und die hierauf basierende, als Stichvorlage für den Partiturdruk dienende Partiturabschrift (bis 2001 Privatbesitz, Deutschland; seit 2002 Privatbesitz, USA, New York City) sowie die Erstdrucke und die zu Brahms' Lebzeiten oder kurz nach seinem Tode erschienenen Folgeauflagen des Klavierauszuges, der Solo- und der Orchesterstimmen. Manuskripte des Klavierauszuges, der Solo- und der Orchesterstimmen sind – mit Ausnahme einer für die Drucklegung unerheblichen Ge-

schenkabschrift des langsamen Satzes im Klavierauszug – nicht erhalten.

Die durch Fußnoten im Notentext angezeigten textkritischen *Bemerkungen* am Ende der Studien-Edition verweisen einerseits auf besonders gravierende Textprobleme. Andererseits machen sie auf zusätzliche Spielanweisungen der gedruckten Solostimmen (vereinzelt auch des gedruckten Klavierauszuges) aufmerksam, die auf die Uraufführungssolisten Joseph Joachim und Robert Hausmann zurückgehen; diese Angaben müssen als von Brahms autorisiert gelten und sind aufführungspraktisch wie aufführungshistorisch bedeutsam. Die Taktangaben folgen dem auf S. 180 erläuterten System.

Herausgeber und Verlag danken allen Bibliotheken und Privatbesitzern, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

Kiel, Herbst 2002  
Michael Struck

## PREFACE

The Concerto for Violin and Violoncello with Orchestra, op. 102 – the so-called “Double Concerto” – was written in 1887 during Brahms's summer vacation at Lake Thun in Switzerland. The compositional work was finished at the latest by mid-July 1887, and the full score was completed by early August. The literature on Brahms frequently repeats a number of speculations regarding the work's historical background. These speculations, initiated by Brahms's biographer, Max Kalbeck, must be treated with skepticism. For example, Kalbeck maintained that the Double Concerto emerged

“from ideas that were originally symphonic,” namely, from “the material for a fifth symphony” (Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, iv/1, Berlin, <sup>2</sup>1915, p. 64). Yet there is nothing among the composer's recorded statements, surviving manuscripts or the form of the work itself to substantiate this claim. On the contrary, as far as its character and workmanship are concerned, the thematic material seems to have been designed specifically to suit the double-concerto layout. Equally undifferentiated and overstated is Kalbeck's claim that Brahms wrote the Double Concerto in order to effect a reconcilia-

tion with his friend, the violinist Joseph Joachim, after several years of disunion, and that to this end he borrowed themes from a work both men loved: Giovanni Battista Viotti's Violin Concerto no. 22 (*op. cit.*, p. 63). Although there is no denying the thematic affinities between the two works, they have no deeper significance for the compositional fabric of the Double Concerto. Nonetheless, it is quite true that the friendship suffered a breach in 1880, when Brahms took sides with Joachim's wife, the soprano Amalie Joachim, during the couple's divorce proceedings. Although this did not alter their mutual artistic admiration, various statements from Brahms indicate that his troubled relations with Joachim even led him at one point to consider abandoning his plans for the concerto (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, vol. 2, Berlin, <sup>2</sup>1912 [*Brahms-Briefwechsel*, vi], pp. 230 f., and *Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, vol. 3, Berlin, 1919 [*Brahms-Briefwechsel*, xi], pp. 158 f.).

In contrast, one crucial source of inspiration for the origins of the Double Concerto seems to have been the cellist Robert Hausmann (see Kalbeck, *Brahms*, iv/1, *op. cit.*, pp. 31–36). In November 1886 Brahms gave the first performance of his recently composed Second Cello Sonata with Hausmann in Vienna. One year later he wrote the Double Concerto at least partly to honor the cellist's request for "a concert-piece for myself." This becomes clear from the composer's own amusing comments: when Brahms posted the initial hastily written solo parts toward the end of July 1887, he informed Hausmann by way of Joachim that the cellist should "acknowledge his good will" (*Brahms-Briefwechsel*, vi, *op. cit.*, p. 232); and later he added ironically that Hausmann "took it amiss and in bad grace" that he had "gone so far as to put a solo violin into a cello concerto" (Friedrich Bernhard Hausmann: "Brahms und Hausmann," *Brahms-Studien*, vii, Hamburg, 1987, pp. 21–39, esp. p. 29).

When Brahms intimated to Elisabeth von Herzogenberg, in July 1887, that he was writing a sort of piece "not to be found in his or anyone else's catalogue" (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg*, vol. 2 [*Brahms-Briefwechsel*, ii], Berlin, <sup>4</sup>1921), the wording betrays his ignorance of earlier concertos for violin, cello and orchestra, such as those by Johann Christian Bach, Louis Spohr, or the cousins Andreas Jacob Romberg and Bernhard Heinrich Romberg.

Kalbeck's speculations thus can be reduced to the following residue. It was Hausmann's proposal that led Brahms to the delightful idea of writing a double concerto for violin and cello, an idea that he clung to despite his differences with Joachim. Joachim, at Brahms's cautious initial inquiry, took such a keen interest in the new work that the resultant discussions, rehearsals and performances indeed lead to a reconciliation between the two men. In June 1888 Brahms wrote a dedication in Joachim's copy of the first published score: "To the man for whom it was written, with cordial greetings, J. Br." (see *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, series 1, vol. 10: *Doppelkonzert a-Moll opus 102*, edited by Michael Struck (Munich, 2000) [hereinafter *Brahms i/10*], bottom of frontispiece). Above all else this signified that he wrote the Double Concerto, too, with Joachim's incomparable violin playing in mind. Yet the reconciliation was not the aim of the concerto so much as its consequence.

Brahms rehearsed the Double Concerto at the piano with Joachim and Hausmann in Baden-Baden in September 1887, and he played it to friends and acquaintances with the local spa orchestra on 23 September. On 18 October 1887 he conducted the first performance in Cologne's *Gürzenich*; the same soloists, Joachim and Hausmann, performed the still unpublished work at concerts in Wiesbaden, Frankfurt am Main, Basel, Leipzig, Berlin and London over the following autumn and winter months, some-

times with Brahms at the rostrum, sometimes with other conductors. The work was then prepared for publication, and it was published in May and June 1888 by N. Simrock, Berlin, in the form of a piano reduction, solo parts, orchestral material and full score.

In view of Brahms's international prestige at the time, the mixed response that the Double Concerto received from the daily press, professional journals and even the composer's friends is astonishing. Clara Schumann and the leading Viennese music critic Eduard Hanslick gave the work slender chances of artistic survival, whereas Joseph Joachim, toward the end of his life, evidently ranked it above the Violin Concerto (see *Brahms i/10*, pp. xviii–xxii). This is why Brahms allegedly abandoned his plans to write a second double concerto (Kalbeck: *Brahms*, iv/1, *op. cit.*, p. 75). No less contrary than the judgments passed on the concerto, which was said to be stiff and ungrateful to play on the one hand and eminently melodious and idiomatic on the other, were the pronouncements as to whether the work was primarily symphonic or soloistic in conception.

Despite these inconsistencies in its historical assessment, the Double Concerto has been highly regarded by musicians and audiences alike and can boast of an uninterrupted performance history. If it has enjoyed fewer performances than Brahms's other concertos, the reason is not least of all that it inevitably requires two soloists to be placed under contract – and paid a fee. In the Double Concerto Brahms created a work which, despite its earnest tone and highly focused workmanship, seems at times remarkably extrovert, optimistic, even conciliatory in comparison with its predecessor, the dark-hued, tragic, and ultimately pessimistic Fourth Symphony. Perhaps the instrumental concerto was the only genre in which Brahms the orchestral composer was then capable of striking such a mood. As a result, the Double Concerto stands as a wholly orig-

inal and, at the same time, peculiarly moving consummation to his orchestral oeuvre.

\*

This study score follows the text presented in the new complete edition of Brahms's works (*Brahms i/10*). Readers interested in further information on the work's genesis, early performance history, reception and publication are hereby referred to the introduction to that volume, whose critical report also provides details on the sources and their assessment, Brahms's compositional changes, alternative readings of text-critical relevance, and the many editorial interventions made necessary by our critique of the sources.

The principal source for our musical text is Brahms's personal copy of the first edition in full score. Reference sources consulted for purposes of comparison include Brahms's autograph full score (Archive of the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*), the manuscript copy (based on that source) that served as engraver's copy for the first printed score (private German collection until 2001, from 2002 private American collection, New York City), the first editions of the piano reduction, the two solo parts and the orchestral material, and the reissues of those editions that appeared during Brahms's lifetime or shortly after his death. No manuscripts of the piano reduction, the solo parts or the orchestral material have survived apart from a presentation copy of the slow movement, in piano reduction, that is irrelevant to the work's publication history.

The text-critical comments at the end of our volume, referenced by footnotes in the main body of the music, relate to particularly serious textual problems. They also draw attention to the additional performance instructions appearing in the printed solo parts, and occasionally in the printed piano reduction. These instructions are of equal relevance to the work's execution and to its



performance history: they originated with the musicians who played the work at its première, Joseph Joachim and Robert Hausmann, and must therefore be regarded as authorized by the composer. Measure numbers are indicated according to the system explained on page 186 f.

The editor and the publishers wish to thank all the libraries and private collectors who kindly placed source material at their disposal.

Kiel, autumn 2002

Michael Struck

## PRÉFACE

C'est lors de son séjour en Suisse, au lac de Thoune, pendant l'été 1887, que Brahms compose le *Concerto pour violon, violoncelle et orchestre op. 102*, le *Double Concerto*. Il termine l'œuvre au plus tard à la mi-juillet 1887, achevant aussi début août le manuscrit de la partition d'orchestre. On se doit d'accueillir avec un certain scepticisme les spéculations de Max Kalbeck, biographe de Brahms, souvent reprises dans la littérature consacrée au compositeur, spéculations relatives au contexte de la genèse de l'œuvre. Ainsi, l'affirmation de Kalbeck selon laquelle le *Double Concerto* serait « issu d'idées initialement symphoniques », donc proviendrait du « matériau destiné à une cinquième symphonie » (Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, vol. IV/1, Berlin <sup>2</sup>1915, p. 64), n'est corroborée ni par les déclarations du compositeur ni par les manuscrits conservés, et non plus par l'agencement même de l'œuvre. Les thèmes semblent bien plus, de par leur caractère et leur traitement, s'orienter vers la structure d'un double concerto. Par ailleurs, l'affirmation de Kalbeck selon laquelle Brahms aurait écrit en fin de compte le *Double Concerto* dans le but de se réconcilier avec son ami, le violoniste Joseph Joachim, avec lequel il était brouillé depuis plusieurs années, apparaît par trop schématique et exagérée; le compositeur aurait ainsi

repris à cette fin des thèmes du 22<sup>e</sup> *Concerto pour violon* de Giovanni Battista Viotti, œuvre qu'ils appréciaient tous deux (ibid., p. 63). Il est certes indéniable qu'il existe quelques affinités thématiques entre les deux œuvres, mais celles-ci n'entraînent pas de conséquences formelles sensibles pour le *Double Concerto*. Il est cependant vrai qu'une rupture personnelle était intervenue en 1880 entre les deux amis, lorsque Brahms, dans le procès en divorce des époux Joachim, avait pris fait et cause pour la cantatrice Amalie Joachim. Certes, la grande estime réciproque éprouvée par les deux hommes sur le plan artistique n'avait en rien pâti de ce conflit, néanmoins il ressort de divers propos du compositeur qu'il songeait même, en raison de cette brouille, à abandonner provisoirement la réalisation du concerto prévu (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, 2<sup>e</sup> vol., Berlin, <sup>2</sup>1912 [= *Brahms-Briefwechsel VI*], p. 230 et seq.; *Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock*, 3<sup>e</sup> vol., Berlin, 1919 [= *Brahms-Briefwechsel XI*], p. 158 et seq.).

Le violoncelliste Robert Hausmann semble par contre avoir joué un rôle déterminant pour la composition du *Double Concerto* (cf. Kalbeck, *Brahms IV/1*, ibid., p. 31–36): tout d'abord, en novembre 1886, avait eu lieu à Vienne, avec Hausmann, la créa-

tion de la *Sonate pour violoncelle et piano n° 2*; un an plus tard, Brahms répond avec son *Double Concerto* au désir exprimé par le violoncelliste de disposer d'«un concerto à soi» – du moins en partie, comme il ressort des propos pleins d'humour du compositeur. Fin juillet 1887 en effet, il fait dire par Joachim à Hausmann, avec l'envoi des premières parties solistes, notées d'ailleurs de façon assez négligente, que le violoncelliste veuille bien «reconnaître sa bonne volonté» (*Brahms-Briefwechsel VI*, *ibid.*, p. 232); plus tard, le compositeur observe ironiquement qu'apparemment, Hausmann a «mentionné de façon peu amène et assez désobligeante» qu'il «ajoutait même un violon solo en plus à un concerto pour violoncelle» (Friedrich Bernhard Hausmann: *Brahms und Hausmann*, dans *Brahms-Studien*, 7<sup>e</sup> vol., Hambourg, 1987, p. 21–39, ici p. 29). Lorsque, en juillet 1887, Brahms fait allusion auprès d'Elisabeth von Herzogenberg au fait qu'il est en train d'«écrire une histoire» qui n'apparaît ni «dans son catalogue» ni «dans celui de quelque autre» (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg*, 2<sup>e</sup> vol., Berlin, <sup>4</sup>1921 [= *Brahms-Briefwechsel II*], p. 159), la formulation employée montre que le compositeur ne connaissait pas d'autres œuvres concertantes pour violon, violoncelle et orchestre, notamment celles de Johann Christian Bach, de Louis Spohr ou encore des deux cousins Andreas Jacob Romberg et Bernhard Heinrich Romberg.

Lesdites spéculations de Kalbeck se réduisent donc finalement aux faits avérés suivants: l'idée attrayante d'un *Double Concerto* pour violon et violoncelle, idée que Brahms n'a pas rejetée en dépit du conflit l'opposant à Joachim, remonte à une suggestion de Hausmann. A la suite d'une demande prudemment formulée de Brahms, Joachim manifeste un tel intérêt pour cette nouvelle œuvre qu'au cours des discussions, répétitions et exécutions, les deux amis finissent effectivement par se réconcilier.

Quand Brahms inscrit personnellement la dédicace suivante, en juin 1888, sur l'exemplaire de la première édition de la partition: «An den[,] für den es geschrieben[,] mit herzlichem Grüßen J. Br.» (À celui pour qui ce fut écrit, avec mes meilleures amitiés) (cf. *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Série I, 10<sup>e</sup> vol.: *Doppelkonzert a-Moll opus 102*, édit. par Michael Struck, Munich, 2000 [= *Brahms, Neue Ausgabe I/10*], frontispice en bas de page), il témoigne avant tout que pour cette composition aussi, c'est le jeu incomparable de Joachim qu'il avait en tête. En tout cas, la réconciliation n'aura pas été l'objectif mais bien la conséquence de l'œuvre.

En septembre 1887, Brahms, au piano, répète le *Double Concerto* avec Joachim et Hausmann à Baden-Baden, puis, le 23 septembre, il fait jouer l'œuvre dans cette même ville avec l'orchestre de ville d'eaux, en présence d'amis et connaissances. Le 18 octobre, il dirige l'œuvre lors de sa création au Gürzenich, salle de concert renommée de Cologne; au cours de l'automne 1887 et de l'hiver 1887/88, les solistes Joachim et Hausmann interprètent encore le concerto, qui n'est toujours pas édité, sous la direction de Brahms et d'autres chefs d'orchestre, à Wiesbaden, Francfort-sur-le-Main, Bâle, Leipzig, Berlin et Londres. C'est seulement ensuite que le concerto est mis sous presse, et il est publié en mai et juin 1888 sous forme de réduction pour piano, parties solistes, parties d'orchestre et partition chez N. Simrock (Berlin).

Vu la renommée internationale dont jouissait déjà Brahms à l'époque, il est étonnant de voir quelles controverses son *Double Concerto* a suscitées, non seulement dans les quotidiens et la presse spécialisée, mais aussi parmi les amis du compositeur. C'est ainsi que Clara Schumann ainsi qu'Eduard Hanslick, célèbre critique musical viennois, jugent de façon plutôt sceptique les chances de survie du *Double Concerto*, alors que Joseph Joachim au contraire le place manifestement à la fin de sa vie au-dessus du *Con-*

*certo pour violon et orchestre* (cf. *Brahms, Neue Ausgabe I/10*, p. XVIII–XXII). Toujours est-il que face à ces réactions, Brahms aurait finalement abandonné son projet d'écrire un deuxième double concerto (Kalbeck, *Brahms IV/I*, *ibid.*, p. 75). Mais lesdites controverses ne touchent pas seulement les jugements mêmes émis sur l'œuvre – certains la critiquent, disant qu'elle est aride et rigide, techniquement ingrate, alors que d'autres la trouvent au contraire totalement aisée d'accès et parfaitement adaptée aux techniques instrumentales – mais aussi le fait de savoir si, dans sa conception, elle s'apparente plutôt à un concerto de caractère symphonique ou essentiellement à un concerto de solistes.

Malgré les jugements contradictoires émis sur le *Double Concerto*, il était apprécié tant par les interprètes que par le public, si bien qu'il peut se référer à une série continue d'exécutions en concert. Si l'œuvre a connu globalement moins d'exécutions en public que les trois autres concertos de Brahms, c'est principalement parce qu'elle requérait par définition deux solistes, qu'il fallait qui plus est rétribuer. Avec le *Double Concerto*, Brahms a créé une œuvre qui, en comparaison de sa précédente composition, la *Quatrième Symphonie*, de coloration sombre, tragique, empreinte de pessimisme, se présente, malgré tout son sérieux, malgré sa construction éminemment dense et concentrée, sous un jour en partie franchement extraverti, optimiste, pour ainsi dire apaisant. Peut-être une telle disposition était-elle alors pour le compositeur de musique orchestrale qu'était Brahms seulement possible dans le domaine du concerto. En ce sens, le *Double Concerto* présente un résumé non seulement original mais aussi singulièrement émouvant de la création orchestrale du compositeur.

\*

La présente édition reprend le texte de la nouvelle édition complète des œuvres de Johannes Brahms (*Brahms, Neue Ausgabe*

*I/10*). L'introduction du volume de référence de l'édition complète fournit des informations détaillées concernant la genèse, l'histoire des premières exécutions, la réception et la publication; le «*Kritischer Bericht*» (commentaire critique) du volume offre également des informations détaillées sur les sources et leur évaluation, sur les corrections apportées par Brahms relatif à la composition ainsi que sur les différences entre variantes présentant un intérêt pour l'analyse critique et les nombreuses modifications éditoriales résultant de la critique des sources.

L'exemplaire personnel de Brahms du premier tirage de la partition a servi de source principale à l'établissement du texte de la présente édition. Les sources de référence sur lesquelles se basent les corrections sont les suivantes: autographe de la partition (archives de la *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*) et copie de la partition, réalisée à partir de cet autographe et ayant servi de modèle de gravure pour l'édition de la partition (jusqu'en 2001, propriété privée, en Allemagne; depuis 2002 propriété privée, en USA, New York City) ainsi que les premières éditions et les éditions ultérieures, parues du vivant du compositeur ou peu après sa mort, de la réduction pour piano, des parties solistes et des parties d'orchestre. À l'exception d'une copie du mouvement lent, réalisée à titre de cadeau à partir de la réduction pour piano mais sans intérêt pour l'édition, aucun manuscrit autographe de la réduction pour piano, des parties solistes et des parties d'orchestre n'a été conservée.

Les *Bemerkungen* (remarques critiques) placées à la fin de la «*Studien-Edition*» attirent d'une part l'attention sur les problèmes importants posés par le texte; elles signalent d'autre part les indications d'exécution complémentaires des parties solistes (çà et là aussi de la réduction pour piano), apportées par Joseph Joachim et Robert Hausmann, solistes à la création de l'œuvre; ces indications doivent être considérées comme autorisées par Brahms et sont importantes du

point de vue de l'exécution, tant pour la pratique que sur le plan historique. Les indications de mesure suivent le système explicité p. 180/186 f.

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements à toutes les bibliothèques

et à tous les particuliers pour les sources aimablement mises à leur disposition.

Kiel, automne 2002  
Michael Struck