

*Franz Berwald*



MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Unter dem Protektorat von Kungliga Musikaliska Akademien

FRANZ BERWALD

Sämtliche Werke  
Complete Works

Editionsleitung / Editorial Board

Berwald-Kommittén

Band 5 / Volume 5



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1974

MONUMENTA MUSICAE SVECICAE

Under the patronage of Kungliga Musikaliska Akademien

FRANZ BERWALD

Violinkonzert in cis  
Violin Concerto in C Sharp Minor

Herausgegeben von / Edited by

Folke Lindberg



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

BA 4905

Berwald-Kommittén

Ingmar Bengtsson, Nils Castegren, Hans Eppstein, Gunnar Larsson, Folke Lindberg, Stig Walin  
Editionsassistent/Editorial Assistant Bonnie Hammar

Die Reihe *Monumenta Musicae Svecicae* (außer: Franz Berwald, *Sämtliche Werke*) erscheint bei Nordiska Musikförlaget, Stockholm.  
The series *Monumenta Musicae Svecicae* (except Franz Berwald, *Complete Works*) are published by Nordiska Musikförlaget, Stockholm.

---

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 1974 / Printed in Germany  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten / No part of this work may be reproduced in any form

## INHALT · INDEX

Zur Ausgabe . . . . .	VII
Editorial Note . . . . .	VII
Vorwort . . . . .	IX
Preface . . . . .	XIII
Faksimile: Seite 1 der autographen Partitur / Page 1 of the autograph score . .	XVI
Faksimile: Allegro moderato: Takt 78–83 der autographen Partitur / Allegro moderato: Bars 78–83 of the autograph score . . . . .	XVII
Faksimile: Allegro moderato: Takt 212–216 der autographen Partitur / Allegro moderato: Bars 212–216 of the autograph score . . . . .	XVIII
Faksimile: Rondo. Allegretto: Takt 144–156 der autographen Partitur / Rondo. Allegretto: Bars 144–156 of the autograph score . . . . .	XIX
Violinkonzert in cis / Violin Concerto in C sharp Minor . . . . .	3
Critical Commentary . . . . .	57



## ZUR AUSGABE

Die vorliegende Ausgabe *Sämtlicher Werke* Franz Berwalds, die anlässlich der 100. Wiederkehr seines Todestages (3. April 1968) veranstaltet wird, soll ebenso kritisch-wissenschaftlichen wie praktischen Anforderungen genügen. Sie wird in 24 Bänden erscheinen:

- 1— 9 Orchesterwerke
- 10—15 Kammermusikwerke
- 16—23 Vokalwerke
- 24 Supplement (möglicherweise 2 Bände)

Als Vorlagen dienen in erster Linie Berwalds eigenhändige Niederschriften.

Jeder Band enthält außer dem Notentext ein Vorwort mit Angaben über die betreffenden Werke, ihre Quellen etc. und einen Kritischen Bericht. Mehrere Werke innerhalb eines Bandes werden, soweit möglich, nach ihrer Entstehungszeit angeordnet. Im Notentext werden die Werke in der Gestalt wiedergegeben, die als die endgültige anzusehen ist. Frühere oder Alternativ-Fassungen werden in einem Anhang des betreffenden Bandes mitgeteilt. Skizzen und Fragmente finden im Supplementband Platz; sie sind dort nach Werkgruppen eingeteilt und innerhalb dieser nach Möglichkeit ebenfalls chronologisch geordnet. Nachweislich verschollene Kompositionen werden jeweils in den Vorworten der für sie in Frage kommenden Bände behandelt.

Die Werke Berwalds werden in der vorliegenden Ausgabe nicht durchgehend gezählt; jedoch wird immer dann — z. B. innerhalb einer bestimmten Gruppe — numeriert, wenn Zahlen in den Hauptquellen auftreten.

Für die Ausgabe gelten folgende allgemeine Editionsregeln:

Werktitel, die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebenen Bezeichnungen der Instrumente und Stimmen, ferner Tempoangaben (in den Vorlagen unter Umständen abgekürzt und häufig voneinander abweichend geschrieben), dynamische Vorschriften und sonstige Worte innerhalb des Notentextes werden normalisiert; die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt. Die alten Schlüssel sind durch die heute üblichen ersetzt worden; bei Abänderung der originalen Schlüssel werden diese jedoch zu Beginn der ersten Akkolade im Vorsatz angegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten; Ausnahmen werden jeweils vermerkt. In den Hauptquellen auftretende Abkürzungen, die mit der heutigen Notierungsweise übereinstimmen, werden der Vorlage gemäß wiedergegeben oder nach dem Ermessen des Bandbearbeiters ausgestochen. Triolen-, Sextolen- und

ähnliche Ziffern werden nur bei den ersten Notengruppen gesetzt, sofern kein Mißverständnis möglich ist, und zwar ohne Rücksicht auf etwaige andere Notierung in der Vorlage. Kurze Vorschläge, die Berwald zum Teil, offenbar ohne unterschiedliche Bedeutung, auf verschiedene Weise notiert, sind in der vorliegenden Ausgabe durch ♩ normalisiert. Bögen bei Verzierungsnoten werden ohne besondere typographische Kennzeichnung oder Bemerkung im Kritischen Bericht hinzugefügt.

Ergänzungen des Bandbearbeiters, die entweder über die Hauptquellen hinausgehen oder diesen widersprechen, sind in folgender Weise kenntlich gemacht: Buchstaben (einschließlich der Übersetzung von Vokaltexen) und Ziffern durch Kursivdruck; Verzierungen, Striche, Punkte, Fermaten, kleinere Pausenwerte (ausgenommen Ganztaktpausen), Akzidenzien, ferner (kursive) Ziffern zur Bezeichnung von Triolen, Sextolen usw. durch Kleinstich, Bögen, Crescendo- und Diminuendozeichen sowie Akzente durch Strichelung; alle übrigen Zusätze wie Schlüssel und Notenzeichen jeder Art durch eckige Klammern.

Berwalds Notierung der Akzidenzien ist zuweilen uneinheitlich. Besonders läßt sich das bei Oktavsprüngen oder Oktavversetzungen einer Tonfolge, bei Tonleiterbewegung und bei Wiederholung der Akzidenzien nach dem Taktstrich feststellen. Die vorliegende Ausgabe folgt dem jetzt allgemein gültigen Prinzip, nach dem Akzidenzien nur für eine Oktavlage und nur innerhalb eines Taktes gelten, wenn es sich nicht um einen Ton handelt, der durch Haltebogen über den Taktstrich mit einem gleichen Ton des vorhergehenden Taktes verbunden ist und somit liegen bleibt: Hier gilt das Vorzeichen so lange wie die Bindung.

Über Abweichungen vom originalen Notentext wird im Vorwort und im Kritischen Bericht des betreffenden Bandes genau berichtet. Im Vorwort werden auch besondere editionstechnische Probleme behandelt, die bei den Werken des betreffenden Bandes auftreten; ebenso auch etwaige sich als notwendig erweisende Abweichungen von den oben genannten allgemeinen Editionsprinzipien.

Der Kritische Bericht verzeichnet neben den Lesarten der verschiedenen Quellen auch alle Änderungen und Ergänzungen innerhalb des Notentextes, soweit diese nicht — entsprechend den oben wiedergegebenen allgemeinen Editionsprinzipien — ohne weiteres aus dem Text selbst zu erkennen sind. Durch den Notentext unmittelbar gestützte Änderungen per analogiam wie z. B. bei Sequenzen, parallel geführten Stimmen u. ä., ferner Korrekturen offener Schreibfehler in den Hauptquellen werden stillschweigend vorgenommen.

Berwald-Komitee

## EDITORIAL NOTE

This edition of Franz Berwald's *Complete Works*, published for the centenary of his death (April 3, 1968) is intended to satisfy both musicological and practical requirements, and will be issued in 24 volumes as follows:

- 1— 9 Orchestral Works
- 10—15 Chamber Music
- 16—23 Vocal Music
- 24 Supplement (possibly 2 volumes)

The edition is based mainly on Berwald's autographs.

Apart from the musical text, each volume contains introductory notes on the works included, the sources, etc., and a critical commentary. In volumes containing more than one work, the contents are arranged as far as possible according to date of composition. The text gives what can be considered the final version of the work. Earlier versions or alternatives are to be found in an appendix to the volume concerned. Sketches and fragments are included in the supplementary volume, arranged in groups according to the type of work, and if possible in chronological order within



each group. In the preface to the appropriate volume, reference is made to compositions no longer extant.

Continuous numbering of Berwald's compositions is not used in this edition; however, numbering of individual compositions—e. g. within a particular group—is given if it occurs in the primary sources.

The following general principles have been applied in the work of editing:

Standardization has been carried through in the music text with regard to the titles of works and the names of instruments and other parts, also in the question of tempo indications (abbreviations and spelling), dynamics and other words in the text. The score has been laid out according to present-day customs. Clefs are used according to modern practice; the original clefs are indicated on prefatory staves when there is a difference. As regards transposing instruments, the original notation is as a rule retained. Exceptions are dealt with explicitly. Those abbreviations in the music text occurring in the primary sources which agree with modern practice are given according to the original or written out in full according to the editor's choice. When no misunderstanding can arise, figures indicating triplets, sextolets etc. are given, only for the first groups of notes, without regard for the notation used in the primary source. Berwald writes short appoggiaturas in various ways, apparently without intending any difference in performance. In this edition, ♭ has been used in all places. Slurs in embellishments have been added without special typographical differentiation or commentary.

Editorial additions to or deviations from the text of the primary sources are indicated according to the following rules: letters

(including translations of the vocal text) and figures are printed in italics; ornaments, dashes, dots, accents, pauses (fermatas) and signs for rests shorter than a whole bar, accidentals together with figures (in italics) showing triplets, sextolets etc., are indicated by means of smaller type; slurs and ties, crescendo and diminuendo signs are indicated by means of broken lines; other additions such as clefs and all kinds of notes are given within [ ].

As to accidentals, Berwald's notation vacillates in certain situations. This is true particularly in connection with octave leaps or octave transpositions of a group of notes, in scalar progressions and also as regards the repetition of accidentals after bar lines. In this edition the principle is followed which is nowadays widely accepted, viz: accidentals apply only for a single octave and inside a single bar, except when notes are continued across bar lines by means of ties, in which case the accidentals are valid as long as the ties.

Alterations from the original text are accounted for in the preface and the critical commentary for the volume concerned. In the preface are mentioned among other things all the particular technical problems encountered in the editing of the compositions included in the volume, together with any deviations from the abovementioned general rules which have been found necessary in that particular volume. In the critical commentary are brought up variants in the sources together with those alterations introduced into the text, which are not sufficiently explained by the music text itself with reference to the editorial rules given above. Alterations by analogy justified directly by the musical text, e. g. in sequences, voices in parallel and the like, and correction of obvious slips of the pen in the primary sources have been made without comment.

Berwald Committee

## VORWORT

Franz Berwalds Violinkonzert in cis-moll ist das Werk eines jungen Komponisten. Die autographe Partitur trägt das Datum 1820; damals war Berwald 24 Jahre alt und in diesem Jahr als Violinist wieder in der schwedischen Hofkapelle angestellt worden<sup>1</sup>. Schon seit 1805 war er als geigenspielendes Wunderkind in Stockholm, Västerås und Uppsala aufgetreten; 1806 trug er in einem Stockholmer Konzert (zum Vorteil für „Hrn. Berwalds kleinen Sohn Frantz Adolph, 10 Jahre alt“) ein Violinkonzert von Giovanni Giornovichi und eine Polonaise von Viotti vor<sup>2</sup>. In einem 1811 gegebenen Konzert spielte er ein Violinkonzert von Edouard Du Puy und 1816, zusammen mit seinem Bruder August, Du Puy's Konzert für zwei Violinen und Orchester<sup>3</sup>.

Wer außer dem Vater Christian Friedrich Georg Berwald Franz' Lehrer gewesen ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen<sup>4</sup>, doch kann man vermuten, daß Edouard Du Puy – Geiger, Sänger, Komponist und Dirigent – den jungen Berwald im Violinspiel unterrichtet hat<sup>5</sup>. Nach einem Aufenthalt in Kopenhagen war Du Puy Ende 1810 oder Anfang 1811 nach Stockholm zurückgekehrt, wo er am 1. Oktober 1812 zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Das zeitliche Zusammentreffen: Du Puy's Rückkehr nach Stockholm, Berwalds Vortrag von Werken Du Puy's und die gleichzeitige Anstellung beider in der Hofkapelle macht es – neben anderen Indizien, die von verschiedenen Gewährsmännern angeführt werden – wahrscheinlich, daß Du Puy in irgend einer Weise Berwalds Lehrer gewesen ist<sup>6</sup>, wenn auch direkte Beweise dieser Annahme nicht vorhanden sind.

Außer seiner violinistischen Konzerttätigkeit – die bald aufhörte – widmete sich Berwald mehr und mehr der Komposition. Die Jahre um 1820 waren eine Zeit großer Produktivität, und verschiedene seiner Werke wurden auch aufgeführt, darunter mehrere Violinkompositionen: *Introduzione. Andantino con Variazioni* für Violine und Orchester (1816), ein Konzert für zwei Violinen und Orchester (1817) und das Violinkonzert (1820)<sup>7</sup>.

Eine Vorgeschichte des Violinkonzerts ist nicht bekannt. Es existiert von Franz Berwalds Hand nur die zierliche Rein-

schrift der Partitur<sup>8</sup>; es gibt weder Skizzen noch auch andere zeitgenössische Dokumente über die Entstehung des Werkes. Wie bei vielen anderen Berwald-Autographen scheint auch hier eine Reinschrift nach einem mehr oder weniger vollständigen Entwurf oder einer Skizze vorzuliegen. Zum erstenmal wird das Werk in der Zeitungsannonce eines Konzerts im Großen Börsensaal in Stockholm am 3. März 1821 erwähnt, in welchem nicht weniger als drei Kompositionen Franz Berwalds aufgeführt wurden, darunter das Violinkonzert<sup>9</sup>. Solist war August Berwald, Franz' zwei Jahre jüngerer Bruder, der für einen guten Violinspieler galt. Nach einer Familientradition soll Bruder August gesagt haben, er könne jedes beliebige Violinkonzert spielen, worauf Franz das cis-moll-Konzert als „Herausforderung“ geschrieben habe<sup>10</sup>. Das Werk ist als Op. 2 bezeichnet. Mit gleicher Opusnummer hat Berwald auch *Introduzione. Andantino con Variazioni* für Violine und Orchester (siehe oben) versehen sowie das *Konzert-Stück für Fagott und Orchester* aus dem Jahre 1827. Eine durchgeführte Opusnumerierung seiner Werke hat Berwald nicht vorgenommen. In der von Berwalds Witwe Mathilde nach seinem Tode aufgestellten Liste *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Kompositioner* („Verzeichnis der hinterlassenen Kompositionen Franz Berwalds“) wird das Violinkonzert als *Nº 21, Concert pour le Violon. Op. 2.* angeführt<sup>11</sup>.

Das am 3. März 1821 gegebene Konzert wurde in der Stockholmer Zeitung *Argus* vom 24. März besprochen, wobei das Violinkonzert eine herbe Kritik seitens des anonymen und nicht identifizierten Rezensenten erhielt. Die Kritik gab zu einer scharfen Polemik Veranlassung, und hier trat Berwald erstmalig als Schriftsteller in der Presse hervor. Er deutete bei dieser Gelegenheit auch seine eigenen neuen Ideale als Komponist an. Der Rezensent beginnt seinen Artikel mit den Worten:

„Herr Frans Berwald, der bei seinem ersten Auftreten als Violinist und auch später als Komponist beim Publikum die Hoffnung erweckte, daß er durch Fleiß und Studium einmal ein ausgezeichneter Künstler werden würde, schien solcher Hoffnung nicht entsprechen zu wollen, sondern sich auf Abwege zu verirren . . . Es scheint, als hätte Herr Berwald, nach Originalität jagend und nur bestrebt mit großen Effekten zu imponieren, absichtlich alles *Melodiöse* aus seinen Kompositionen verbannt; denn wie soll man sonst diese ewigen Modulationen aus einer Tonart in die andere erklären, die einen so abstoßenden Eindruck machten und der Aufmerksamkeit keinen Augenblick Ruhe gönnten? Sobald eine Melodie anfang sich zu entfalten, wurde sie schnell unterbrochen, und das Ohr wurde unaufhörlich von den schmerzhaftesten Dissonanzen gemartert, was auf die Dauer fast unerträglich wurde . . . Das Violinkonzert, von Herrn A. Berwald gut gespielt, obwohl höchst undankbar und kompliziert gesetzt, war eigentlich nicht im

<sup>1</sup> Franz Berwalds Anstellung als Mitglied der Hofkapelle: Seit 1. Oktober 1812 als Violinist; 20. Oktober 1815 Bratschist. Diese Periode endete am 1. Oktober 1818, doch erfolgte am 1. Juli 1820 erneute Anstellung als Violinist mit der Verpflichtung, bei Bedarf auch als Bratschist tätig zu sein.

<sup>2</sup> Über dieses Konzert und die im folgenden genannten Konzerte siehe S. Walin, *Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829*, STM 28 (1946), S. 8 ff.

<sup>3</sup> Christian August Berwald (1798–1869) war seit 1815 als Violinist, später als Konzertmeister in der Hofkapelle angestellt und war 1863–1866 Inspektor des Stockholmer Konservatoriums; erfolgreicher Konzertgeber und Ensemblespieler.

<sup>4</sup> Auch der Vater, Christian Friedrich Georg Berwald (1740–1825) war Geiger. Im Jahre 1772 nach Stockholm gekommen, hatte er 1773 Anstellung in der Hofkapelle gefunden und betätigte sich außerdem viele Jahre lang als Geigenlehrer.

<sup>5</sup> Edouard Du Puy (ca. 1770–1822) wirkte 1793–1799 in Stockholm und nach längerem Aufenthalt in Kopenhagen wieder in Stockholm von 1810 (oder 1811) bis 1822.

<sup>6</sup> F. A. Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel . . .*, Stockholm 1866, S. 534; A. Hillman, *Franz Berwald. En biografisk studie*, Stockholm 1920, S. 18 ff.; R. Layton, *Berwald*, Stockholm 1956, S. 25; I. Andersson, *Franz Berwald*, Stockholm 1970, S. 25 ff.

<sup>7</sup> Siehe S. Walin, a. a. O.

<sup>8</sup> In dem zeitgenössischen, von August Berwald ausgeschriebenen Orchestermaterial, ist die erste Seite der Clar. I-Stimme von Franz Berwalds Hand. Vgl. Critical Commentary.

<sup>9</sup> *Dagligt Allehanda*, Stockholm, 3. März 1821. Die beiden anderen Werke waren die A-dur-Sinfonie und das Es-dur-Quartett für Klavier und Bläser (das Quartett in BwGA Band 13 gedruckt).

<sup>10</sup> I. Andersson, *Franz Berwald. II*, Stockholm 1971, S. 18, gibt diese Familientradition wieder.

<sup>11</sup> Fama.

Konzertstil geschrieben und fast ohne jede Melodie, außer im Adagio, wo die Solostimme eine Art Choral begann, zu dem Hr. Frans Berwald aber eine Begleitung von so offenbar komischer Natur gesetzt hatte, daß es ein nahezu allgemeines Gelächter bei den Zuhörern erregte.“

Am 31. März antwortete Berwald in der Zeitung *Allmänna Journalen*; die Polemik wurde dann durch Entgegnungen des Rezensenten im *Argus* vom 4. und 7. April fortgesetzt und endlich mit Berwalds letzter Erwiderung im *Allmänna Journalen* vom 5. Mai abgeschlossen: „... Seiner Rezension, wenn man ihr diese Bezeichnung geben darf, fehlt in jeder Hinsicht der Zusammenhang, die Übereinstimmung, welche gewöhnlich den Kunstkenner auszeichnen, so daß man Grund hätte, sie ein scherzhaftes Geplapper zu nennen, gedacht als momentane Zerstreuung für weniger erfahrene Leser... Die Musik ist eine Kunst, der vielleicht nur die Zeit eine Grenze setzen kann; — es ist rein unmöglich sich selbst zu ihrem exklusiven Richter zu erheben...“<sup>12</sup>

Das Violinkonzert geriet nach der ersten Aufführung in Vergessenheit und wurde zu Berwalds Lebzeiten, soviel man weiß, nicht wieder gespielt. Erst 1903 wurde es wieder ans Licht gezogen, als der erste Satz am 19. Mai, dem Festtag der Musikaliska Akademien, in Stockholm zur Aufführung kam<sup>13</sup>. Während des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts faßte Henri Marteau, der international bekannte Geiger, ein ganz besonderes Interesse für schwedische Musik und vor allem für Franz Berwald<sup>14</sup>. Er spielte und dirigierte Werke Berwalds in Schweden wie in anderen Ländern und veranstaltete (teilweise aus eigenen Mitteln) schwedische Musikfeste im Ausland. Marteau veranlaßte 1909 die Gründung der Franz Berwald stiftelsen in Stockholm, deren vornehmste Aufgabe es sein sollte, für Aufführungen und Ausgaben der Werke Berwalds zu wirken<sup>15</sup>. Zu den Werken, deren sich Marteau insbesondere annahm, gehörte das Violinkonzert. Bei einem in Berlin am 5. Oktober 1909 gegebenen Konzert des Stockholmer Konsertföreningen-Orchesters spielte Marteau Berwalds Konzert. Die Aufführung wurde am 6. November in Hamburg wiederholt<sup>16</sup>. Der Kritiker der *Vossischen Zeitung* schrieb: „Das Violinkonzert, von Prof. Henri Marteau mit Begeisterung und Liebe vorgetragen, unterscheidet sich von den meisten Werken dieser Gattung wohltuend dadurch, daß ihm jegliches Gewollt-Virtuosenhafte abgeht. Da gibt es keine gespreizten Violinpassagen, kein konventionelles Floskelwerk auch die sonst unvermeidlichen Riesenschlußkadenzzen fehlen. Alles ehrlichste, lauterste Musik, wobei die Sologeige sich harmonisch in den Rahmen des Orchesters fügt, ohne doch dadurch unselbstständig zu erscheinen“<sup>17</sup>. Die Zeitung *Das Reich* enthielt folgende Beurteilung: „Echt geigenmäßige Etüden und Passagen gaben dem Solisten reichlich Gelegenheit zu glänzen, während auf anderer Seite, wie das entzückend melodische Rondo zeigte, auch für das Recht der Kantilene gesorgt war“<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> S. Walin, a. a. O.; A. Baeckström, *Franz Berwalds sista replik i hans första tidningspolemik*, *STM* 32 (1950), S. 195 ff. und *BwGA* Band 13, S. IX.

<sup>13</sup> *Kungl. Musikaliska Akademiens högtidsdag tisdagen den 19 maj 1903*, Programm in MAB. Vgl. auch *Critical Commentary*.

<sup>14</sup> Henri Marteau (1874–1934).

<sup>15</sup> Marteau ergriff die Initiative in Stockholm am Tage der Feier seiner eigenen 25jährigen Wirksamkeit als ausübender Künstler am 8. April 1909. (*Svensk musiktidning*, Stockholm 1909, S. 59 ff. und 62.)

<sup>16</sup> *Svensk musiktidning*, Stockholm 1909, S. 115 und 119.

<sup>17</sup> *Vossische Zeitung*, Berlin, 7. Oktober 1909.

<sup>18</sup> *Das Reich*, Berlin, 10. Oktober 1909.

In einem Brief vom 15. April 1909, wahrscheinlich an den Vorsitzenden der Franz Berwald stiftelsen, John May<sup>19</sup>, gerichtet, erklärt sich Marteau „gern bereit, gewisse Sachen zu übernehmen wie z. B. die Herausgabe des Violinkonzertes...“ Marteau versuchte zuerst erfolglos den Steingraber-Verlag in Leipzig für den Druck des Konzerts zu interessieren. „Am 12. August 1910 wurde [von der Franz Berwald stiftelsen] ein Vertrag mit der Firma Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig abgeschlossen, Berwalds Violinkonzert in cis-moll im Druck herauszugeben...“ Der Kontrakt dürfte durch Marteau vermittelt worden sein; er betraf die von Marteau revidierte Fassung<sup>20</sup>. Partitur, Stimmen und ein von Karl Valentin angefertigter Klavierauszug lagen im Januar 1911 gedruckt vor<sup>21</sup>.

Auf einer undatierten Postkarte mit dem Poststempel Berlin, 19. Juni 1910, an Franz Berwalds Sohn Hjalmar schreibt Marteau: „Da ich in der nächsten Zeit die Revision des Violinconcert zu beendigen habe, würde ich Ihnen dankbar [sein], mir die Manuskript Partitur zuzuschicken damit ich dieselbe mit den Stimmen vergleichen kann. Das Werk soll schon am Ende des Sommers dem Verleger Zimmermann übergeben werden“<sup>22</sup>. Vermutlich bewog dies Hjalmar Berwald, Marteau als Dank für sein eifriges Wirken die autographe Partitur zum Geschenk zu machen<sup>23</sup>.

Die erste Aufführung nach der gedruckten Version dürfte am 14. Januar 1911 in der Göteborgs orkesterförening mit Marteau als Solisten stattgefunden haben<sup>24</sup>. In einer begeisterten Rezension in *Stockholms Dagblad* wird sogar davon gesprochen, daß „Marteau früher schon mehrmals mit dem Konzert in Deutschland und Rußland berechtigten Erfolg gehabt habe“<sup>25</sup>.

#### EDITIONSTECHNISCHE BEMERKUNGEN

Genauere Angaben über die Partituranordnung werden im *Critical Commentary* gegeben. Die Stimme der Solovioline und die Violin- und Violastimmen stehen zuoberst, Violoncello und Kontrabaß auf gemeinsamem System unten (außer in T. 13–15 des II. Satzes, wo sie auf zwei Systemen stehen).

<sup>19</sup> Generaldirektor John May (1860–1935) veranlaßte zusammen mit anderen die Gründung der Stockholms Konsertförening; er war Vorsitzender der Franz Berwald stiftelsen.

<sup>20</sup> Musikhistoriska Museet in Stockholm besitzt verschiedene Aktenstücke die Franz Berwald stiftelsen betreffend, darunter den oben genannten Brief Marteau vom 15. April 1909, die Kopie eines Briefes des Steingraber-Verlages vom 17. Dezember 1909, Briefwechsel mit J. H. Zimmermann und in Abschrift *Franz Berwald stiftelsen. Styrelsens berättelse för tiden 28 maj 1909 — 31 december 1910*.

<sup>21</sup> Professor Karl Valentin (1853–1918), Komponist, Sekretär der Musikaliska Akademien in Stockholm 1901–1918; aktives Mitglied der Franz Berwald stiftelsen.

<sup>22</sup> MAB, *Handlingar rörande Berwald-Stiftelsen*.

<sup>23</sup> Das Autograph befindet sich jetzt im Besitz der Witwe H. Marteau, Mme. Blanche Marteau; vgl. *Critical Commentary*. Über Marteau, sein Interesse an schwedischer und besonders an Berwalds Musik siehe B. Marteau, *Henri Marteau. Siegeszug einer Geige*, Tutzing 1971.

<sup>24</sup> *Göteborgs Orkesterförening*, Programmzettel des Konzerts vom 14. Januar 1911 (Exemplar in MAB, *Handlingar rörande Berwald-Stiftelsen*). Hier wird behauptet, daß dies die erste Aufführung in Schweden sei. Entweder war die Aufführung von 1821 nicht bekannt, oder der Programmzettel meint die erste Aufführung in Schweden nach dem gedruckten Konzert, das soeben erschienen war.

<sup>25</sup> *Stockholms Dagblad*, 17. Januar 1911. — In einem Brief vom 16. August 1973 teilt Mme Marteau dem Herausgeber mit, daß Marteau das Konzert Ende Januar 1910 in St. Petersburg und 1912 in Moskau, Charkow, Kiew und Tiflis gespielt habe.

BwGA normalisiert die Partituranordnung und gibt in diesem Band in der Regel Violoncello und Kontrabaß ein gemeinsames System. Im übrigen folgt sie dem Prinzip des Originals, Holzbläser, Hörner und Trompeten jeweils paarweise auf einem gemeinsamen System zu notieren.

Transponierende Notierung kommt in den Klarinetten, Hörnern und Trompeten vor; hier wird Berwalds transponierende Schreibweise beibehalten. Zu einigen speziellen Abweichungen in der Transponierung siehe Critical Commentary.

Bei Tonartenwechsel hat Berwald in der Regel die neue Tonart unvollständig notiert und in mehreren Fällen bei einigen Instrumenten die Notierung in der vorhergehenden Tonart fortgesetzt. Dies gilt besonders für die Bläserstimmen; vgl. Critical Commentary.

Unisonos Spiel, im Autograph durch Doppelstielung bzw. bei Ganzen Noten mit  $\text{10}$  angegeben, wird in BwGA grundsätzlich durch  $a 2$  bezeichnet. Soll nur die erste bzw. zweite Stimme spielen, so schreibt Berwald gewöhnlich  $1:$  und  $2:$  (oder  $2d.:$ ;  $2^{do}$ ,  $2^{do}$ ); ausnahmsweise mit auf- bzw. abwärtsgerichteter Stielung und Pausenzeichen in der aussetzenden Stimme. Grundsätzlich wird dies in vorliegendem Band mit *I.* bzw. *II.* bezeichnet.

Berwald verwendet, besonders in Jugendwerken, als Artikulationszeichen sowohl Punkte (·) als auch Striche (◦). Sehr oft kommen auch Zwischenformen vor, welche die Entscheidung außerordentlich schwierig machen, ob Punkte oder Striche beabsichtigt sind. Außerdem wechselt die Notierung noch häufig innerhalb desselben Motivs oder derselben Tonfolge, sei es bei verschiedenen Instrumenten oder bei Parallelstellen. Das Stimmenmaterial zeigt in dieser Hinsicht starke Abweichungen von der autographen Partitur. Da der Herausgeber nicht mit Sicherheit anzugeben vermag, ob Berwald in vorliegendem Werk tatsächlich Unterschiede beabsichtigt hat, so sind durchweg Punkte als Artikulationszeichen angewandt worden<sup>26</sup>.

Berwalds Bogensetzung ist uneinheitlich. Haltebogen sind anscheinend willkürlich entweder  $\text{↗↘↗}$  oder  $\text{↗↘↘}$  geschrieben. BwGA vereinheitlicht im Prinzip stillschweigend durch Anwendung der zweiten Schreibart.

An Stellen, wo zwei Instrumente auf gemeinsamem System notiert sind und die obere Stimme Bindungen zwischen Tönen gleicher Tonhöhe aufweist, soll für die untere allem Anschein nach oft das Entsprechende gelten, obwohl hier die Bogen fehlen. In solchen Fällen (jedoch nur dann, wenn die musikalische Situation keine Zweifel zuläßt) sind in BwGA in der unteren Stimme ohne typographische Kennzeichnung Bogen hinzugefügt.

Im Violinkonzert bezeichnet Berwald Paukenwirbel konsequent durch  $\text{tr}^{\text{w}}$ . Die Zickzacklinien sind sehr kurz und reichen nie bis zum Taktstrich. Das  $\text{tr}^{\text{w}}$ -Zeichen wird von Takt zu Takt wiederholt, obwohl zweifellos Fortsetzung des Trillers beabsichtigt ist. An einigen Stellen hat Berwald die hier genannte Trillernotierung durch Bindebogen ergänzt<sup>27</sup>. Der Herausgeber hat entsprechend dem Verfahren in den übrigen Bänden der BwGA die Paukennotierung in der Weise normalisiert, daß überflüssige  $\text{tr}^{\text{w}}$  nebst Bindebogen entfernt, die Zickzacklinien dagegen soweit verlängert worden sind, daß sie der vollen Länge der Bindebogen und der Notenwerte entsprechen.

<sup>26</sup> Zur Frage Punkte oder Striche in Berwalds Orchesterwerken vgl. BwGA Band 3, S. X und Band 9, S. XI. Besonders in Berwalds Kammermusik bildet diese Frage ein schwer zu lösendes Problem. Vgl. BwGA Band 11, S. XI und Band 13, S. XII.

<sup>27</sup> Satz I, T. 103–104; Satz III, T. 37–40, 41– (nicht fortgesetzt wegen Seitenwechsels) und T. 143–144. Berwald hat solche Bindebogen bei der Notierung der Pauken nur in einigen wenigen Jugendwerken angewendet.

Die Stimme der Solovioline steht im Autograph durchgehend auf einem eigenen System und zwar dem obersten. Indes ist die Notierung nicht ganz klar und vollständig. T. 1–3, 13, 23–37 und 42–47 des I. Satzes sind leergelassen; es fehlen sogar Pausenzeichen oder die Anweisung col. V.I. In den Takten 5–12, 14–22, 38–41 und 48–56 hat Berwald ein  $\cdot/$ . ohne col. V.I. oder ein anderes, die solistische Betätigung betreffendes Zeichen geschrieben. Nur in T. 159 steht col V: 1.; in T. 160–171 und 173–177 das Zeichen  $\cdot/$ . Im III. Satz endet die Solovioline T. 66 mit dem 8tel h, woran sich das Zeichen  $\cdot/$ . in demselben Takt anschließt. Das gleiche Zeichen findet sich in T. 67–70; mit T. 71 beginnt ein neuer Solo-Abschnitt. T. 127–153 haben wiederum das Zeichen  $\cdot/$ . Die letzten Takte sind hier in den Streichern eine reine Begleitungsfigur vor einer neuen Solopartie. In T. 227–234 steht abermals das Zeichen  $\cdot/$ ., das in T. 235 mit zwei 8tel-Noten dis' abschließt = V.I. vor dem Solo. In T. 255 wird das 4tel cis' zusammen mit  $\cdot/$ . notiert; die letzten neun Takte endlich zeigen nur  $\cdot/$ .

In der von August Berwald ausgeschriebenen Solostimme (Quelle B) ist außer den Solo-Abschnitten da, wo die Solovioline in der Partitur keine eigene Notierung aufweist, die V.I-Stimme eingetragen, ohne besonderen Unterschied in der Schreibweise<sup>28</sup>. Anfang und Ende der Solopartien sind wie in der Partitur durch *Solo* bzw. *Tutti* gekennzeichnet.

Der Herausgeber kann aus der autographen Partitur oder der Solostimme (Quelle B) nicht mit Sicherheit entnehmen, ob Franz Berwald selber bei den Tutti-Partien die Eintragung der V.I-Stimme in die Solostimme beabsichtigt hat und ob – und in welchem Maße – der Solist hier die Stimme der V.I. mitspielen soll. In diesem Bande wurde daher nur der reine Solopart in das System Violino principale eingesetzt, entsprechend Berwalds Soli- oder Tutti-Notierungen.

Berwald hat *Solo* bzw. *Tutti* nur über dem System der Solovioline geschrieben. Er wollte damit wahrscheinlich nicht allein den Wechsel zwischen Soli und Tutti angeben, sondern auch den Gegensatz zwischen einer kleineren Streicherbesetzung und der vollen Streicherstärke im Orchester. Die Ripienostimmen in Quelle B pausieren nämlich bei jedem Solo-Abschnitt und spielen nur dort, wo Tutti angegeben ist. Dies verdient im Hinblick auf die Aufführungspraxis besonders bemerkt zu werden<sup>29</sup>.

Kadenzen fehlen im Konzert.

\*

Der Herausgeber fühlt sich allen, die ihn mit Rat und Tat unterstützt haben, zu Dank verpflichtet. In erster Linie gilt dieser Dank der Witwe Henri Marteaus, Madame Blanche Marteau, in Lichtenberg, Bundesrepublik Deutschland. Sie hat in großzügigster Weise die Originalpartitur einen längeren Zeitraum hindurch dem Herausgeber zur Verfügung gestellt und wertvolle Auskünfte über Henri Marteaus tätiges Wirken für Berwalds Musik erteilt. Ohne den Zugang zum Autograph

<sup>28</sup> An einigen Stellen sind jedoch Stichnoten aus der V.I- oder Vc.-Stimme in kleinerer Schrift eingetragen, wie z. B. in Satz I, T. 220, 267–269 und Satz II im Auftakt zu T. 1. Die Unklarheit der Solostimmen-Notierung in Quelle B kann möglicherweise darauf beruhen, daß August Berwald zum Ausschreiben des Stimmenmaterials eine andere Vorlage als die autographe Partitur benutzt hat. Vgl. Critical Commentary.

<sup>29</sup> Vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* V/15/Band 7, S. X; Band 8, S. XXI und das Vorwort zu Mozarts A-dur-Konzert für Violine und Orchester KV 219 von E. Hess herausgegeben (Vorabdruck aus *Neue Mozart-Ausgabe* V/14, Kassel 1957, BA 4712, S. 5).

hätte Berwalds Violinkonzert nicht in seiner Originalgestalt in der BwGA wiedergegeben werden können. Als späte Huldigung des Berwald-Verehrers Henri Marteau erscheint dieser Band zur Hundertjahrfeier seiner Geburt am 31. März 1974. Ferner möchte der Herausgeber Herrn Leo Berlin, dem Konzertmeister des Stockholms filharmoniska orkester, für seine Ratschläge und seine Bemerkungen hinsichtlich violintech-

nischer Fragen danken. Die Bibliothekare der MAB bewiesen große Hilfsbereitschaft durch Beschaffung von Quellenmaterial und wichtige Hinweise.

Übersetzung ins Deutsche und Englische von Dr. Friedrich Schnapp, Hamburg, und Stanley Bloom, Stockholm.

Lidingö, 1973

Folke Lindberg

## PREFACE

Franz Berwald's violin concerto in C sharp Minor is a work of a young composer. The autograph score is dated 1820. Berwald was then 24 and was reengaged that year as a violinist in the Swedish Royal Opera-House Orchestra.<sup>1</sup> He had appeared as early as 1805 as a child prodigy violinist in Stockholm, Västerås and Uppsala. In 1806 he played a violin concerto by Giovanni Giornovich and a polonaise by Viotti at a concert in Stockholm (for the benefit of "Herr Berwald's little son Frantz Adolph, aged 10").<sup>2</sup> At a concert in 1811 he played a violin concerto by Edouard Du Puy and in 1816 he played Du Puy's concerto for two violins and orchestra, together with his brother August.<sup>3</sup>

It is not known for certain who taught Franz apart from his father, Christian Friedrich Georg Berwald.<sup>4</sup> It is presumed, however, that the young Berwald had lessons from Edouard Du Puy, violinist, singer, composer and conductor.<sup>5</sup> Du Puy had returned to Stockholm at the end of 1810 or beginning of 1811 after a stay in Copenhagen and became conductor of the Royal Opera-House Orchestra on 1st October 1812. The coincidence in time between Du Puy's return to Stockholm and Berwald's performance of works by Du Puy, together with their simultaneous engagement by the Royal Opera-House Orchestra and other circumstantial evidence cited by various authorities, make it likely that Du Puy was Berwald's teacher in some way.<sup>6</sup> But primary sources confirming the supposition are not known.

Apart from his activity as a concert violinist — which soon came to an end — Berwald devoted himself increasingly to composition. The years around 1820 were a highly productive period and many of his works were also performed, among them some for the violin: *Introduzione. Andantino con Variazioni* for violin and orchestra from 1816, a concerto for two violins and orchestra (1817) and the violin concerto (1820).<sup>7</sup>

We know no background history to the violin concerto. All that exists in Franz Berwald's hand is the neat fair-copy of the score.<sup>8</sup> There are neither sketches nor other contem-

porary documents about the origin of the work. As with so many of his autograph scores, this one appears to be a fair-copy of a more or less complete draft or a sketch. The first mention of the work comes in a newspaper advertisement for a concert at the large hall of the Stock Exchange in Stockholm on 3rd March 1821, when no fewer than three compositions by Franz Berwald were performed, including the violin concerto.<sup>9</sup> The soloist was August Berwald, the younger brother of the composer by two years, who was considered to be a good violinist. According to a family tradition, August had said he could play any violin concerto at all, whereupon Franz wrote the C sharp Minor concerto as a challenge.<sup>10</sup> The work is numbered as op. 2. Berwald gave the same opus number to *Introduzione. Andantino con Variazioni* (see above) and *Konzert-Stück für Fagott und Orchester* from 1827. Berwald never undertook any consistent opus numbering of his works. In the *Förteckning öfver Franz Berwalds efterlemnade Compositioner* ("Catalogue of the Posthumous Works of Franz Berwald") drawn up by Berwald's widow Mathilde after his death, the violin concerto is listed as *Nº 21, Concert pour le Violon. Op: 2*.<sup>11</sup>

The concert on 3rd March 1821 was reviewed in the newspaper *Argus* in Stockholm on 24th March, the violin concerto being subjected to severe criticism by the anonymous and unidentified writer. The review led to a bitter polemical discussion, Berwald writing in the press for the first time. In doing so he also indicated his own new ideals as a composer.

The reviewer starts his article:

"Herr Frans Berwald, who on his first appearance as a violinist and later too, as a composer, gave the public hope that by diligence and study he would one day become an excellent artist, appears not to want to fulfill that hope, but take the wrong turning and go astray . . . It seems as though Herr Berwald, searching for originality and seeking only to impress by big effects, has deliberately banished everything *m e l o d i o u s* from his compositions; how else can one explain these eternal modulations from one key to another, which made such a repulsive impression and granted the attention no respite? As soon as a melody could be heard, it was soon broken off and the ear tormented incessantly by the painful dissonances, which eventually became almost completely unbearable . . . The violin concerto, well played by Hr A. Berwald, although most thankless and intricate, was actually not written in concerto style and almost devoid of all song except in the Adagio, where the solo part started a kind of chorale, but to which Frans Berwald put an accompaniment of such a pronounced comical nature that it almost raised a general laugh among the audience."

On 31st March Berwald replied in *Allmänna Journalen* and the harsh exchange continued when the reviewer countered in the *Argus* on 4th and 7th April and Berwald gave his final

<sup>1</sup> Franz Berwald was engaged by the Royal Opera-House Orchestra from 1st October 1812 as a violinist, from 20th October 1815 as a viola player. This period ended on 1st October 1818, but from 1st July 1820 he was again engaged as a violinist in the orchestra, with the stipulation that he would play the viola when required.

<sup>2</sup> On this and other concerts mentioned see S. Walin, *Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829, STM 28* (1946), pp. 8 ff.

<sup>3</sup> Christian August Berwald (1798—1869) was from 1815 a violinist in, later leader of, the Royal Opera-House Orchestra and from 1863—1866 an inspector for the conservatoire in Stockholm. He was a successful concert performer and ensemble player.

<sup>4</sup> The father too, Christian Friedrich Georg Berwald (1740—1825) was a violinist. He came to Stockholm in 1772, was a member of the Royal Opera-House Orchestra from 1773 and was also active as a violin teacher for many years.

<sup>5</sup> Edouard Du Puy (ca 1770—1822) was active in Stockholm between 1793 and 1799, and after a period in Copenhagen, again between 1810 (or 1811) and 1822.

<sup>6</sup> F. A. Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel . . .*, Stockholm 1866, p. 534; A. Hillman, *Franz Berwald. En biografisk studie*, Stockholm 1920, pp. 18 ff.; R. Layton, *Berwald*, Stockholm 1956, p. 25; I. Andersson, *Franz Berwald*, Stockholm 1970, pp. 25 ff.

<sup>7</sup> See S. Walin, *op. cit.*

<sup>8</sup> In the orchestra material written by August Berwald at that time, the first page of the Clar. I part is in Franz Berwald's hand. Cf. Critical Commentary.

<sup>9</sup> *Dagligt Allehanda*, Stockholm 3rd March 1821. The other two works were symphony in A Major and quartet in E flat Major for piano and wind instruments (the quartet published in BwGA vol. 13).

<sup>10</sup> I. Andersson, *Franz Berwald. II*, Stockholm 1971, p. 18, gives an account of this family tradition.

<sup>11</sup> FamA.

answer in *Allmänna Journalen* on 5th May: "... His review, if it can be given the name, lacks in every respect the context, the accord that normally reveals the connoisseur of the arts, so that it could with reason be termed facetious prattle aimed at the momentary amusement of an inexperienced reader... Music is an art the limits of which are perhaps only to be found in the times;—to set oneself up as an exclusive judge of it is a pure impossibility..."<sup>12</sup>

After the first performance the violin concerto fell into oblivion and, as far as is known, was not played again during Berwald's lifetime. It was not brought to light again until 1903, when the first movement was played in Stockholm at the Annual Commemoration Day of the Musikaliska Akademien on 19th May.<sup>13</sup> During the first decade of this century Henri Marteau, the violinist of international repute, developed a very special interest in Swedish music and especially the work of Franz Berwald.<sup>14</sup> He played and conducted Berwald both in Sweden and abroad and arranged Swedish music festivals on the continent, partly with his own resources. In 1909 Marteau took the initiative in founding the Franz Berwald stiftelsen in Stockholm, the main task of which was to promote the playing and publication of Berwald's work.<sup>15</sup> The violin concerto was among the works by Berwald that Marteau particularly cherished. He played it at a concert in Berlin on 5th October 1909 given by the Konsertföreningen in Stockholm. The performance was repeated on 6th November in Hamburg.<sup>16</sup> The *Vossische Zeitung* critic wrote: "Das Violinkonzert, von Prof. Henri Marteau mit Begeisterung und Liebe vorgetragen, unterscheidet sich von den meisten Werken dieser Gattung wohlthuend dadurch, daß ihm jegliches Gewollt-Virtuosenhafte abgeht. Da gibt es keine gespreizten Violinpassagen, kein konventionelles Floskelwerk auch die sonst unvermeidlichen Riesenschlußkadenzen fehlen. Alles ehrlichste, lauterste Musik, wobei die Sologeige sich harmonisch in den Rahmen des Orchesters fügt, ohne doch dadurch unselbständig zu erscheinen."<sup>17</sup> The following view was given in *Das Reich*: "Echt geigenmäßige Etüden und Passagen gaben dem Solisten reichlich Gelegenheit zu glänzen, während auf anderer Seite, wie das entzückend melodische Rondo zeigte, auch für das Recht der Kantilene gesorgt war."<sup>18</sup>

In a letter of 15th April 1909, probably to the chairman of the Franz Berwald stiftelsen, John May,<sup>19</sup> Marteau said he was "gern bereit, gewisse Sachen zu übernehmen wie z. B. die Herausgabe des Violinkonzertes..." Marteau tried initially, without success, to interest the Steingraber-Verlag in Leipzig in publishing the concerto. "On 12th August 1910 a contract was signed [by the Franz Berwald stiftelsen] with the firm of Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig for the publication of Berwald's violin concerto in C sharp Minor..." In all likelihood, Marteau acted as intermediary and the contract was

<sup>12</sup> S. Walin, *op. cit.*; A. Baeckström, *Franz Berwalds sista replik i hans första tidningspolemik*, STM 32 (1950), pp. 195 ff. and BwGA vol. 13, p. XIV.

<sup>13</sup> *Kungl. Musikaliska Akademiens högtidsdag tisdagen den 19 maj 1903*, programme sheet in MAB. See also Critical Commentary.

<sup>14</sup> Henri Marteau (1874—1934).

<sup>15</sup> The initiative was taken by Marteau on the day he celebrated 25 years of activity as a performing artist, on 8th April 1909 in Stockholm. (*Svensk musiktidning*, Stockholm 1909, pp. 59 ff. and p. 62.)

<sup>16</sup> *Svensk musiktidning*, Stockholm 1909, pp. 115 and 119.

<sup>17</sup> *Vossische Zeitung*, Berlin, 7th October 1909.

<sup>18</sup> *Das Reich*, Berlin, 10th October 1909.

<sup>19</sup> John May (1860—1935), director-general and one of the founders of Stockholms Konsertförening, chairman of the Franz Berwald stiftelsen.

for his revised version.<sup>20</sup> The score, parts and a piano score by Karl Valentin were in print in January 1911.<sup>21</sup>

In an undated letter-card to Franz Berwald's son, Hjalmar, postmarked Berlin on 19th June 1910, Marteau writes: "Da ich in der nächsten Zeit die Revision des Violinconcert zu beenden habe, würde ich Ihnen dankbar [sein], mir die Manuskript Partitur zuzuschicken damit ich dieselbe mit den Stimmen vergleichen kann. Das Werk soll schon am Ende des Sommers dem Verleger Zimmermann übergeben werden."<sup>22</sup> It was probably this that moved Hjalmar Berwald to make Marteau a present of the autograph score in gratitude for his great efforts on behalf of Berwald's music.<sup>23</sup>

The first performance of the printed version would appear to have been given by the Göteborgs orkesterförening on 14th January 1911, with Marteau as soloist.<sup>24</sup> An enthusiastic review in *Stockholms Dagblad* also mentions that "Marteau had several times previously won deserved success in Germany and Russia with the concerto."<sup>25</sup>

#### EDITORIAL COMMENTS

A detailed account of the order of the instruments in the autograph score is given in the Critical Commentary. The solo violin and the violin and viola parts are placed at the top, while violoncello and double-bass share a stave at the bottom (except for bb. 13—15 in the second movement, where they are given one stave each). BwGA normalizes the score. In this volume the violoncello and the double-bass are normally given a common stave. In other respects the principle employed in the original score has been followed, each pair of woodwind instruments, horns and trumpets being printed on a single stave.

Transposed notation occurs in the clarinets, horns and trumpets. Berwald's notation has been retained. Concerning some deviations in transposition, see Critical Commentary.

As a rule, Berwald notated changes of key-signature incompletely and in several cases continued in the previous key in some instruments. This is particularly so with the wind instruments. Cf. Critical Commentary.

Unison passages, indicated in the autograph by double stems, or in the case of semibreves by 101, are generally shown in BwGA by a 2. As a rule, Berwald indicates passages to be played by the first player and the second player

<sup>20</sup> Musikhistoriska Museet in Stockholm owns various documents on the Franz Berwald stiftelsen, among them the letter mentioned above of 15th April 1909 from Marteau, a copy of a letter of 17th December 1909 from the Steingraber-Verlag, miscellaneous correspondence with J. H. Zimmermann and a copy of *Franz Berwaldstiftelsen. Styrelsens berättelse för tiden 28 maj 1909—31 december 1910*.

<sup>21</sup> Karl Valentin (1853—1918), professor, composer, secretary of the Musikaliska Akademien in Stockholm 1901—1918, an active member of the Franz Berwald stiftelsen.

<sup>22</sup> MAB, *Handlingar rörande Berwald-Stiftelsen*.

<sup>23</sup> The autograph is now owned by H. Marteau's widow, Mme Blanche Marteau; cf. Critical Commentary. On Marteau and his interest in Swedish and particularly Berwald's music, see B. Marteau, *Henri Marteau. Siegeszug einer Geige*, Tutzing 1971.



<sup>24</sup> *Göteborgs Orkesterförening*. Programme sheet for the concert on 14th January 1911 (there is a copy in MAB, *Handlingar rörande Berwald-Stiftelsen*). It states that this was the first performance in Sweden. Either the 1821 performance was not known, or the programme may mean the first performance in Sweden of the printed concerto, which had just been published.

<sup>25</sup> *Stockholms Dagblad*, 17th January 1911. — In a letter of 16th August 1973 Mme Marteau tells the editor that Marteau played the concerto in St. Petersburg at the end of January 1910 and in Moscow, Kharkov, Kiev and Tiflis in 1912.



by 1: and 2: (or *2d.*; *2<sup>do</sup>*, *2<sup>do</sup>*) respectively, but also in some cases by upward or downward stems and rests for the player who is not playing. Normally this is indicated in the present volume by *I.* and *II.* respectively.

Berwald uses both dots (·) and dashes (–) as articulation signs, especially in his early works. Intermediate forms also occur very often, making it extremely difficult to decide whether dots or dashes were meant. Moreover, the notation often changes within the same motive or sequence of notes, as well as in the different instruments or parallel passages. The parts deviate considerably from the autograph score in this respect. As the editor does not consider himself able to decide with any certainty whether Berwald de facto consciously intended any real difference, dots have been used as articulation signs throughout the concerto.<sup>26</sup>

Berwald's use of curved lines is not uniform. He indicates ties in a seemingly arbitrary manner, either thus  or . In BwGA, the second alternative has been adopted in principle in all cases without further commentary.

Where two instruments sharing a staff have similar parts, i.e. with notes of the same pitch, connected by ties in the upper part, it would in many cases appear that ties should be added in the lower part to correspond. In such instances (but only where the musical situation admits of no doubt) ties have been added to the lower part in BwGA, without typographical differentiation.

In the violin concerto Berwald indicates drum rolls throughout by *tr<sup>w</sup>*. The zig-zag lines are very short and never reach the bar line. The *tr<sup>w</sup>* is repeated from bar to bar, even when obvious that the roll is meant to continue. In a few places Berwald has supplemented this roll notation with ties.<sup>27</sup> The editor has normalized the timpani notation to conform with the practice adopted in other volumes of BwGA by removing superfluous *tr<sup>w</sup>* and the ties. The zig-zag lines have been extended to correspond to the full length of the ties and the note values.

#### NOTATION OF THE SOLO VIOLIN

In the autograph, the solo part is written on a staff of its own throughout, the top one. The notation, however, is not fully clear and complete. Movement 1, bb. 1–3, 13, 23–37 and 42–47 are totally blank, without even rest signs or any indication about col. V.I. In bb. 5–12, 14–22, 38–41 and 48–56 Berwald has written *·/.* without col. V.I or any other indication of the soloist's activity. *col. V:1:* is given only in b. 159, followed in bb. 160–171 and 173–177 by *·/.* Movement 3: the solo violin ends with a quaver b in b. 66, followed by *·/.* in the same bar and in bb. 67–70; a new solo passage begins in b. 71. Bb. 127–153 again have *·/.* The last of these bars in the strings are pure accompaniment prior to a new solo passage. Bb. 227–234 have *·/.*, which ends in b. 235 with two

<sup>26</sup> With regard to the problem of dots and dashes in Berwald's orchestral works, cf. BwGA vol. 3, p. XIII and vol. 9, p. XV. The problem is particularly difficult in his chamber music. Cf. BwGA vol. 11, p. XV and vol. 13, p. XVII.

<sup>27</sup> Movement 1, bb. 103–104; movement 3, bb. 37–40, 41– (not continued owing to change of page) and bb. 143–144. Only in a few early works did Berwald use ties in timpani notation.

*d'*sharp quavers = V.I before the solo. Finally, in b. 255 the *c'*sharp crotchet is given together with *·/.*, and in the concluding nine bars *·/.*

In the solo part written out by August Berwald (source B), both the solo passages and — where the solo violin lacks its own notation in the score — the V.I part are included without any particular distinction in the manner of writing.<sup>28</sup> The beginning and end of the solo passages are marked *Solo* and *Tutti* respectively, as in the score.

The editor has not been able to decide with sufficient certainty from the autograph or the solo part (source B) either whether Franz Berwald himself intended the V.I part to be inserted along with the solo violin in the tutti passages or whether, and to what extent, the soloist should also play this part. The editor has thus decided to reproduce in this volume only the pure solo part on the solo violin staff in accordance with what Berwald indicated as *Solo* and *Tutti* respectively.

Berwald wrote *Solo* and *Tutti* only over the solo staff. In using these terms it is likely that he not only meant to indicate the alternation between *sol* and *tutti*, but also the contrast between a smaller group of strings and the full strength of the orchestra's strings, as the *ripieno* parts in source B are written in this way. They rest in each solo passage and play only where *tutti* has been indicated. It is particularly important to note this in regard to the manner of performance.<sup>29</sup>

There are no cadenzas in the concerto.

\*

The editor would like to express his gratitude to all those who have given assistance and advice during preparation of this volume: first of all to Mme Blanche Marteau, Lichtenberg, West-Germany, widow of Henri Marteau, who, with the utmost generosity, placed the original score at the editor's disposal for a lengthy period and provided valuable information about Henri Marteau's activities on behalf of Berwald's music. Without direct access to the autograph it would not have been possible to reproduce the original version of Berwald's violin concerto in BwGA. In honour of Berwald enthusiast Henri Marteau, this volume is being published in conjunction with the celebration of the hundredth anniversary of his birth on 31st March 1974. In addition, the editor would like to thank Mr Leo Berlin, leader of Stockholms filharmoniska orkester, for his advice and points of view on technical matters. The staff of MAB have been very helpful by supplying source material and valuable information.

The translations into German and English are by Dr. Friedrich Schnapp, Hamburg, and Stanley Bloom, Stockholm.

Lidingö, 1973

Folke Lindberg

<sup>28</sup> In a few places, however, there are short passages in the V.I and Vc. written in small writing, e.g. in movement 1, bb. 220, 267–269; movement 2 in the anacrusis preceding b. 1. The lack of clarity in the source B notation of the solo part may perhaps be because August Berwald used a different source to the autograph score when writing out the parts. Cf. Critical Commentary.

<sup>29</sup> Cf. *Neue Mozart-Ausgabe* V/15/vol. 7, p. X; vol. 8, p. XXI and Preface to Mozart's concerto in A Major for violin and orchestra KV 219, edited by E. Hess (preprint from *Neue Mozart-Ausgabe* V/14, Kassel 1957, BA 4712, p. 5).



Œuvre 2.

Premier Concerto pour le Violon

1

Allegro Moderato.

L. Berwald  
1820.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin concerto. The score is written in ink on aged paper. It features ten staves of music, each labeled with an instrument part. The parts are: Violino Principale, Violina 1., Viol. 2., Alto, Flauto, Clarinetti A., Fagotti, Corni 2., Trompette, and Bassi. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'pp'. The handwriting is elegant and characteristic of the early 19th century.

Violinkonzert in cis, Allegro moderato: Seite 1 der autographen Partitur. — Violin concerto in C sharp Minor, Allegro moderato: Page 1 of the autograph score.

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of five staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs. The second system continues the piece with similar notation. There are two sets of empty staves between the two systems of music.

Violinkonzert in cis, Allegro moderato: Takt 78–83 der autographen Partitur. — Violin concerto in C sharp Minor, Allegro moderato: Bars 78–83 of the autograph score.

Handwritten musical score for Violin Concerto in C sharp Minor, measures 212-216. The score consists of 12 staves. The first staff contains a complex melodic line with many slurs and ornaments. The second staff has a similar line with 'Allegro' markings. The third staff continues the melodic line. The fourth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The fifth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The sixth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The seventh staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The eighth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The ninth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The tenth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The eleventh staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking. The twelfth staff has a melodic line with a 'p' dynamic marking.

Violinkonzert in cis, Allegro moderato: Takt 212-216 der autographen Partitur. — Violin concerto in C sharp Minor, Allegro moderato: Bars 212-216 of the autograph score.

Violinkonzert in cis, Rondo. Allegretto: Takt 144-156 der autographen Partitur. — Violin concerto in C sharp Minor, Rondo. Allegretto: Bars 144-156 of the autograph score.



VIOLINKONZERT IN CIS  
VIOLIN CONCERTO IN C SHARP MINOR



## Violinkonzert in cis

## Violin Concerto in C Sharp Minor

Allegro moderato

Datiert 1820

Flauto

Clarinetto I, II  
in La / A

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mi / E

Tromba I, II  
in Mi / E

Timpani in  
Mi - Si / E - H

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

I.



7

Fl. *pp*

Clar. (La) *pp*

Fag. *pp* I.

Viol. *pp*

Va. *pp*

Vc. e B. *pizz.* *arco*

13

Fl. *pp*

Clar. (La) *pp*

Fag.

Viol. *pp*

Va. *pp*

Vc. e B. *pp*

17

Fl.

Clar. (La)

Cor. (Mi) *ff* *fp* *ff* *fp*

Viol. *fz*

Va.

Vc. e B. *pizz.*

22

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

26

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc.

B.

29

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

32

Fl.

Clar. (La)

Fag. *a 2*

Cor. (Mi) *a 2*

Trbe. (Mi) *a 2*

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

35

Fl.  
Clar. (La)  
Fag.  
Cor. (Mi)  
Trbe. (Mi)  
Timp.  
Viol.  
Va.  
Vc. e B.

I.  
p  
I.  
p  
pp  
pp  
pp  
fpp

40

Fl.  
Clar. (La)  
Fag.  
Cor. (Mi)  
Trbe. (Mi)  
Timp.  
Viol.  
Va.  
Vc. e B.

pp  
pp  
I.  
p  
pp  
pp  
pp

44

Fl.

Clar. (La)

Fag.

pp

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

pp

Viol.

Va.

Vc. e B.

a 2

48

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Viol.

Va.

Vc. e B.

52

*Fl.*

*Clar. (La)*

*Fag.*

*Cor. (Mi)*

*Trbe. (Mi)*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

*ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*, *ff*

*p*, *p*, *p*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*, *pp*

I., I., Solo

58

*Fl.*

*Clar. (La)*

*Fag.*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

4 corda

63

*Fl.*

*Clar. (La)*

*Fag.*

*Cor. (Mi)*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

68

*Fag.*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

73

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

3 corda  
sostenuto

77

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

p



82

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

I.  
p

tr tr tr tr

86

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

I.  
mp

p

cresc. fz fz

tr tr tr tr

90

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

94

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

98

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

102

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*mf* *ff* *pp*

*cresc.* *f* *ff* *pp*

107

Cor. (Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

112

Cor. (Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

4 corda

*arco*

117

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*tr*

3

122

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

*pp*

*tr*

*pp*

*pp*

*pp*

126

*Clar. (La)*

*Fag.*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

*I.*

*p*

*I.*

*p*

*4 corda -*

*pizz.*

131

*Cor. (Mi)*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

*p*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*arco*

136

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

141

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

145 *simile*

Viol. princ. *p*

Viol.

Va.

Vc. e B.

148

Fl. *p* *cresc.*

Clar. (La) *p* *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

Cor. (Mi) *p*

Viol. princ. *f*

Viol. *sf* *sf* *sf* *sf*

Va. *sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. e B. *sf* *sf* *sf* *sf*

151

Fl. *pp*

Clar. (La) *pp*

Fag. *pp*

Viol. princ. *p*

Viol. *pp*

Va. *pp*

Vc. e B. *pp*

154

Fl.

Clar.  
(La)

Fag.

Cor.  
(Mi)

Trbe.  
(Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*ff*  
*a 2*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*f* *f* *p* *ff* *ff*  
*sf* *sf* *ff* *ff*  
*sf* *sf* *ff*  
*sf* *sf* *ff* *pp*

Tutti

158

Fl.

Clar.  
(La)

Fag.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*



163

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*ff* *fp* *ff* *ff* *ff* *fp* *ff*

167

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p* *pp* *f* *fp* *f* *f* *f* *f* *fp* *f* *f* *f* *f* *fp*

171

Fl. *ff*

Clar. (La) *ff*

Fag. *ff*

Cor. (Mi) *ff*

Trbe. (Mi) *ff*

Timp. *ff*

Viol. princ. *ff* Solo *p*

Viol. *ff* *pp*

Va. *ff* *pp*

Vc. e B. *ff* *pp*

179

Viol. princ. *tr*

Viol.

Va.

Vc. e B.

183

Viol. princ. *tr* *ad lib.*

Viol.

Va.

Vc. e B.

187 *a tempo*

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

191 I. *p* *pp*

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

195 I. *pp* II. *ff* *f*

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

4 corda

199

Fl.

Clar. (La)

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

202

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p*

*p*

205

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*cresc.*

*mp*

*mp*

*pizz.*

*mp*

*arco*

*p*

*sf*

208

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

211

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

214

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

217

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

221

Viol. princ. *p*

Viol.

Va. *pp*

Vc. e B. *pp*

4 corda

225

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

229

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ. *f*

Viol.

Va.

Vc. e B. *f*

233

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

238

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

242

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.



246

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

pp

pp

pp

pp

250

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

I.

p

I.

p

tr

tr

tr

tr

4 corda -

pizz.

254

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

arco

257

Fl. *f*

Clar. (La) *f* I. *p*

Fag. *f* *p*

Cor. (Mi) *f*

Trbe. (Mi) *f* *a 2*

Viol. princ. *f* *p*

Viol. *f* *p*

Va. *f* *p*

Vc. e B. *f* *p*

260

Fl. *p*

Clar. (La) *p*

Fag. *p*

Viol. princ. *tr*

Viol. *p*

Va. *p*

Vc. e B. *p*

263

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*f*

*a 2*

*p*

*pizz.*

*arco*

266

Fl.

Clar. (La)

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p*

*tr*

*pp*

*fp*

270

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

274

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*fp*

279

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

II.

Adagio

Flauto

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mi/E

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

Cor.  
(Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

Musical score for measures 1-4. The Flauto, Fagotto I, II, and Corno I, II parts are silent. The Violino principale part has a *Solo* marking and starts with a *p* dynamic. The Violino I and II parts start with a *pp* dynamic. The Viola, Violoncello, and Basso parts also start with a *pp* dynamic. The Violino I and II parts have a *fz* dynamic marking in measure 4. The Violoncello and Basso parts have a *fz* dynamic marking in measure 4.

Musical score for measures 5-7. The Viol. princ. part has a *5* fingering and a *3* triplet in measure 5. The Viol. part has a *3* triplet in measure 5. The Va. part has a *3* triplet in measure 5. The Vc. e B. part has a *3* triplet in measure 5. The Viol. princ. part has a *3 corda* marking and a *tr* marking in measure 7. The Viol. part has a *fz* dynamic marking in measure 7. The Va. part has a *fz* dynamic marking in measure 7. The Vc. e B. part has a *fz* dynamic marking in measure 7.

Musical score for measures 8-10. The Cor. (Mi) part has a *8* fingering and a *a 2* marking in measure 9. The Viol. princ. part has a *pp* dynamic marking in measure 9. The Viol. part has a *pp* dynamic marking in measure 9. The Va. part has a *pp* dynamic marking in measure 9. The Vc. e B. part has a *pp* dynamic marking in measure 9.

11

Fl.

Fag.

Cor.  
(Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc.

B.

15

Fl.

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

18

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

20

Fl.

Fag.

Cor.  
(Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

pp

24

Fl.

Fag.

Cor.  
(Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

I.

4 corda

# RONDO

Allegretto

Flauto

Clarinetto I, II  
in La/A

Fagotto I, II

Corno I, II  
in Mi/E

Tromba I, II  
in Mi/E

Timpano  
in Si/H

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

Flauto  
Clarinetto I, II in La/A  
Fagotto I, II

Corno I, II in Mi/E  
Tromba I, II in Mi/E

Solo  
p

p simile  
p simile  
p simile  
p simile  
p simile

9 tr

Viol.  
Va.  
Vc. e B.



15

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

simile

simile

simile

simile

23

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

pp

a 2

pp

tr

tr

tr

29

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

4

35

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p*

*pp*

*mf* *p*

*p*

*p*

*p*

41

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Timp.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*6*

*6*

*6*

*6*

45

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

4 corda - 2 - 3 - - - - -

*sf sf sf sf sf sf*

*pizz. arco*

*pizz. arco*

*pizz. arco*

*pizz. arco*

51

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*fp fp*

*fp fp*

*a 2 fp*

*f p f p*

*fp fp fp fp*

*fp fp*

55

Fl. *fp*

Clar. (La) *fp*

Fag. *fp* *pp*

Cor. (Mi) *fp*

Viol. princ. *f* *p*

Viol. *fp*

Va. *fp*

Vc. e B. *fp*

59

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

63

Viol. princ. *f* *p*

Viol.

Va.

Vc. e B.

66

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

I.

Tutti

Solo

75

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

a 2

84

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

I.

93

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

a 2

I.

101

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*f*

*pizz.*

108

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

*p*

*f*

*arco*

*pizz.*

113

Fl.

Clar.  
(La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p* <sup>6</sup> <sub>3</sub> *f*

*arco*

118

Clar.  
(La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*fp*

*fp*

*p*

*fp*

*p*

*fp*

*p*

*fp*

*p*



122

I.

Fag. *pp*

Cor. (Mi) *pp*

Viol. princ. *tr*

Viol.

Va.

Vc. e B.

126

Fl. *ff*

Clar. (La) *ff*

Fag. *ff*  
*a 2*

Cor. (Mi) *ff*  
*a 2*

Trbe. (Mi) *ff*  
*a 2*

Tutti

Viol. princ.

Viol. *ff*

Va. *ff*

Vc. e B. *ff*

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*ff*

*a 2*

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

*a 2*

*pp*

*a 2*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

145

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Timp.

Viol.

Va.

Vc. e B.

150

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

155

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*p*

160

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*simile*

166

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

*pp*

*a 2*

*pp*

171

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

177

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

181

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

pp

I.

pp

pp

a 2

pp

184

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

188

rall. -

- a tempo

3 corda<sub>3</sub>

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

194

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

200

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

206

Fl. *fp*

Clar. (La) *fp*

Fag. *fp*

Cor. (Mi) *fp*

Viol. princ. *p* *f* *p* *f*

Viol. *fp* *fp* *fp*

Va. *fp* *fp* *fp*

Vc. e B. *fp* *fp* *fp*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 206, 207, and 208. The Flute (Fl.) part features a melodic line with a fermata over the first measure of each system and dynamic markings of *fp*. The Clarinet (La) and Bassoon (Fag.) parts provide harmonic support with sustained notes and dynamic markings of *fp*. The Cor Anglais (Cor. (Mi)) part has a simple melodic line with *fp* dynamics. The Violin principal (Viol. princ.) part is highly active, starting with a *p* dynamic and a sixteenth-note triplet, then alternating between *p* and *f* dynamics. The Violin (Viol.) and Viola (Va.) parts have sustained notes with *fp* dynamics. The Violoncello and Double Bass (Vc. e B.) part also has sustained notes with *fp* dynamics.

210

Fl. *pp*

Clar. (La) *pp*

Fag. *pp*

Viol. princ. *p*

Viol. *p*

Va. *p*

Vc. e B. *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 210, 211, 212, and 213. The Flute (Fl.) part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Clarinet (La) part has a melodic line with a first ending bracket labeled 'I.' and a dynamic marking of *pp*. The Bassoon (Fag.) part has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Violin principal (Viol. princ.) part has a complex melodic line with a dynamic marking of *p*. The Violin (Viol.) part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Viola (Va.) part has a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Violoncello and Double Bass (Vc. e B.) part has a melodic line with a dynamic marking of *p*.



214

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

tr

mf

p

219

Clar. (La)

Fag.

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

p

I.

p

223

Fl. *p*

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi) *ff*

Trbe. (Mi) *ff*

Viol. princ. *Tutti*

Viol. *pp*

Va. *pp*

Vc. e B. *pp*

227

Fl. *ff*

Clar. (La) *ff*

Fag. *ff*

Cor. (Mi) *a 2*

Trbe. (Mi) *a 2*

Timp. *ff*

Viol. *ff*

Va. *ff*

Vc. e B. *ff*



245

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

251

Fl.

Clar. (La)

Fag.

Cor. (Mi)

Trbe. (Mi)

Viol. princ.

Viol.

Va.

Vc. e B.

rall.

4 corda

255

*Fl.*

*Clar. (La)*

*Fag.*

*Cor. (Mi)*

*Trbe. (Mi)*

*Viol. princ.*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*Tutti*

259

*Fl.*

*Clar. (La)*

*Fag.*

*Cor. (Mi)*

*Trbe. (Mi)*

*Viol.*

*Va.*

*Vc. e B.*

*a 2*

*a 2*

## CRITICAL COMMENTARY

## Abbreviations

b., bb.	= bar, bars
B.	= Basso
BwGA	= Berwald Complete Edition
Cb.	= Contrabasso
Clar.	= Clarinetto
Cor.	= Corno
Fag.	= Fagotto
FamA	= Archives of the Berwald family, since 1969 in MAB
Fl.	= Flauto
MAB	= Library of Kungl. Musikaliska Akademien, Stockholm
STM	= <i>Svensk tidskrift för musikforskning</i> , Stockholm
Timp.	= Timpani
Trba., Trbe.	= Tromba, Trombe
V. (Viol.)	= Violino
V. (Viol.) princ.	= Violino principale
Va.	= Viola
Vc.	= Violoncello
vol.	= volume

## I. Sources

A Private possession: Mme Blanche Marteau, Lichtenberg, Oberfranken, West-Germany.

Autograph score, 1 fly-leaf + 63 sheets + 1 fly-leaf; sheet 63 only ruled. No pagination; the sheaves are numbered consecutively in each movement by Berwald, 1–19 for the first movement, 1–2 for the second and 1–11 for the third.

Format: ca 23,4 by 17 cm. Watermarks: sheets 1–2, 7–8, 11–12, 21–24, 29–30, 33–34, 36, 40–45, 50–51, 54–55, 59: "BrH", sheets 3–6, 9–10, 13–20, 25–28, 31–32, 37–39, 46–49, 52–53, 56–58, 61–63: "CHS L&S" (with crown above), sheets 35 and 60 not visible.<sup>1</sup>

The score is bound in black cloth board.

At the top of the inside of the front cover in the son's, Hjalmar Berwald's, handwriting: *Hj Berwald* [in pencil filled in with ink].

Affixed to the rest of the page is a paper with the following dedication written in ink by Hjalmar Berwald: *An Herrn Professor H. Marteau/ diese eigenhändige Originalpartitur/ des Komponisten/ als ein kleines Zeichen der größten/ Dankbarkeit und Verehrung/ von/ Hj. Berwald/ Sohn des Komponisten.*

At the top of the recto of the first fly-leaf in ink in Hjalmar Berwald's handwriting: *1<sup>sta</sup> Allegrot spelades vid Kgl. Mus./ Akad<sup>s</sup> högtidsdag 1904 af konsertmästar/ Zetterqvist med orkesterack./ Stämmor finnas alltså å Mus: Akad<sup>n</sup>, likaså partitur.?<sup>2</sup>* ("The first Allegro was played on the Royal Academy of Music's commemoration day in 1904 by the leader of the orchestra, Mr Zetterqvist, with orchestral accompaniment. So there are parts at the Academy of Music, as well as a score.")

Affixed to the verso of the first fly-leaf is a photograph of Franz Berwald from 1862. Autograph heading at the top of sheet 1<sup>r</sup> in ink: *Oeuvre. 2. Premier Concerto pour le Violon/ Fz: Berwald/ 1820.*

The music text in the source, written in ink consists of: *All<sup>o</sup> Moderato.* sheets 1<sup>r</sup>–37<sup>v</sup>, *Adagio.* sheets 38<sup>r</sup>–41<sup>v</sup> and *Rondo. Allegretto.* sheets 42<sup>r</sup>–62<sup>v</sup>. Tempo indications to the left over the first stave in each movement. 12 staves per page, except sheet 37<sup>v</sup> (the last page of the first movement) with 13 staves. In each movement there are staves reserved for the entire orchestra throughout, except in some passages written only for strings.

The score seems to be a fair copy of an original that no longer exists. It is very clear, easily read and meticulous, as nearly always with Berwald. There are no crossings out, just a few erasures. The total key-signature is given at the first accolade of each movement, and by other accolades as a rule only for the V.princ.system (with regard to deviations and Berwald's manner of notating key changes see below in Notes on the Sources).

**B** MAB. Orchestral parts (ordinary and ripieno parts) and violino principale, in August Berwald's handwriting. Only sheet 1<sup>r</sup> in Clar. I and some headings, tempo indications, key-signatures etc. in the other parts are written by Franz Berwald himself. All music text in ink.

Format: V. princ.: ca 31,3 by 25 cm, ordinary parts: ca 34 by 26,2 cm, ripieno parts: ca 30,3 by 24,5 cm. Watermarks: Cor. I

<sup>1</sup> The date and place of origin of the watermarks are not certain. However, "BrH" may represent the Swedish paper mill Bruzaholm, or Bråneholm, and "CHS L&S" Totebo. The editor would like to thank Mr Gösta Liljedahl, Stockholm, for this information.

<sup>2</sup> Lars Johan Zetterqvist (1860–1946), a prominent Swedish violinist, was leader of the Royal Opera-House Orchestra in Stockholm 1886–1914. — Hjalmar Berwald wrote 1904 instead of 1903, see Vorwort/Preface pp. X and XIV.

and Trba. I, II: J KOOL, Cor. II, Timp. and ripieno parts: J HONIG & ZONEN, remaining parts and V.princ.: PK SMEDING.

The solo part, stitched, enclosed by a ragged, gray-brown paper cover. On the front cover in ink in August Berwald's handwriting: *1: Concerto, för Violin/ af F: Berwald/ Violino Principale/ A: B: Ciss: moll: [A: B: = August Berwald].* In the top right hand corner, in pencil, hardly readable, the library classification. The remaining parts lack covers.

*Violino principale:* 5 sheets, sheet 5<sup>v</sup> blank, *Violino 1<sup>mo</sup>, Violino Secondo., Viola, Violoncello e Basso:* 3 sheets each, *Flauto:* 2 sheets, sheet 2<sup>v</sup> only ruled, *Clarinetto Primo in A:, Clarinetto Secondo. in A:, Fagotto Primo., Fagotto Secondo., Corno Primo in E-, Corno Secondo in E-, Trompetto Primo in E-, Trompetto Secondo in E- and Timpani in E: H:-:* 1 sheet each. Ripieno parts: 2 copies of V.I, V.II and Vc./Cb. and 1 copy of Va.: 1 sheet each (see also Vorwort/Preface).

Affixed to the Clar.I part and covering the first system is a slip of paper with the first 17 bars in August Berwald's handwriting. Bars 9–17 are missing in the music text under the slip (in autograph). A slip of paper with the last 30 bars, written by August Berwald (no music text underneath), is stitched in the Fag.I part.

This edition is based on the autograph score, source A. Source B (orchestral and solo parts written by August Berwald) is so different from A where slurs, staccato signs etc. are concerned, that it has only been possible to use B for purposes of comparison in certain cases. That August Berwald had the same original as Franz Berwald himself, when he made his fair copy of the autograph, cannot be ruled out. An alteration in the first movement in b. 126 of V.princ. also indicates this. With regard to the first page of the Clar.I part in the autograph, articulation marks have been taken from the source where the passage in question is notated most completely.

## II. Notes on the Sources (cf. Vorwort/Preface)

In the absence of any statement to the contrary the following remarks refer to source A.

Source A has double bar lines, not final double bar lines, after the first and third movement; single bar lines after the second movement.

### Allegro moderato

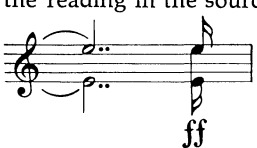

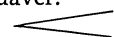
Designations of the instruments and their order in the score: *Violino Principale, Violino 1., Viol. 2, Alto, Flauto, Clarinetti A, Fagotti, Corni E., Trompetti E., Timpani E, Bassi.*<sup>3</sup>

Full key-signature is given only at the first accolade. Otherwise only in V. princ., by each accolade, except in changing pages in b. 35 (key-signature in V.I) and bb. 158, 268 (no key-signatures at all). Change of key-signatures in bb. 214 and 216 are notated in V. princ. only, by naturals and sharps respectively. Other instruments are notated without change of key-signature, i.e. the same signature as preceding b. 214. No double bar lines at change of key-signatures. This edition does not change key-signatures in bb. 214 and 216. Additional necessary accidentals have been printed without any typographical differentiation. Change of key-signatures in bb. 238 and 257 (no double bar lines) is indicated in full only in V. princ. (naturals together with flats and sharps); for the string instruments without naturals; the other instruments are notated in the unchanged signature between bb. 238 and 257, with

<sup>3</sup> Contrary to the indication Berwald has Timpani in E and H in the first movement. Cf. last movement with only one Timpano.




accidentals inserted where necessary. Notation of key-signatures in bb. 238 and 257 in this edition follows current practice.

Bar	Instrument	Note
20	Cor.	the reading in the source: 
28	Fag.	single stems (downwards) for note 2–4.
35	Cor.	single stems (upwards) for note 3–8.
48	Cor.	o, not 01.
49–50	Fl.	the slur continues across the bar-line.
57	V. I	dots under the last two notes; altered to correspond with b. 221.
81	V. II	the quaver is <i>f'</i> sharp; it is likely that Berwald happened to write in alto clef at the new accolade and in fact meant <i>g</i> sharp. B has <i>f'</i> sharp changed (in pencil) by unknown hand to <i>e'</i> . See facsimile, p. XVII.
86	Clar. I	<i>mz.</i> In B <i>mf.</i>
103–104	Cor., Trbe.	ties in these bars in B.
103–104	Timp.	tie in both sources.
126	V. princ.	divergent reading in B: 
134	V. princ.	second <i>b'</i> written as a quaver.
165, 167	Fl.	<i>cres:</i> ; in all other parts 
173–174	V. I	the big slur crosses the bar-line without continuation in b. 174 (change of page).
187–188	V. I	two slurs in both sources: first <i>e'</i> to fourth <i>b</i> in b. 187 and fourth <i>b</i> in b. 187 to <i>e'</i> in b. 188. Differs from bb. 185–186.
196	V. princ.	the grace notes written as quavers.
205	V. I, II	<i>mz.</i> In B <i>mf.</i>
231	V. princ.	<i>p</i> analogous to b. 67.
255	Vc./Cb.	the last note written as a quaver.

#### Adagio

Designations of the instruments and their order in the score: V. princ., undesignated, V. 1., V. 2., Alto., Flauto, Fagotti, Corni E., Bassi.

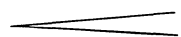

Apart from the first accolade, the total key-signature is given only in V. princ., by each new accolade.

Bar	Instrument	Note
18, 19	V. princ.	6, not 5 under the second group.
22	V. princ.	in both sources: 
24	V. princ.	the grace notes written as semi-quavers.

#### Rondo Allegretto

Designations of the instruments and their order in the score: V. princ., V. I, II, Va., all undesignated, Flauto, Clar: A., Fag[o]tti, Corni E, Tromp: E, Timpani E., Vc./Cb., undesignated on the same staff. NB only one Timpano in this movement.

Full key-signature is given only at the first accolade and in b. 68 (new page two bars after change of key). Otherwise key-signature only in V. princ., by each new accolade, apart from the change of page in bb. 120, 130, 255 (no key-signatures at all). Change of key is indicated as follows: in b. 66 new accidentals on the staves of V. princ., string instruments, Fl. and Fag.; immediately preceding b. 214, at the end of the previous page, naturals and new accidentals in V. princ.; in b. 214 (new page) new key-signature (without naturals) for V. princ. and string instruments; b. 227: both naturals and new accidentals in V. princ., only new accidentals in string instruments. No double bar lines in any instance.

Bar	Instrument	Note
35–36	all	 crosses the bar-line without continuation in b. 36; altered to correspond with bb. 177–178.
37–40	Timp.	long tie b. 37 to b. 40.
41–42	Timp.	tie from b. 41, without continuation to b. 42 (change of page).
42	V. princ.	the second demisemiquaver noted <i>b</i> sharp. Cf. b. 44.
51, 53, 55	V. princ.	 starts between the third and seventh note; altered to correspond with bb. 205, 207 and 209.
71	Vc./Cb.	staccato dots in this bar only.
143–144	Timp.	tie from b. 143, without continuation to b. 144.
160–161	V. princ.	the big slur lasts until <i>g''</i> sharp in b. 161; altered to correspond with bb. 4–5 and 18–19.
190	V. princ.	<i>il tempo</i> in both sources.
228	V. I	the first note is a dotted quaver.
230, 231, 233	Cor., Trbe.	single stems (downwards) in b. 230 (all notes), b. 231 (the first note) and b. 233 (note 2–6 in Cor., note 4–6 in Trbe.).

