

FRANCK

Sonate

pour piano et violon

Arrangée pour piano et flûte par
Arranged for Piano and Flute by
Arrangiert für Klavier und Flöte von
Franz Linden

Urtext

Herausgegeben von / Edited by / Édité par
Douglas Woodfull-Harris

Mit einer Einführung von / With an Introduction by /
Avec une Introduction par
Gudula Schütz



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA08738

INHALT / CONTENTS / TABLE

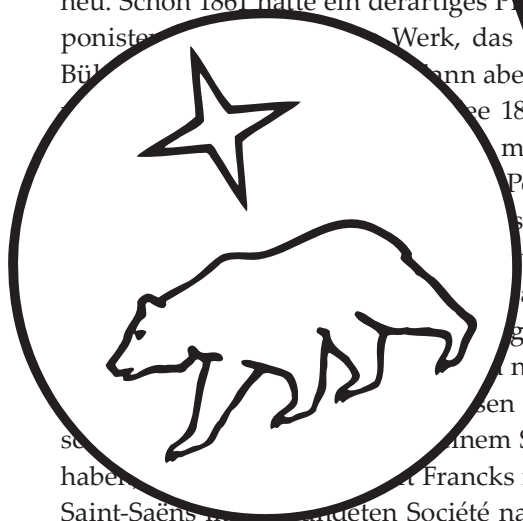
Einführung	III
Introduction	XIII
Introduction	XXII
Sonate	1
Critical Commentary	38

EINFÜHRUNG

ZUM KONTEXT

Sommer 1886. César Franck hatte sich, wie zumeist während der Ferienzeit, aufs Land nach Quincy, etwa 30 km südöstlich von Paris, zurückgezogen, um befreit von Unterrichtsverpflichtungen und Orgeldiensten Zeit zu finden zum Komponieren: So entstand eines der Hauptwerke seines Schaffens sowie der Violinliteratur des 19. Jahrhunderts insgesamt, die Sonate für Klavier und Violine in A-Dur. Während die Zeitschrift *Le Guide Musical* ihre Leserschaft bereits Anfang Oktober 1886 über die Früchte der Arbeit zu informieren wusste,¹ hat sich der Komponist, ein „Feind alles Lauten und der Reklame“² und jemand, der bevorzugt „im Stillen“³ arbeitete, nicht über seine künstlerischen Beweggründe geäußert. Allerdings war der Plan, eine Violinsonate zu schreiben, durchaus nicht neu. Schon 1861 hatte ein derartiges Projekt den Komponisten veranlaßt, ein Werk, das er Cosima von Bülow gewidmet hatte, zu schreiben. Dieses Werk, das er Cosima von Bülow gewidmet hatte, wurde aber letztlich doch nicht fertiggestellt. Im Sommer 1886 wieder auf dem Land, mag, wie in folgenden Jahren, die Persönlichkeit des Komponisten in der Orientierungswelt der Musik geworden waren: Saint-Saëns. In der jüngeren Zeit, die nicht unkompliziert war, haben beide sich gegenseitig in einem Strang gezogen haben. Saint-Saëns und Francks in der 1871 von Saint-Saëns gegründeten Société nationale de musique zeigt, die nach dem Debakel des Deutsch-Französischen Kriegs darauf gerichtet war, das zeitgenössische französische Musikschaffen gegenüber der als erdrückend empfundenen deutschen Tradition mit aller Kraft zu fördern.⁵ Erste atmosphärische Störungen

zeigten sich bei der Uraufführung von Francks Klavierquintett in f-Moll im Januar 1880: Saint-Saëns, der Pianist und Widmungsträger, ließ das mit einer Zueignung an ihn versehene Manuskript achtlos auf dem Instrument zurück.⁶ In den folgenden Jahren verhärtete sich das Verhältnis der beiden zunehmend, und zwar in dem Maße, wie der Schülerkreis um Franck in der Société an Einfluss gewann mit der Idee, die Konzerte ausländischen (also auch deutschen) Komponisten zu öffnen und damit die Eigenheiten von der Gesellschaft zu unterwerfen. Die ‘Palastrevolution’ im November 1881 kommentierte Saint-Saëns verbittert: „im Herbst lockte César und seine Schüler ihr eigenes Süppchen und schmiedeten in der Ecke flüsternd einen Komplott; kurz, die Situation entwickelte sich so, dass ich von mir aus das Amt niederlegte.“⁷ Und ausgerechnet César Franck wurde zum Nachfolger bestimmt. Witten in dieser gärenden Gemengelage im Frühjahr 1886 war Saint-Saëns mit einer neuen Komposition seiner Sonate für Klavier und Violine in A-Dur op. 75, und viel Selbstbewusstsein und Plan getreten. Nach der Pariser Erstaufführung im Januar 1886 brachte Saint-Saëns sie am 3. April auch auf das Podium der Société nationale. Das Werk stach selbst aus den Vorlesungen, mit elitärem Anspruch gestalteten Programmen insofern hervor, als die Gattung der Violinsonate durchaus unterrepräsentiert war: Seit 1881 waren in den insgesamt 59 Konzerten gerade einmal fünf Kompositionen dieser Art zu hören gewesen, zuletzt Gabriel Faurés Sonate in A-Dur op. 13, deren Aufführung auch schon bereits fast ein Jahr zurück-



1 Vgl. Balthazar Claes, *Paris, 3 octobre 1886*, in: *Le Guide Musical* 32. Jg., Nr. 40 (7. Okt. 1886), S. 271–272, hier S. 272.

2 M[aurice] K[ufferath], *M. César Franck au Cercle artistique*, in: *Le Guide musical* 32. Jg., Nr. 51 (23. Dez. 1886), S. 374.

3 Guy de Ropartz, *César Franck*, in: *Studies in music by various authors. Reprinted from 'The Musician'*, hrsg. von Robin Grey, London 1901, S. 79–109, hier S. 79.

4 Vgl. César Franck an Hans von Bülow, [Paris ca. 15. April 1861], in: *César Franck, Correspondance*, hrsg. von Joël-Marie Fauquet, Spriemont 1999 [im Folgenden: *Correspondance*], S. 70–71; hier S. 70.

5 Vgl. hierzu Michael Creasman Strasser, *Ars Gallica: The Société*

Nationale de Musique and Its Role in French Musical Life, 1871–1891, PhD., University of Illinois at Urbana-Champaign 1998, S. 125–142.

6 Vgl. Pierre de Bréville, *Les Fioretti du Père Franck*, in: *Mercure de France* 46. Jg. (1. Sept. 1935), S. 244–263, hier S. 258–259. Bréville zufolge nahm Franck das Manuskript damals wieder an sich und schenkte es ihm später mit den nach wie vor seine Enttäuschung zeigenden Worten: „Sie ... Sie werden es bewahren.“ (ebd., S. 259).

7 Camille Saint-Saëns, *La conférence de M. Vincent d'Indy et M. Camille Saint-Saëns*, in: *La Renaissance politique, littéraire et artistique* III, Nr. 16 (4. Sept. 1915), S. 23, zit. nach Camille Saint-Saëns. *Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, hrsg. von Marie-Gabrielle Soret, Paris 2012, S. 934.

8 Angesichts des großen Erfolgs, den er mit dem neuen Werk bereits während seiner Englandreise im Herbst 1885 verbuchen konnte, war Saint-Saëns überzeugt, dass „sich alle Geiger von einem Ende der Welt bis zum anderen“ um die Sonate „reißen werden“; Camille Saint-Saëns an Jacques Durand, Leeds 18. Nov. 1885, zit. nach Camille Saint-Saëns 1835–1921. *A thematic catalogue of his complete works*, Bd. 1, hrsg. von Sabina Teller Ratner, Oxford 2002, S. 181.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

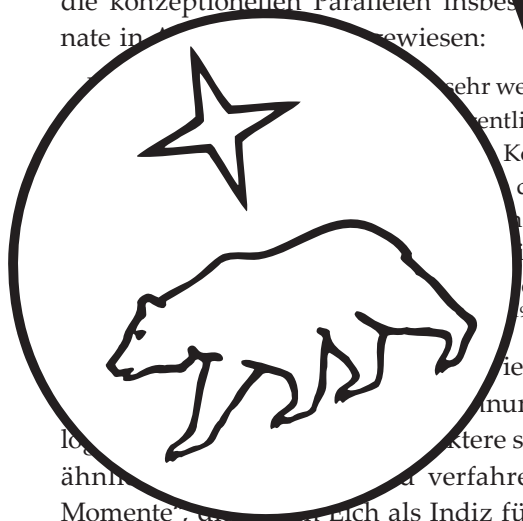


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Hand und zügigem Duktus, während er sich mit der Ausarbeitung der Violinstimme, insbesondere im zweiten Satz, offensichtlich etwas schwerer tat: Hier blieben Takte noch ganz leer, sind nur grob anskizziert oder zeigen ein Sich-Herantasten an die endgültige Faktur. Der ersten Niederschrift mit Tinte schlossen sich mehrere in Bleistift ausgeführte Überarbeitungsdurchgänge an;¹⁸ zur Mitte des Monats September hatte das Werk dann zwar noch nicht bis in jedes Detail hinein seine endgültige Gestalt angenommen, war aber im Blick auf die musikalische Form und Substanz bereits nahezu vollendet.

Diese überraschend kurze und überaus planmäßig anmutende Arbeitsphase wirft Fragen auf nach dem gedanklichen Reifungsprozess der Komposition sowie nach möglichen Vorarbeiten etwa in Form von Skizzen und Entwürfen – doch nichts dergleichen ist überliefert. Dass sich Franck im Vorfeld der Entstehung seiner Violinsonate wiederum intensiv mit Beethoven und dessen späten Klaviersonaten auseinandergesetzt hat, ist augenfällig. Bereits Maurice Emmanuel hat auf die konzeptionellen Parallelen insbesondere zur Sonate in A-Dur hingewiesen:



„...sehr weit gehen, obwohl die wesentlichen Ideen bereits im Kopfsatz, der als Kadenzsatz die thematischen Elemente des nächsten, deren letztes Allegro der unabhängige Satz ist, die viersätzigen Einheiten und Analogien, die die Charaktere sind jedoch „die ähneln, die verfahrenstechnischen Momente“, die sich als Indiz für die unmittelbare Beschäftigung Francks mit Beethovenschen Vorbildern, allem voran mit dem Typus der ‚Fantasiesonaten‘, ausgemacht hat.²⁰ Ein wesentliches Kriterium liefert etwa die irritierende formale Ambivalenz einzelner Sätze: Wie beim ersten Satz von Beethovens Klaviersonate op. 101 fällt es hinsichtlich des *Allegretto ben moderato* von Franck schwer, einen klassischen

Sonatensatz zu entdecken: Wo dem einen das zweite Thema fehlt, sucht man beim anderen vergeblich nach einem Durchführungsteil. Formale Offenheit liegt jeweils auch der Gestaltung des dritten Satzes zugrunde. Beethoven exponiert eine lange, mehrteilige Einleitung „sul una corda“, die in eine notengetreue Wiederkehr des Hauptthemas aus dem Kopfsatz mündet und in großer Pose kadenzierend den Weg für das Finale freimacht. Eine vergleichbare syntaktische Funktion innerhalb des Werkganzen nimmt Francks *Recitativo-Fantasia* ein, das freilich aufgrund der konsequenten Umsetzung der formalen Freiheit fast noch stärker an Beethovens dritten Satz aus der Klaviersonate in A-Dur op. 110 gemahnt. Durch die musikalischen Kennzeichen an die beiden vorgehenden Sätze und den Ausblick auf das Finale, bei zugleich das thematische Material eine endgültige Transformation durchläuft, bildet dieser Satz bei Franck „den zentralen Wendepunkt der Werkdramaturgie“²¹ und erinnert gerade auch in Kombination mit dem Zitierten an das Rezitativs – an das Finalsatz-Modell von Beethovens 9. Symphonie. Ein weiterer Anknüpfungspunkt bildet das als freigelegter Kanon konzipierte Rondo-Thema des letzten Satzes der Violinsonate, jene Passage, die später Marcel Proust zu literarischen Exzellenzen gelangen sollten.²² Hier schimmern freilich nicht das Finale von Beethovens op. 101, sondern ein fugierter Mittelteil hindurch, sondern eher die kanonartigen Strukturen im zweiten Satz. Noch naheliegender ist der Gedanke, dass Franck sich hier der Violinsonate op. 30, Nr. 2 erinnerte: Der Trioteil des Scherzos ist dort als ein im Taktabstand geführter Oktavkanon mit Stimmentausch angelegt, ganz so, wie Franck es in den Ritorellen des *Allegretto poco mosso* handhabt.

Die Violinsonate zeigt nicht nur an sich kaum verwunderliche Spuren der Auseinandersetzung mit Beethoven, sondern ihr Komponist setzte sich selbstverständlich auch mit seinem eigenen musikalischen Umfeld konstruktiv auseinander. Saint-Saëns' Sonate mag gleichsam als ‚Initialzündung‘ gewirkt haben; doch auch zu anderen Werken lassen sich Bezüge ausmachen. Rezitativartige Passagen begegnen beispielsweise in der Sonate für Klavier und Violoncello in a-Moll von Édouard Lalo (1856) und in der Sonate für Kla-

18 Frühfassungen etlicher Stellen, die später noch eine Umarbeitung erfuhren, dokumentiert Joël-Marie Fauquet im Vorwort seiner Edition der Violinsonate (Paris: Éditions musicales du Marais, 1990), insb. S. VI–X. Zum Prozess der Überarbeitung vgl. auch Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, Kassel etc. 2002, S. 66–67.

19 Maurice Emmanuel, *César Franck. Étude critique*, Paris 1930, S. 70–71.

20 Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, S. 249–251.

21 Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt/M. 2007, S. 228.

22 Sie finden ihren Niederschlag im letzten Satz der fiktiven „Sonate de Vinteuil“; vgl. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1: *Unterwegs zu Swann*, in: Marcel Proust, *Frankfurter Ausgabe*, Werke II, Bd. 1, hrsg. von Luzius Keller, Frankfurt/M. 1994, S. 508ff. Proust hatte sich von einer Aufführung der Sonate durch George Enescu und Paul Goldschmidt (Paris, 19. April 1913) inspirieren lassen.

vier und Violine in F-Dur op. 20 von Louis Diémer (1873). Ein Vorbild für kanonartige Stimmführung liefert die Sonate in A-Dur op. 13 von Gabriel Fauré, die längere Passagen mit Stimmentausch aufweist,²³ und selbst die thematische Verknüpfung verschiedener Sätze hatte, wenngleich in bescheidenerem Maße, bereits Benjamin Godard in seiner Sonate für Klavier und Violine c-Moll op. 1 (1866) ausprobiert²⁴ – wenn in diesem Zusammenhang nicht ohnehin auf die in anderen Gattungen längst kultivierte motivische Arbeit eines Hector Berlioz oder Richard Wagner verwiesen werden muss. Befunde dieser Art strafen somit Vincent d'Indy Lügen, der überzeugt war, dass Franck „die Kunst des Komponierens genau an jenem Punkt wieder aufgenommen“ hätte, „an dem Beethoven sie hinterließ“.²⁵ Natürlich gehörte Franck als Komponist einer neuen Zeit an, in der, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Beethovens Tod, der Fortgang der Musikgeschichte nicht zu ignorieren war. Und so sucht – ob bewusst inszeniert oder nicht – im letzten Satz der Violinsonate, dort wo das Klavier ab Takt 132 den nunmehr abgespaltenen zweiten Rondo-Thementeil als „essentiell“, ganz unmissverständlich darzustellen, eine „Anspielung“ auf die „Sonata“ aus Robert Schumanns 4. Zyklus op. 10 auf. Ein zentraler Aspekt, gerade hinsichtlich der Violinsonate, ist schließlich die in den Sonaten „für Klavier und Violine und Klavier“ zu sprechende Instrumente im Laufe des Stückes und gleichberechtigt nebeneinander aufzutreten. Fauquet hob hervor, dass die „überwältigende“, „übermächtige“, „überwältigende“ Aufgabe übertrage, einen langen „Gesang“ zu entfalten und wie ein „charakteristischer Ersatz der menschlichen Stimme“ zu erscheinen.²⁶ Dieser Gestus des „großen Atems“ war offenbar seinerzeit fester Bestandteil der mit der Gattung verbundenen Erwartungshaltung. Während in den meisten Sonaten, auch in jenen von Fauré und Saint-Saëns, die Violinstimme im Werkverlauf aber mit größerer Virtuosität und streicherspezifischen Techniken wie Doppel- und Dreifachgriffen, Spiccato, Pizzicato oder schnellen Akkordbrechungen ausgestattet

ist, zeichnet sich Francks Werk gerade durch den weitgehenden Verzicht auf diese aus.²⁷ Die große ‚vokale‘ Linie, die den Charakter des ersten Satzes so entscheidend prägt, gewinnt im zweiten noch an Intensität und Dramatik und kulminiert schließlich im Rezitativ, das den Geiger wie einen Sänger auf der Bühne agieren lässt. Selbst das Finale – bei Saint-Saëns ein rasantestes Perpetuum mobile, bei Fauré ein „quasi Presto“ mit wirbelndem Schluss – bleibt bei Franck gemäßigt im Tempo (*Allegretto poco mosso*) und mit der charakteristischen Spielanweisung *sempre cantabile e molto dolce* ganz dem sängerischen Duktus verpflichtet, bevor das Werk *grandioso* schließt.

Die Tatsache, dass für Francks Violinsonate keine Skizzen oder sonstigen Vorstadien überliefert sind, wie insbesondere schwer angesichts der zyklischen Natur der Gattung des Werks. Der Befund des Arbeitsmanuskripts (¹A) suggeriert ein sukzessives Abarbeiten der einzelnen Sätze; die Dramaturgie der Sonate mit ihren satzübergreifenden motivischen Bezügen deutet dagegen auf ein vorab durchdachtes Gesamtkonzept, das sich nicht als besonders konstruktionsorientiert erweist. Auf welche Weise sich die kompositorische Entwicklung vollzog, ist nicht zu rekonstruieren. In dem Arbeitsmanuskript als frühes, erhaltenes Dokument ein Stadium dokumentiert, das bereits der Endgestalt zu nahe steht. So bleibt nur die Möglichkeit, das Resultat gleichsam retrospektiv analytisch zu erfassen, eine Aufgabe, der man sich bereits mehrfach und mit durchaus unterschiedlichem Erkenntniswunsch und Untersuchungsergebnis gestellt hat. Neben Vincent d'Indy, der in seinem *Cours de composition musicale* die Sonate als „erstes und reinstes Modell für die Verwendung zyklischer Themen innerhalb der Sonatenform“ bezeichnete und damit für seinen Lehrer einen (freilich nicht haltbaren) historischen Alleinvertretungsanspruch hinsichtlich des zyklischen Prinzips erhob,²⁸ hat Herbert Schneider die formale und harmonische Anlage der Sätze dargestellt sowie zahlreiche, über d'Indys Analyse hinausgehende subthematische Bezüge aufgezeigt.²⁹ Besonders überzeugend führte schließlich Stefan Keym in Anlehnung an Untersuchungen Gregory Karls vor, dass „das zyklische Prinzip nicht nur für einen hohen Grad an struktureller Kohärenz

23 Vgl. William C. Rorick, *The A Major Violin Sonatas of Fauré and Franck: A Stylistic Comparison*, in: *The Music Review* 42, Nr. 1 (Febr. 1981), S. 46–55, hier: S. 50–51.

24 Zur Entwicklung der Gattung vgl. David Roger Le Guen, *The Development of the French Violin Sonata (1860–1910)*, Diss. University of Tasmania 2006.

25 d'Indy, *César Franck*, S. 67.

26 Fauquet 1999, S. 632.

27 Entsprechend führt Wilhelm Altmann Francks Sonate in seinem *Führer durch die Violin-Literatur*, 4. erw. Auflage, Leipzig 1935, S. 327, unter Schwierigkeitsgrad III (von sechs), während er Faurés und Saint-Saëns' Werke als technisch anspruchsvoller (IV) einstuft.

28 Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Bd. II, Teil 1, Paris 1909, S. 423.

29 Herbert Schneider, *Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck*, in: *Revue belge de musicologie* XLV (1991), S. 127–144.

sorgt, sondern auch einen konfliktreichen thematischen Prozess in Gang setzt, der Form und Ausdruck des Werkes bestimmt und als ‚drama of psychological life‘ interpretiert werden kann.“³⁰ Alle Analysen gehen dabei von der thematischen Anlage der Sonate aus, deren Basis zwei (bei d’Indy drei) gleich im ersten Satz exponierte motivische Keimzellen x = 

(1. Satz, Takt 5) und y =  (1. Satz,

Takt 19) bilden, die im weiteren Verlauf als semantische Einheiten wiederkehren, variiert oder modifiziert werden und schließlich eine Transformation erfahren,³¹ bis sich im Finale gleichsam die dualistische Spannung auflöst. Keym verweist dabei auf die „demonstrative, inszenierte Art des Auftretens der Franckschen Motive, die sie als selbständige musikalische Akteure erscheinen lässt“ und den „Rekurs auf Metaphern aus dem Bereich von Drama und Theater“ zur Beschreibung des expressiven Gehalts der Sonate nicht nur legitimiert, sondern geradezu notwendig macht.³² Franck, der schon 1880 seinem Klavierquintett *É-Moll* eine zyklische Form als Grundlage gelegt hatte,³³ gelang in der *Violinsonate* die Koexistenz von „klassi-

Prozess, ohne das zu verneinen; stattdessen einen widerständigen Charakter zu erhalten. Anspruch als Musik Beethovens neu im 19. Jahrhundert zu beziehen wollten, hatte.

Die Entstehung der neuen Sonate erfüllte sich. Der Geiger Armand Parent, Konzertmeister des Colonne-Orchesters, und die Pianistin Marie-Léontine Bordes-Pène, eine Schwägerin von Francks Schüler Charles Bordes.³⁵ Beide Künstler,

denen Franck das Werk vorstellte, trugen später als Interpreten mit dazu bei, es der musikalischen Öffentlichkeit bekannt zu machen. Tatsächlich aber ist die Sonate, die – in Erfüllung eines übergeordneten Kompositionsplans – zunächst ganz unabhängig von einem konkreten Aufführungsanlass und ohne den Gedanken an einen bestimmten Künstler entstanden war, heute aufs Engste mit dem Namen von Francks Landsmann Eugène Ysaÿe verbunden: Ihm hat der Komponist das Werk gewidmet.

DIE WIDMUNG – EIN HOCHZEITSGESCHENK?

Unklar bleibt, zu welchem Zeitpunkt die Komposition, die sich im Arbeitsmanuskript am 15. September 1886 noch unfertig präsentierte, zum Abschluss kam. In jedem Fall muss Franck sich beeilt haben, zumal er am 27. September nachweislich die *Viola* *Psiché* wieder aufnahm. Die Initiative zur Zueignung ging indes nicht vom Komponisten selbst, sondern von Marie Bordes-Pène aus, die nachdem sie die Sonate kennen gelernt hatte, ihren diesbezüglichen Wunsch äußerte. Franck übernehmend:

Sie haben mich gebeten, meine Frau, die ich Ysaÿe zu widmen. Ich habe es mit Vergnügen, denn ich habe sie noch nie jemandem versprochen und bin sehr glücklich, sein die Obhut des Künstlers wie ihn zu geben [...].³⁶

Eugène Ysaÿe empfing eine mit Zueignung am Ende des vierten Satzes versehene Reinschrift (Quelle ²A); und der Widmungsträger wandte sich seinerseits am 28. Oktober brieflich an den Komponisten, um ihm „den Empfang der Sonate zu bestätigen und aufrichtig und aus der ganzen Tiefe der ergriffenen jungen Künstlerseele Dank zu sagen für die Widmung“.³⁷ Dass sich Ysaÿe zugleich dafür entschuldigte, seiner Dankspflicht erst mit Verspätung nachzukommen, hatte seinen Grund: Der Geiger war frisch verheiratet und noch ganz erfüllt von „dem Glück, dem Geheimnis und der Friedlichkeit des Honigmonds“.³⁸ Die Hochzeit hatte am 28. September stattgefunden – war die Widmung ein Geschenk zu diesem Anlass? Die zeit-

macht (s. unten). Dies bestätigt auch Pierre de Bréville, *Les Fioretti du Père Franck*, in: *Mercure de France* 49. Jg. (1. Jan. 1938), S. 84, der auf Einladung des Geigers der ersten Probe beiwohnte.

³⁶ César Franck an Marie-Léontine Bordes-Pène, undatierter Brief aus dem Besitz von Armand Parent, zit. nach Michel Stockhem, *La Sonate de César Franck: Interprétation et tradition*, in: *Revue belge de musicologie* XLV (1991), S. 145–152, hier: S. 146.

³⁷ Eugène Ysaÿe an César Franck, Brüssel 28. Okt. 1886; zit. nach *Correspondance*, S. 164.

³⁸ Ebd.

³⁰ Stefan Keym, *César Francks Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate*, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, S. 112–130, hier: S. 113. Vgl. auch Gregory Karl, *Music as Plot: A Study in Cyclic Forms*, Diss. University of Cincinnati 1993.

³¹ Vgl. die bei Keym angeführten Notenbeispiele 1 bis 3 zu den beiden zyklischen Motiven x und y sowie deren im Werkverlauf begegnenden Varianten.

³² Keym, *César Francks Violinsonate*, S. 116 bzw. S. 119.

³³ Vgl. Eich, *Die Kammermusik von César Franck*, S. 229.

³⁴ Keym, *César Francks Violinsonate*, S. 126.

³⁵ Vgl. Fauquet 1999, S. 639. Die Behauptung von Léon Vallas (*La véritable histoire de César Franck*, S. 246), dass Franck die Sonate mit dem Geiger Eugène Ysaÿe und der Pianistin Caroline Montigny-Rémaury durchgegangen sei, ist nicht zu halten, da Ysaÿe das Werk definitiv nicht in Anwesenheit des Komponisten kennenlernte, wie sein Brief an Franck, Brüssel 28. Okt. 1886, deutlich

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

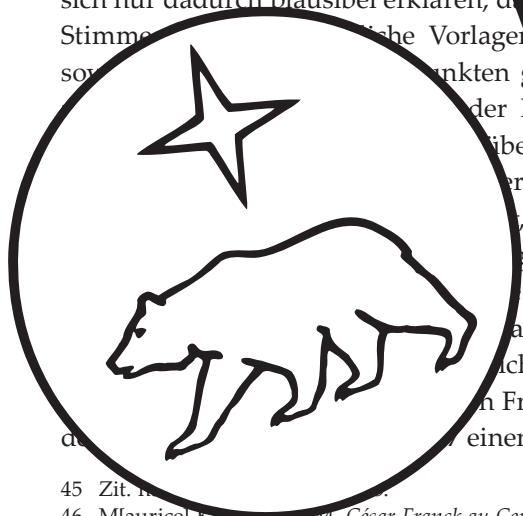
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Er sog buchstäblich seine Musik ein und wusste nicht, wie er seine Genugtuung den Spielern und insbesondere Ysaÿe gegenüber in Worte fassen sollte.⁴⁵

Und die Presse war ganz auf seiner Seite: „Endlich scheint die Stunde des Ruhms für ihn geschlagen zu haben.“⁴⁶ Als Anerkennung und in dankbarer Erinnerung versah Franck schließlich ein Exemplar des Erstdrucks mit einem kleinen, auch von Ysaÿe unterzeichneten Zueignungstext an die Pianistin:

Meiner wackeren Interpretin, Frau Bordes-Pène, im Andenken an die bewundernswerte Ausführung dieses Werks im Cercle Artistique zu Brüssel.⁴⁷

Ob der von dem Pariser Verleger Julien Hamelle besorgte Erstdruck zum Zeitpunkt des Konzerts schon im Fahnenstadium oder in Teilen sogar gedruckt vorlag, lässt sich nicht ermitteln – möglicherweise verfasste Franck den kleinen, freilich spontan anmutenden Text auch erst nachträglich. Irritierend ist allerdings die Tatsache, dass die separate Violinstimme markante Abweichungen zu der im Kleinstil über dem Klavierpart abgedruckten Stimme aufweist. Dies lässt sich nur dadurch plausibel erklären, dass Partitur und Stimme auf verschiedene Vorlagen zurückgehen sowie die ersten Punkte gestochen oder



45 Zit. Nectoux, *Fauré*, S. 274.
46 M[aurice] Krumpholtz, *M. César Franck au Cercle artistique*, in: *Le Guide musical* 32. Jg., Nr. 51 (23. Dez. 1886), S. 374.

47 Das Exemplar ist verschollen; das Titelblatt mit Zueignung ist jedoch bei Ysaÿe/Ratcliff, *Ysaÿe*, Tafel gegenüber S. 44, abgebildet.

48 Gut dokumentiert ist dies beispielweise für die Zusammenarbeit von Hamelle und Gabriel Fauré; vgl. Jean-Michel Nectoux, *Fauré. Seine Musik. Sein Leben*, Kassel etc. 2013, S. 446 und passim.

49 Fauquet 1999, S. 644, ohne Quellenangabe. Bei der „fiche de cote“ handelt es sich um eine Art Karteikarte, auf der alle wichtigen Informationen bezüglich der Drucklegung eines Werks zusammengetragen sind. Die Ausgabe trägt die Verlagsnummer J. 2634 H., die auch nach Anik Devriès und François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Bd. 2, Genf 1988, S. 209, noch dem Jahr 1886 zuzuordnen ist.

50 Ein genaues Erscheinungsdatum lässt sich nicht ermitteln; die Sonate ist 1887 weder in der wöchentlich erschienenen *Bibliographie de la France* oder *Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, noch in den Quartalsheften der *Bibliographie musicale française* angezeigt. Dies gilt allerdings für Hamelle-Titel generell – der Verleger stand ohnehin im Ruf, in Hinblick auf Werbemaßnahmen eine extreme Knauserigkeit an den Tag zu legen; vgl. Nectoux, *Fauré*, S. 274.

paraten Violinstimme durchgesehen und Hamelle um sorgfältige Ausführung letzter Korrekturen gebeten hatte.⁵¹ Warum es zu dieser mehrmonatigen Verzögerung im Produktionsprozess kam, ist unklar, doch könnte, dies sei ausdrücklich als Hypothese formuliert, die Erstaufführung der Sonate eine Rolle gespielt haben: Die Abweichungen in der separaten Violinstimme betreffen insbesondere die Länge von Legato- und Phrasierungsbögen sowie die Platzierung dynamischer Zeichen und Tempoangaben, mithin Details, die nicht die kompositorische Substanz, sondern die klangliche Realisierung betreffen und im Zusammenhang mit dem Konzert im Dezember noch der Präzisierung oder Änderung unterworfen gewesen sein könnten. Dies gilt nicht zuletzt auch für Ysaÿe in der Einzelstimme, mithin seinen Fingerkürze und Strichangaben, bei denen sicherlich Ysaÿe, vielleicht gar auf Wunsch des Verlegers,⁵² seine Hand im Spiel hatte, denn ihre vergleichsweise spärliche Anzahl spiegelt sein Credo: Als Geiger müsse man irgendwann in der Lage sein, nicht mehr über Fingerkürze und Bogenführung nachzudenken und sich ausnahmslos dem Fluss der Musik hingeben zu können.⁵³

Die Pariser Erstaufführung war für den 1. März 1887 geplant,⁵⁴ wie aus Francis Schreien an Hamelle vom Februar hervorgeht, in dem der Komponist seinen Verleger zugleich mit Nachdruck aufforderte rechtzeitig einige Exemplare der Erstausgabe zu übersenden.⁵⁵ Offenbar war diese Anfang März aber noch immer nicht fertig und so spielte Ysaÿe zunächst in der von ihm und Marie Bordes-Pène initiierten kleinen Konzertreihe der Société moderne die Violinsonate op. 13 von Edvard Grieg. Erst am 5. Mai 1887 erklang im Rahmen des dritten Veranstaltungsabends dann Francks Sonate. Dass man die Auslieferung des Erstdrucks abwartete, hing sicherlich kaum damit zusammen, dass Ysaÿe und Marie Bordes-Pène sonst kein Aufführungsmaterial gehabt hätten (immerhin konnten sie bereits das Konzert in Brüssel bestreiten): Vielmehr wollten wohl alle Beteiligten ‚ihre‘ Sonate, zumal im Rahmen der

51 Vgl. Franck an Julien Hamelle, 9. Febr. 1887; in: *Correspondance*, S. 167.

52 So hatte etwa der Verleger Jacques Durand Saint-Saëns aufgefordert, sich ein Metronom zu besorgen, um für die gedruckte Ausgabe von dessen Violinsonate das exakte Tempo aller Sätze zu bestimmen, da die Kunden „die ganze Handschrift des Meisters“ erwarteten; vgl. Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns*, S. 181.

53 Vgl. Rose Heylbut, *Eugene Ysaÿe as a Teacher. A Conference with Jeanette Ysaÿe*, in: *Etude. The Music Magazine* 67. Jg. (Jan. 1949), S. 4; zit. nach Clifford M. Goodrich, *Eugene Ysaÿe, Legacy of a Violinist*, Master-Arbeit, California State University, Long Beach 2012, S. 25.

54 Vgl. Franck an Julien Hamelle, 9. Febr. 1887; in: *Correspondance*, S. 167. Franck gibt dort irrtümlich die Société nationale als Veranstalter an.

eigenen Veranstaltung, auch in gedruckter Form präsentieren – nicht umsonst bestellte Franck zu diesem Anlass ausdrücklich mehrere Exemplare. Wie schon in Brüssel wurde auch diese Aufführung mit spontanen und lauten Ovationen gefeiert: „Es ist ein Werk ersten Rangs und von hoher künstlerischer Bedeutung“, schrieb Guy Ropartz in seiner Konzertbesprechung, „man weiß nicht, was man am meisten bewundern soll bei der Vielfalt der Ideen, der Klarheit der Form, dem Reichtum und der Neuartigkeit der Harmonien.“⁵⁵

Die Violinsonate wurde 1887 noch zwei weitere Male in Paris aufgeführt, wobei das Werk nun erstmals auch in andere Hände gelegt war: Am 20. Mai spielte es der Geiger Léon Heymann in Begleitung der jungen Pianistin und Franck-Schülerin Marie Fabre, und am 24. Dezember erlebte die Sonate schließlich ihre Premiere im Rahmen der Konzerte der Société nationale; hier hinterließ das Spiel von Guillaume Remy der Kritiker zufolge einen durchaus andersartigen Eindruck als jenes von Ysaÿe:

Mit größerer Anmut und weniger Eifer als sein eminenten Kollege wusste Herr Remy dem hohen Anspruch gerecht zu werden, insbesondere in den Momenten, in denen ihn Frau Bordes seine Aufgabe hat.⁵⁶

Die einzige sich Jules Delsart, der an Beethovens Streichquartett, bat Franck darum, die Sonaten arrangieren zu dürfen. Wie der Bearbeitungsprozess mit der, doch sprechenden Zweifelsung für Klavier und Violonceller Billigung entstand: Zum dass Delsart die Violinstimme auf dem Cello einrichtete,⁵⁷ zum Anderen konnte der Cellopart, mit separater Verlagsnummer (J. 2821 H.) versehen, bei Hamelle als alternative Einlegestimme in die Klavierpartitur der Originalausgabe erscheinen, wozu diese einen neuen Umschlag erhielt. Allein die Erweiterung des Titels zu „Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle“ wäre von Verlagsseite niemals ohne Francks ausdrückliches Einverständnis vorgenommen worden, der deshalb auch gerne fortfuhr, Freunden und Bekannten Exemplare der so veränderten Neuauflage zuzueignen.⁵⁸ Und schließlich mag

man Francks Plan, selbst noch eine ‚richtige‘ Violoncellosonate zu schreiben – ein Vorhaben, das offenbar 1890 der Tod des Komponisten zunichte machte –,⁵⁹ dahingehend bewerten, dass Delsarts Cellofassung der Violinsonate nicht nur begrüßt wurde, sondern sogar künstlerisch inspirierend wirkte.

Inzwischen sorgte Eugène Ysaÿe für die weitere Verbreitung des Werks. Fast gleichgültig, wo er es spielte, immer wusste die Presse vom „großen Erfolg, vom Triumph“ zu berichten.⁶⁰ In Angers etwa wurden der Komponist und die Virtuosen vier Mal in Folge herausgerufen in nicht enden wollende schallende Bravo-Rufe; fast verwundert konstatierte dort der Kritiker: „Diese Sonate, seltsame Sonate, natürlichen Wahnsinns-erfolg erzielt.“⁶¹ Tatsächlich verdankte die Sonate ihren Erfolg nicht nur dem unermüdlichen Einsatz des Geigers für das Werk, sondern insbesondere der Art, wie er es spielte. „Herr Ysaÿe [...] war unvergleichlich hinsichtlich der Vielfalt des herrlichen Tons und der variablen Bogenführung. Der Eindruck, den das so aufgeführte Werk machte, war wirklich ergreifend“,⁶² schrieb Maurice Kufferath 1888 und deutete damit an, was ein Jahr später Carl Flesch auf den Punkt zu bringen vermochte:

Auf der Spitze der Pyramide dieses Aufbaus, feinerer Eigenschaften [Ysaÿe] stand jedoch ein undefinierbares Element, das von dieser überwältigenden Persönlichkeit ausging und jeden unwiderstehlich in seinen Bann zog. Die 1892 in der Salle Pleyel in Paris erfolgte Aufführung der mir damals noch unbekannten Sonate von César Franck, die restlose Übereinstimmung zwischen Werk und Interpreten, wird mir zeitlebens [...] unvergesslich bleiben.⁶³

Dies ‚Gesamtkunstwerk‘ fand seine endgültige Überhöhung schließlich durch die oftmals geschickte räum-

für Klavier und Violoncello bereits am 28. Januar 1888. Der neugestaltete Umschlag enthielt die Angabe „(La Partie de Violoncello arrangée par JULES DELSART.)“, die bei späteren Nachauflagen (nach Francks Tod) ersatzlos entfiel, um der Anzeige weiterer inzwischen unternommener Bearbeitungen des Werks Platz zu machen. Vgl. auch Peter Jost, „Pour Piano et Violon ou Violoncelle“ – Gibt es eine Cellosonate von César Franck?, <http://www.henle.de/blog/de/2013/11/11> (eingesehen am 26.5.2015), mit Abbildung des Zueignungsexemplars für den Musikwissenschaftler Adolf Sandberger (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 20997).

59 Vgl. Fauquet 1999, S. 873.

60 M[aurice] K[ufferath], *Bruxelles*, in: *Le Guide Musical* 34. Jg., Nr. 6 (9. Febr. 1888), S. 45 (Bericht über das Konzert im Cercle XX in Brüssel vom 7. Febr. 1888).

61 Camille Benoît, *Les Festivals Franck A Angers*, in: *Le Guide Musical* 34. Jg., Nr. 50 (13. Dez. 1888), S. 337 (Bericht über das Konzert am 2. Dez. 1888 in Angers).

62 K[ufferath], *Bruxelles*, S. 45.

63 Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*, 2. Aufl., Freiburg i. Br. u. a. 1961, S. 64.

55 J[oseph]-G[uy] Ropartz, *Chronique des concerts*, in: *L'Indépendance musicale et dramatique* 1. Jg., Nr. 6 (15. Mai 1887), S. 185–190, hier: S. 188.

56 Balthazar Claes, *Paris. Musique de chambre*, in: *Le Guide Musical* 34. Jg., Nr. 1 (5. Jan. 1888), S. 5.

57 Dies teilte er seiner Kusine, der Pianistin Cécile Boutet de Monvel in einem Brief mit; vgl. Fauquet 1999, S. 646, Anm. **.

58 Laut Fauquet 1999, S. 646, erschien die Sonate in der Fassung

liche Präsentation: Man hat sich Ysaÿe etwa beim avantgardistischen Kunstverein Cercle XX in einem der Ausstellungssäle des Brüsseler Musée des Beaux-Arts zwischen zeitgenössischer Kunst von Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec und anderen vorzustellen. Der synästhetische Eindruck muss gewaltig gewesen sein, zumal hier noch die Natur nachhelft und den Konzertnachmittag zum mystischen Ereignis stilisierte:

Es passierte aber, was niemand vorhersehen konnte und für immer im Gedächtnis bleiben wird: Während der Sonate brach die Dämmerung des Winters rapide herein; in den Museumssälen keine Möglichkeit der Innenbeleuchtung. Und so spielten, als sich die Dunkelheit über die Versammlung legte und sie schließlich ganz einhüllte, Ysaÿe und Frau Bordes-Pène auswendig weiter.⁶⁴

Der Durchbruch im französischen Sprachraum war endgültig geschafft, als Ysaÿe mit dem Pianisten Raoul Pugno Francks Sonate 1896 und 1897 im Rahmen der von sensationellem Publikumsinteresse⁶⁵ begleiteten Pariser Konzertreihe „Sonate ancienne et moderne“ jeweils neben einer Sonate von Johann Sebastian Bach (E-Dur BWV 1016 bzw. f-Moll BWV 1018) und Beethovens „Sonate für Violine und Piano“ op. 47 präsentierte und damit das Werk zum überzeitlichen Kanon der Violinsonate erhob.

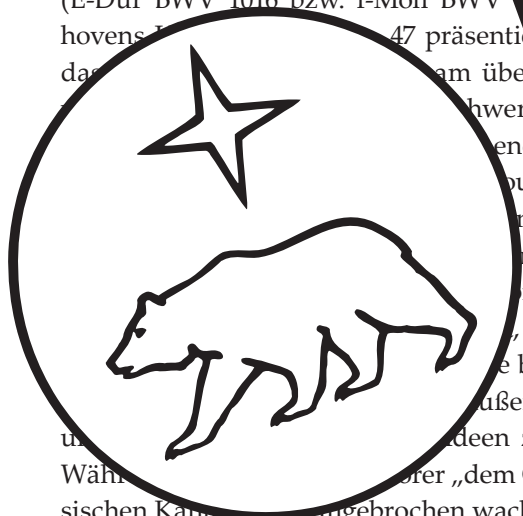
„Schwerer hat man sich nicht vorstellen können, als die Feststellung, dass „der französische Komponist Franck beide das Bestreben hat, zu lauschen“, wie sehr sich die Bestrebungen bestrebt waren, die äußerste zu treiben und die Ideen zu verkennen“. Während der „dem Genie des sächsischen Kanons angebrochen wachsende Bewunderung“ entgegenbringe, demonstrierten „die Deutschen im Hinblick auf César Franck und unsere junge französische Schule eine systematische Opposition“.⁶⁶ Dass Francks Violinsonate in politisch aufgeheizten Zeiten zum Spielball nationaler Antipathien wurde, bestätigte von der anderen Seite aus auch Carl Flesch, der überliefert, dass die „reaktionäre Clique“ um Jo-

seph Joachim die Sonate kurz und bündig als „Schweinerie“ abkanzelte.⁶⁷ Doch die ablehnende Haltung war nicht von Dauer: Am 2. April 1902 waren Ysaÿe und Pugno in Berlin aufgetreten und wussten auch dort zu begeistern. Aufschlussreich im Hinblick auf die deutsche Einschätzung des Werks ist freilich die Konzertbesprechung von Hugo Leichtentritt:

Man hat die Sonate in Berlin schon mehreremal gehört, kennengelernt hat man sie an diesem Abend zu ersten Mal. Ein Meisterstück seelen- und temperamentvoller Vortragskunst! [...] Wir sollten besonders dafür dankbar sein, daß uns dies geniale Werk, mit dem man hier bisher nichts rechtes anzufangen wußte, mit solch eindringlicher Kraft vorgeführt wurde; damit die dortigswiese die es verlangt waren uns kenne.⁶⁸

Offenbar lag Ysaÿe Mithouard also richtig mit seinem Hinweis darauf, dass Francks Sonate ein Stück spezifisch französischer Nationalkultur ist, es bedurfte erst der Vermittlung franko-deutscher Interpreten, damit sie schließlich auch in Deutschland verstanden und hochgeschätzt werden konnte.

Eugène Ysaÿe verbreitete die Violinsonate durch die Jahrzehnte seiner künstlerischen Betätigung in ganz Europa und brachte sie auch in die neue Welt, sein 1907 in New York durchgeführtes Konzert wurde durch das eifersüchtige Camille Saint-Saëns kritisiert, dass „in allen Städten, die ich besuchte, die Werke von César Franck [...] im Repertoire waren“.⁶⁹ Noch im allerletzten Konzert, am 2. Februar 1928, spielte der bereits durch Krankheit schwer gezeichnete Geiger seine Sonate von César Franck: „Das Werk, das seine Karriere bestimmte, für dessen Karriere er gesorgt hatte, beschloss seine lange Laufbahn.“⁷⁰ Und so hatte sich die Widmung der Sonate als besonderer Glücksfall erwiesen – für das Werk gleichermaßen wie für dessen Komponisten.



64 Madeleine Octave-Maus, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX, la libre esthétique, 1884-1914*, Brüssel 1926, S. 77-78.

65 Vgl. etwa die Konzertbesprechung von Am[édée] B[outarel] in: *Le Ménestrel* 63. Jg., Nr. 21 (23. Mai 1887), S. 168, in der von geradezu tumultartigen Beifallsstürmen berichtet wird.

66 [Jionel] de la Laurencie, *Au Pays de la Critique musicale*, in: *Le Courrier musical* 7. Jg., Nr. 3 (1. Febr. 1904), S. 78-82, hier S. 78. Die Äußerung Adrien Mithouards entnahm de la Laurencie dem November-Heft 1903 der Zeitschrift *L'Occident*.

67 Flesch, *Erinnerungen*, S. 100-101. In französischen Komponistenkreisen wusste man auch über Johannes Brahms zu berichten, dass dieser angesichts der Bitte von Henri Busser und einem jungen Kollegen, ihn privat aufsuchen zu dürfen, nur mürrisch gebrummt habe: „Komponisten aus Frankreich? Kacke.“ Vgl. Jean-Pierre Rampal, *Erinnerungen*, übersetzt von Carola Gerlach, Zürich/Mainz 1995, S. 138.

68 Hugo Leichtentritt, *Aus dem Konzertsaal*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 29. Jg., Nr. 15 (11. April 1902), S. 278-279, hier S. 279. Bei der Berliner Erstaufführung der Sonate Mitte der 1890er-Jahre spielten Carl Flesch und Hans Pfitzner; vgl. Flesch, *Erinnerungen*, S. 107.

69 Camille Saint-Saëns, *Impressions d'Amérique*, in: *Le Figaro, supplément littéraire* (2. März 1907), S. 1, zit. nach Camille Saint-Saëns. *Écrits sur la musique et les musiciens*, S. 623. Saint-Saëns musste zwar zugestehen, dass Francks Sonate berühmt sei und einen delikaten ersten Satz habe; der Rest gefiel ihm aber gar nicht, stattdessen bevorzugte er die „bewundernswürdige Sonate in A-dur“ von Gabriel Fauré; vgl. ders., *Les Idées de M. Vincent d'Indy*, Paris 1919, zit. nach ebd., S. 1015.

70 Stockhem, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, S. 226.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

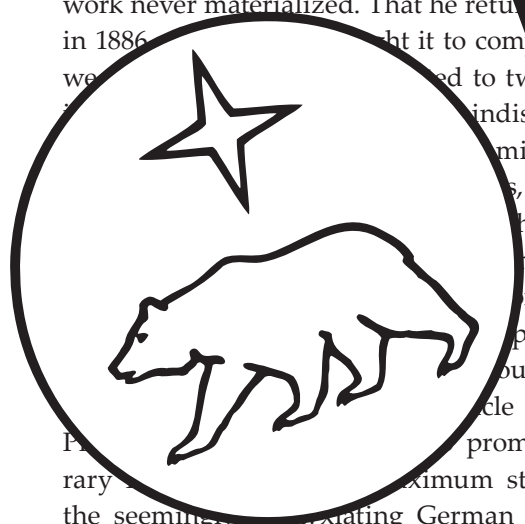
INTRODUCTION

THE CONTEXT

Summer, 1886. As was his wont in the holidays, César Franck withdrew to Quincy in the countryside, some twenty miles southeast of Paris. Freed from his teaching obligations and organist's duties, he could now find time to compose. The result was the Sonata in A major for piano and violin, a *magnum opus* not only of his oeuvre but of nineteenth-century violin music as a whole. By early October the periodical *Le Guide musical* could already inform its readers of the fruits of his labors.¹ Franck, an "enemy of noise and publicity"² who preferred to work "in silence,"³ said nothing about his artistic motives. Yet his plan to compose a violin sonata was nothing new: as early as 1861 he had toyed with a project along these lines, a work to be dedicated to Cosima von Bülow. But the end of the work never materialized. That he returned to the plan in 1886

whether it to completion may, as we have seen, be attributed to two figures who were indispensable to Camille Saint-Saëns. One of these, a few years his junior, were men must have had in common ground, and in the Société Nationale de Musique founded by Saint-Saëns. The circle of the Franco-Promote contemporary music to its maximum strength against the seemingly overpowering German tradition.⁵ The first signs of trouble came at the première of Franck's F-minor Piano Quintet in 1880: Saint-Saëns, the work's pianist and dedicatee, peremptorily left the manuscript

with its handwritten dedication lying on the instrument.⁶ Relations between the two men steadily deteriorated in the years that followed, as Franck's circle of pupils became increasingly influential within the Société. Their plan was to open its concerts to foreign composers (including Germans), thereby undermining its original purpose. Saint-Saëns commented bitterly on this "palace revolution" in November 1886: "On the governing board, César and his pupils whispered in the corner and concealed a lot; in short, the situation took such a turn that I voluntarily submitted my resignation. . . . Its success was, of all people, César Franck. In the midst of this brewing imbroglio, in early 1887, Saint-Saëns burst self-confidently onto the scene with a new composition: his Sonata in D minor for piano and violin, op. 73. After its first Paris performance in January 1888, he presented it on the concert stage to the Société Nationale on 3 April. The work stood out even on the Société's elitist program, where the genre of the violin sonata was rarely presented. Of the fifty-nine concerts held in 1881, only five pieces of this sort had been given a hearing, most recently Gabriel Fauré's Violin Sonata in A major, op. 33, performed almost a full year earlier.⁹ Saint-Saëns' new work can only have caused a sensation, one probably not lost on César Franck. It would be too far to impute an open rivalry between the two men; nor would this be consistent with Franck's personality, particularly as he tended to play a passive



1 Balthazar Claes, "Paris, 3 octobre 1886," *Le Guide musical* 32, no. 40 (7 Oct. 1886), pp. 271f., esp. p. 272.

2 M[aurice] K[ufferath], "M. César Franck au Cercle artistique," *Le Guide musical* 32, no. 51 (23 Dec. 1886), p. 374.

3 Guy de Ropartz, "César Franck," *Studies in music by various authors: Reprinted from "The Musician,"* ed. Robin Grey (London, 1901), pp. 79–109, quote on p. 79.

4 César Franck's letter to Hans von Bülow [Paris, ca. 15 April 1861], in *César Franck: Correspondance*, ed. Joël-Marie Fauquet (Sprimont, 1999) [hereinafter *Correspondance*], pp. 70f., quote on p. 70.

5 See Michael Creasman Strasser, "Ars Gallica: The Société Nationale de Musique and Its Role in French Musical Life, 1871–1891" (PhD. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998), pp. 125–42.

6 Pierre de Bréville, "Les Fioretti du Père Franck," *Mercure de France* 46 (1 Sept. 1935), pp. 244–63, esp. pp. 258f. According to Bréville, Franck picked up the manuscript and gave it to him again later with words still smarting of disappointment: "You ... you shall preserve it" (*ibid.*, p. 259).

7 Camille Saint-Saëns, "La conférence de M. Vincent d'Indy et M. Camille Saint-Saëns," *La Renaissance politique, littéraire et artistique* 3, no. 16 (4 Sept. 1915), p. 23, quoted from *Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, ed. Marie-Gabrielle Soret (Paris, 2012), p. 934.

8 Given the great success he had already achieved with the new work on his England tour in autumn 1885, Saint-Saëns was convinced that "all violinists will grab at it from one end of the earth to another". Camille Saint-Saëns' letter to Jacques Durand, Leeds, 18 Nov. 1885, quoted from *Camille Saint-Saëns 1835–1921: A thematic catalogue of his complete works* 1, ed. Sabina Teller Ratner (Oxford, 2002), p. 181.

9 Of the 163 pieces of chamber music performed between 1881 and 1891, a mere fourteen were violin sonatas. The five sonatas performed between 1881 and 1885 were by Georges Pfeiffer, Benjamin Godard, [Lucile?] Le Verrier, Pierre Lacombe, and Gabriel Fauré. Strasser, "Ars gallica", p. 480, and Appendix 5, pp. 613–62.

role in the Société's intrigues. But the above-mentioned events placed them in open competition with each other, and the performance of Saint-Saëns' sonata may well have given Franck the impetus to finally realize his earlier plan and to step forward with a substantial contribution to the genre.

Franck's intention to create a work of individual stamp coincided with a more overreaching project that he pursued deliberately and meticulously in the final years of his life: namely, to exemplify "his compositional ideas by writing one work in each of the genres shaped in ideal form by Beethoven: sonata, variation, symphony, and string quartet."¹⁰ That the Beethovenian model was virtually *de rigueur* in the "classical" genres of instrumental music (what other Master, asked Franck's pupil Guy Ropartz, could Franck have turned to for such solid teaching in pure music?)¹¹ lay in the uncontested canonization of his music, which in France had risen to a level of veneration bordering at times on a religious cult.¹² As early as 1841, with the publication of his op. 1, *Les trois concertos*, Franck had "as it were presented the same calling card as Beethoven" in order to make his first public appearance.¹³ In his late instrumental music, the same appears transformed into a "trademark" that his study of Beethoven's "same productive especially in the late period shall see in greater detail." No coincidence, then, that he took Beethoven as "his teacher as 'the perfect master.'"¹⁴ For Franck's "holden to the Beethovenian" competitor to Saint-Saëns' sonata. Rather, the work which arose as an entirely independent creation on a par with his other works of the 1880s, one that helped to shape and adumbrate the music of his late period.

10 Joël-Marie Fauquet, "Franck," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edn., ed. Ludwig Finscher, *Personenteil* 6 (Kassel, 2001), cols. 1584–1611, quote on cols. 1604f.

11 Ropartz, "César Franck", p. 97.

12 Beate Angelika Kraus, "Komponieren im Schatten Beethovens: César Franck und das Pariser Musikleben seiner Zeit," *César Franck: Werk und Rezeption*, ed. Peter Jost (Stuttgart, 2004), p. 25.

13 *Ibid.*, pp. 22f.

14 Here it is worth mentioning the transformation of a distinctive musical gesture (the contrast between orchestra and piano in movement 2 of the Fourth Piano Concerto, op. 58) at the opening of the *Variations symphoniques* for piano and orchestra, and Franck's engagement with the finale of the Ninth Symphony (virtually Beethoven's "trademark") in the final movement of his String Quartet, where we even find an immediately recognizable quotation from Act II of *Fidelio*, namely, from Florestan's "In des Lebens Frühlingstagen" (mm. 7ff.).

15 Vincent d'Indy, *César Franck* (Paris, 1906), p. [1].

THE GESTATION

In his holiday retreat, Franck first devoted himself to another project obviously dear to his heart: "I'm doing a *Psyché*," he wrote in a letter of August 1886; "I've been thinking about it for years."¹⁶ An already advanced autograph draft of his *poème symphonique Psyché* bears meticulously precise dates (9–13, 14, and 18 August, 17 September, and 23 October 1886), indicating that he was hard at work on the piece in August. Perhaps realizing that *Psyché* would not be finished in the course of the summer,¹⁷ he put it aside and took up the Violin Sonata. Here, too, a dated manuscript survives (since 1887) to shed light on his working method. Hardly a week after temporarily abandoning *Psyché*, he had already largely written down the first movement of the sonata (dated 24 August 1886). The next three movements followed at comparable intervals (1, 8, and 15 September). Being an accomplished pianist, Franck, as might be expected, proceeded from the piano part, which he wrote out with a firm hand and quiet permanence. The elaboration of the violin part evidently proved more difficult, especially in the second movement: entire bars were either left blank, roughly sketched, or show him groping toward the final fabric. The first draft in ink was followed by several rounds of revision in pencil.¹⁸ Toward mid-September, the work, though still far from definitive in every detail, was virtually complete in musical form and substance.

This surprisingly short and seemingly systematic period of gestation raises questions about the sonata's conceptual maturation and the possible existence of preliminary sketches and drafts. Yet nothing along these lines has come to light. It is obvious that Franck, before embarking on his Violin Sonata, again made a deep study of Beethoven and his late piano sonatas. As early as 1930, Maurice Emmanuel pointed out some conceptual parallels, particularly with the A-major Sonata, op. 101:

A comparison of the two works can take us quite far even though their actual ideas are wholly unrelated. The pos-

16 César Franck's letter to his pupil Arthur Coquard, [Aug. 1886], quoted from *Correspondance*, pp. 160f., quote on p. 161.

17 Franck did not finish the work until summer of the following year; the première took place on 10 March 1888. Information from Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris, 1999) [hereinafter Fauquet 1999], p. 704.

18 Early versions of several passages that were later reworked are documented by Joël-Marie Fauquet in the preface to his edition of the Violin Sonata (Paris: Éditions musicales du Marais, 1990), esp. pp. VI–X. On the process of revision see also Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck* (Kassel, 2002), pp. 66f.

ture and rhythm of the opening movements, the canonic imitation in the finale, the thematic recurrences between movements which Beethoven likewise employed to introduce his final Allegro: all prove that the independent artist César Franck was a keeper of the Beethovenian flame [French says literally: in the continuity of old masters].¹⁹

More important still than such external parallels as four-movement design, comparable time signatures, and analogous moods are, however, “the similarities of structure and procedure” that Katrin Eich described as indicators of Franck’s direct engagement with Beethoven’s originals, especially the species known as the “fantasy-sonata.”²⁰ One key criterion is the puzzling formal ambivalence of certain movements. As in the opening movement of Beethoven’s op. 101, it is difficult to detect a classical sonata form in Franck’s *Allegretto ben moderato*: where the one lacks a second theme, we search in vain in the other for a development section. Both third movements seem designed to be open-ended. Beethoven presents a long multi-sectional introduction “*sul una corda*” that leads to a note-for-note repeat of the main theme from the opening movement and cadenza paving the way to the first climactic function within the movement. In Franck’s *Recitativo*, the same application of the first theme recalls the third movement of Beethoven’s Sonata, op. 110. From the two versions of the finale of the Violin Sonata, op. 110, the first movement of the finale does a final transition to the central turn of the movement, “the central turn of the structure.”²¹ It also recalls the first movement of his String Quartet) the first movement of the finale, especially in combination with the first movement of the finale. Another point of similarity is the strictly canonic rondo theme of the Violin Sonata’s final movement – passages that would achieve literary immortality in the hands of Marcel Proust.²² To be sure, what we sense here is not the final movement of Beethoven’s op. 101, with its fugal middle section, so much as the canonic

writing in the second movement. Still more compelling is the thought that here Franck was recalling Beethoven’s Violin Sonata op. 30, no. 2, where the trio section of the scherzo is a canon at the octave at a one-bar interval with voice-exchange – exactly as Franck proceeded in the ritornellos of the *Allegretto poco mosso*.

Not only does the Violin Sonata reveal, unsurprisingly, traces of Franck’s preoccupation with Beethoven, he also engaged constructively as a matter of course with his own musical surroundings. Saint-Saëns’ sonata may well have provided the “initial spark,” but ties to other works are equally apparent. We find passages reminiscent of recitative in, for example, the Sonata in A minor for piano and violin by Claude Lalo (1856) and the Sonata in F major for piano and violin, op. 20, by Louis Dreyer (1893). A model of canonic voice-leading is found in Gabriel Fauré’s A-major Sonata, op. 13, which contains fairly long passages of voice-exchange.²³ Thematic links between movements were even attempted, albeit more modestly, in Benjamin Godard’s Sonata in C minor for piano and violin, op. 1 (1866),²⁴ though in this connection we must perhaps refer to the motivic manipulation long cultivated in other genres by a Hector Berlioz or a Richard Wagner. Findings of this sort give the lie to Vincent d’Indy, who was convinced that Franck took up the art of composing at the exact point where Beethoven left off.²⁵ Of course, Franck the composer belonged to a new era in violin, more than half a century after Beethoven’s death, the advances of music history could not be ignored. Thus, whether deliberately or not, the gruff scherzo theme from Robert Schumann’s Fourth Symphony, op. 120, quite unmistakably rears its head in the finale of the Violin Sonata, namely from bar 132, where the piano presents the now isolated second part of the rondo theme as a transition.

Finally, one aspect must not be underestimated, least of all in the case of Franck’s Sonata: the widespread habit of speaking of sonatas “for piano and violin” rather than “for violin and piano,” even though the two instruments had increasingly come to be treated on a par as the century progressed. Joël-Marie Fauquet stresses that the “supremacy of the piano,” as codified in the title, “makes it incumbent on the violin to de-

19 Maurice Emmanuel, *César Franck: Étude critique* (Paris, 1930), pp. 70f.

20 Eich, *Kammermusik*, pp. 249–51.

21 Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitatifs* (Frankfurt/Main, 2007), p. 228.

22 They left a mark on the final movement of the fictitious *Sonate de Vinteuil*. See *Remembrance of Things Past*, trans. C. K. Scott Moncrieff, vol. 1: *Swann’s Way Auf* (New York, 1934), pp. 268ff. Proust was inspired by George Enescu and Paul Goldschmidt’s performance of the sonata, given in Paris on 19 April 1913.

23 William C. Rorick, “The A Major Violin Sonatas of Fauré and Franck: A Stylistic Comparison,” *The Music Review* 42, no. 1 (Feb. 1981), pp. 46–55, esp. pp. 50f.

24 On the genre’s evolution see David Roger Le Guen, “The Development of the French Violin Sonata (1860–1910)” (Diss., University of Tasmania, 2006).

25 D’Indy, *Franck*, p. 67.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

both artists, who later helped to make it known to the musical public. In fact, however, the Sonata was initially written to satisfy an overriding compositional scheme, and was thus independent of any specific performance or particular artists. Today, however, it is most closely associated with the name of its dedicatee: Franck's fellow-countryman Eugène Ysaÿe.

THE DEDICATION: A WEDDING PRESENT?

The Sonata was still unfinished on 15 September 1886, the date entered in the working manuscript, and it is uncertain when it reached completion. Whatever the case, Franck must have worked quickly, particularly since he is known to have resumed work on *Psyché* on 27 September. The initiative for the dedication proceeded, not from the composer himself, but from Marie Bordes-Pène, who, after becoming acquainted with the Sonata, expressed a wish along these lines that Franck gladly granted:

You know, dear madame, to dedicate the Sonata to you is a great pleasure, not having yet had the opportunity to do so, I am very happy to place in your hands this Sonata with a dedication (source ²A). The composer of the Sonata is the heart of a man who has a deep gratitude for you and who has recognized for his belated wedding a special excuse: he had just married and was still filled with "the happiness, joy, and tranquility of my honeymoon."³⁸ The wedding had taken place on 28 September: was the dedication intended to be a present for this occasion? The calendrical proximity of the events, the rapid completion of the piece, and the amicable relations between Marie Bordes-Pène and Eugène Ysaÿe

acquaintance with the work in the composer's presence. We know this from his letter to Franck, dated Brussels, 28 Oct. 1886, and it is further confirmed by Pierre de Bréville, "Les Fioretti du Père Franck," *Mercure de France* 49 (1 Jan. 1938), p. 84, who attended the first rehearsal at the violinist's invitation.

36 César Franck's undated letter to Marie-Léontine Bordes-Pène, private library of Armand Parent, quoted from Michel Stockhem, "La Sonate de César Franck: Interprétation et tradition," *Revue belge de musicologie* 45 (1991), pp. 145–52, quote on p. 146.

37 Eugène Ysaÿe's letter to César Franck, dated Brussels, 28 Oct. 1886; quoted from *Correspondance*, p. 164.

38 *Ibid.*

argue strongly in favor of this charming scenario. But no proof is forthcoming from a sober assessment of the facts: Franck's dedication "à Monsieur Eugène Ysaÿe" does not explicitly refer to a wedding, nor did the dedicatee, in his extensive letter of thanks, mention a direct connection between the sonata and his marriage. Just how forceful the idea of the Sonata as a wedding present has become is apparent from the fact that the two currently standard scholarly biographies of the composer feel called upon to mention this connection. More than that, Joël-Marie Fauquet and Robert James Stove both exhaustively relate how Charles Bordes, following the after-dinner speeches, rose from his seat to give the couple another present: the autograph score of César Franck's Violin Sonata.³⁹ And it goes without saying that they continue, that Ysaÿe, after silently perusing the manuscript, immediately took up his violin and invited Madame Bordes-Pène to play the piece with him at sight. Thomas Fauquet obviously lacks authentic sources for his claim (he bases his argument on an essay of 1961 by an author who expressly claims possessing no scholarly authority),⁴⁰ Stove's anecdote has with almost novelistic passages in direct address. His informant is the violinist's son Antoine Ysaÿe, who exultated upon the story of the "wedding sonata" for the first time, and at great length, in his biography of his father published in 1947, even though, by the nature of things, he was unable to attend the wedding himself.⁴¹ Perhaps Antoine obtained his information from an oral tradition within the family; whatever the case, no such story is to be found in the biographical accounts of César Franck handed down by his actual contemporaries.⁴² All we know for certain is that Franck completed the Sonata in the latter half of September 1886, that he dedicated it to Ysaÿe at the instigation of the pianist Marie-Léontine Bordes-Pène, and that he presented an autograph copy of it to Ysaÿe with a dedication inscribed at the end of the final movement, a dedication for which Ysaÿe thanked him profusely in late October 1886.

39 Fauquet 1999, pp. 640f., and R[ichard] J[ames] Stove, *César Franck: His Life and Times* (Lanham, 2012), pp. 256f.

40 Marie Brunfaut, *Jules Laforgue, les Ysaÿe et leur temps: Essai* (Brussels, 1961). On Ysaÿe's wedding celebrations see pp. 69–72. The "Ouvrages consultés" on pp. 133–35 reveal that Brunfaut drew her information from the biography by Eugène Ysaÿe's son Antoine (see next note), thereby disqualifying her essay as an independent source.

41 Antoine Ysaÿe and Bertram Ratcliffe, *Ysaÿe: His Life, Work and Influence* (London, 1947), pp. 47–50.

42 Neither Vincent d'Indy, *Franck*, nor the purported eye-witness Pierre de Bréville, in "Les Fioretti du Père Franck", allude to any connection between the sonata and Ysaÿe's wedding.

Ysaÿe had already promised, Franck were welcomed by the publisher wherever I can find an artist. I shall do it for the work great joy it gives me ... quite except his word. By October the Marie Bordes-Rone had already rapturous at how thrilled when studying the work.⁴⁷ For an artist, Franck's work was organic of employment, the Brussels where he had become professional. Thus it happened that, Cercle artistique et littéraire F-minor, Piano Quintet, the excerpts from *Redemption* and *Anges et l'Enfant* began to give the Sonata for Piano public hearing. Franck however the occasion, and Alfred artist in the Quintet witnessed as he followed the performance of each other. Indeed, complaints had arisen time and again about Hamell's lack of professionalism.⁴⁸ Fauquet, probably drawn to the publisher's relevant *fiche de cotage*, signed the date 14 November 1886 for the start of the engraving process.⁴⁹ If so, it is entirely possible that proof sheets or trial copies were already available by December. Whatever the case, the print did not appear until the following spring⁵⁰ after Franck had proofread the separate violin part in February 1887 and asked Hamell to carry out the final correction with all due care.⁵¹ It is unclear what led to this months-long delay in the production process, but the French thesis has expressly been noted that, in connection with the sonata's first performance, the discrepancies in the separate violin part with regard to the length of slurs and phrase marks, and to the placement of dynamic signs and tempo indications (details involving the formal realization of the sonata but not its compositional substance), may have undergone refinement or alteration in connection with the December concert. This also applies not least of all to the fingering and bowing marks found only in the separate part. Ysaÿe

To my valiant interpreter, Madame Bordes-Pène, in memory of the admirable performance of this work at the Artistique in Brussels.⁴⁷

48 Well documented e.g. for Hamelle's collaboration with Fauré in Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: a Musical Life*, trans. Roger Nichols (Cambridge, 1991), p. 456 and *passim*.

50 A more accurate date of publication could not be determined. The sonata appears neither in the weekly *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie* nor in the quarterly *Bibliographie musicale française*. This applied to Hamelle titles in general: the publisher had a reputation for extreme stinginess in matters of advertising. Nectoux, *Fauré*, pp. 273f.

52 The publisher Jacques Durand asked Saint-Saëns to acquire a metronome in order to define the exact tempo for each movement in the printed edition of his Violin Sonata, as the customers expected “the master’s full signature.” Teller Ratner, *Saint-Saëns*, p. 181.

44 *Ibid.*, p. 164.

45 Quoted from Fauquet 1999, p. 643.

46 K[ufferath], "Franck au Cercle artistique", p. 374.

47 The copy has vanished, but the title page with dedication is reproduced in Ysaïe and Ratcliff, *Ysaïe*, plate opposite p. 44.

in these, for their relative paucity reflects his personal credo – that at some point a violinist must be in a position to take his mind off fingering and bowing in order to abandon himself to the flow of the music.⁵³

The first Paris performance was scheduled for 3 March 1887, as we know from Franck's letter of February to Hamelle, in which he urges his publisher to send several copies of the first edition in good time.⁵⁴ Evidently, however, the print was still not ready by early March, and Ysaÿe instead played Edvard Grieg's Violin Sonata op. 13 in the small concert series that he and Bordes-Pène had launched at the Société Moderne. It was not until 5 May 1887 that Franck's Sonata resounded during the third concert in this series. That the two musicians awaited delivery of the first edition does not imply that they had no performance material at their disposal: after all, they had already played the piece in Brussels. Rather, everyone involved wished to present "their" sonata in printed form, especially within the framework of their own concert series (it was no accident that Franck expressly ordered several copies for this occasion). As in Brussels, the performance was met with loud and spontaneous ovation.

The magnitude and of great importance in his view. One of the oftentimes of the richness and variety of the work. After two times in the first time it was performed in May it was performed at the piano, on 24 Dec. 1887, and on 24 Dec. 1887, première at the Société Nationale. To one critic, Guillaume Rémy's playing made an impression quite different from Ysaÿe's:

With more grace and less sparkle than his eminent colleague, Monsieur Rémy was able to do full justice to the high demands of his task, especially in the final two movements, where he was excellently supported by Madame Bordes-Pène.⁵⁶

53 Rose Heylbut, "Eugene Ysaÿe as a Teacher: A Conference with Jeanette Ysaÿe," *Etude: The Music Magazine* 67 (Jan. 1949), p. 4. Quoted from Clifford M. Goodrich, *Eugene Ysaÿe: Legacy of a Violinist* (master's diss., California State University, Long Beach, 2012), p. 25.

54 Franck's letter of 9 Feb. 1887 to Julien Hamelle, *Correspondance*, p. 167. Franck mistakenly names the Société Nationale as the organizer of the concert.

55 [Joseph]-G[u]y Ropartz, "Chronique des concerts," *L'Indépendance musicale et dramatique* 1, no. 6 (15 May 1887), pp. 185–90, quote on p. 188.

56 Balthazar Claes, "Paris: Musique de chambre," *Le Guide musical* 34, no. 1 (5 Jan. 1888), p. 5.

Especially impressed was Jules Delsart, who played the cello part in Beethoven's op. 127 String Quartet that same evening, and who asked Franck to make an arrangement of the Sonata for his instrument. It is unclear just how deeply the composer was involved in the arrangement, but two aspects strongly suggest that the version for cello and piano at least met with his approval: first, Franck was aware that Delsart had marked up the violin part for the lower instrument;⁵⁷ and second, the cello part, though published by Hamelle with a separate catalogue number (J. 2821 H.), was meant to be inserted in the piano score of the original edition as an alternative, for which purpose the piano score was given a new cover. Indeed, Hamelle would never have expanded the title to *Sonata pour Piano et Violon ou Violoncelle* without the express consent of the composer, who thereafter continued to dedicate copies of the altered new impression to his friends and acquaintances. Finally, Franck's plan to write a "proper" cello sonata himself (a plan evidently thwarted by his death in 1890)⁵⁹ would seem to imply that he not only welcomed Delsart's version of the solo sonata but even allowed it to inspire him artistically.

Meanwhile Ysaÿe took charge of the work's further dissemination. Practically no matter where he played it, the press could only speak of "great success" and "triumph." In Angers, for example, the composer and the virtuosos were summoned to the stage four times amidst rapturous never-ending cries of "Bravo!" The almost nonplussed critic exclaimed in amazement that "this sonata, strange to relate, has achieved a raving success."⁶¹ In fact, the Sonata owed its success not only to Ysaÿe's tireless championship but equally to the manner in which he played it. "Monsieur Ysaÿe [...]

57 He mentioned this in a letter to his cousin, the pianist Cécile Boutet de Monvel; Fauquet 1999, p. 646, n. **.

58 According to Fauquet 1999, p. 646, the cello version of the sonata already appeared on 28 January 1888. The newly designed cover contains the information "(La Partie de Violoncelle arrangée par JULES DELSART.)". This information was removed from later (posthumous) impressions to make room for advertisements of other arrangements that had arisen in the meantime. See Peter Jost, "'Pour Piano et Violon ou Violoncelle' – Gibt es eine Cellosonate von César Franck?" (<http://www.henle.de/blog/de/2013/11/11>, accessed on 26 May 2015), with a reproduction of the presentation copy for the musicologist Adolf Sandberger (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 20997).

59 Fauquet 1999, p. 873.

60 M[aurice] K[u]fferath, "Bruxelles," *Le Guide musical* 34, no. 6 (9 Feb. 1888), p. 45, with report on the Cercle XX concert of 7 Feb. 1888.

61 Camille Benoît, "Les Festivals Franck A Angers," *Le Guide Musical* 34, no. 50 (13 Dec. 1888), p. 337, with report on the Angers concert of 2 Dec. 1888.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



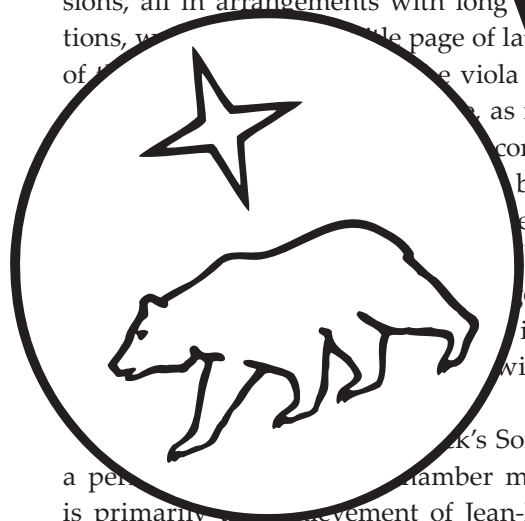
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

cital, on 2 February 1928, the mortally ill violinist played “his” sonata by César Franck: “The work which made his career, and whose career he made, brought his long journey to an end.”⁷⁰ The dedication of the Sonata thus proved to be a boon in equal measure for both the work and its composer.

THE VERSION FOR PIANO AND FLUTE

The great popularity of Franck’s Sonata in its original version prompted its publisher Julien Hamelle to ride the crest of the wave and issue a number of further arrangements. The version for piano and cello prepared by Jules Delsart during the composer’s lifetime (and with his consent) was followed in 1904 by Alfred Cortot’s arrangements for solo piano and piano four-hands, published with catalogue nos. J. 5140 I and J. 5067 H., respectively. Hamelle went on, probably in 1910, to enlarge his catalogue with editions for flute and viola as alternatives to the violin. These four versions, all in arrangements with long historical traditions, were on the same page of later impressions of the work. The viola version, this is



as no copy of this version, Hamelle was by his house already issue of the *Journal*. It may be as general practice, issued separately with the original. Franck’s Sonata has found a permanent place in the chamber music repertoire is primarily the achievement of Jean-Pierre Rampal, who made it his goal “to elevate the flute to an instrument equal in stature to the violin and the piano.”⁷²

Nor was he averse to transcriptions, provided that they “did not violate the intentions of the composer.”⁷³ The Franck Sonata was virtually preordained to be arranged by Rampal and placed on his programs: there were no idiomatic violin techniques to overcome, and the highly cantabile solo part, with its “broadly arched melodies,” seems perfectly natural on a wind instrument.

Linden’s flute arrangement largely adopts the original violin part unchanged, merely transposing those passages that go beneath the flute’s range. In such cases the change of register begins early enough to avoid disruptions to the melodic line and the musical context. In contrast, low notes in the violin figuration, as well as passing notes and appoggiaturas, are simply replaced by higher notes, and chords are reduced to the top notes. Unlike the cello version, which lies on only one or two octaves beneath the violin part, the sonic balance between the solo instrument and the (unaltered) piano accompaniment remains intact for large stretches at a time. In the final analysis, the distinctive charm of this version lies in the ability of the wind instrument to bring out the work’s characteristic qualities.

Kassel, November 2021
Gisela Schütz
(arranged by J. Bradford Robinson)

ACKNOWLEDGMENT

The editor wishes to express his gratitude to András Adorján (Munich) for generously providing his personal copy of the original Hamelle edition for piano and flute. Without this friendly gesture, the present critical edition of this arrangement would not have been possible.

Kassel, November 2021
Douglas Woodfull-Harris

in A major.” Camille Saint-Saëns, *Les Idées de M. Vincent d’Indy* (Paris, 1919), quoted from *ibid.*, p. 1015.

⁷⁰ Stockholm, *Ysaïe et la musique de chambre*, p. 226.

⁷¹ *Bibliographie musicale française* 36, no. 157 (1910), p. 8.

⁷² Rampal, *Erinnerungen*, p. 88.

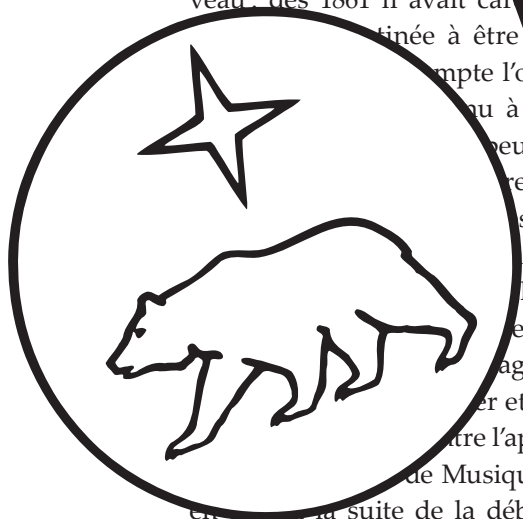
⁷³ *Ibid.*, p. 132.

INTRODUCTION

CONTEXTE

Été 1886. Comme il en avait coutume pendant les vacances, César Franck s'était retiré à la campagne, à Quincy, à une trentaine de kilomètres de Paris. Libéré de ses obligations en tant que professeur et de ses devoirs en tant qu'organiste, il pouvait à présent trouver le temps de composer. Le résultat fut la Sonate en *la* majeur pour piano et violon, *magnum opus* au sein non seulement de son œuvre mais de la musique de violon de tout le dix-neuvième siècle. Dès le commencement d'octobre, le magazine *Le Guide musical* était en mesure d'informer ses lecteurs du fruit des labeurs du compositeur¹. Franck, « ennemi du bruit et de la réclame² », qui préférait travailler « en silence » ne disait mot de ses motivations artistiques. Pourtant son projet d'écrire une sonate pour violon n'était pas nouveau : dès 1861 il avait commencé un projet de ce type, destiné à être dédiée à Cosima von Bülow. Le projet ne s'était pas concrétisé et il ne revint à ce projet en 1886 et l'aurait peut-être en rapport avec les autres que citait, entre-temps, son fanal artistique : Ludovic Saint-Saëns.

Franck et Saint-Saëns, compositeurs et amis, se sont rencontrés à Paris en 1861. Ils ont travaillé ensemble sur le même projet et travaillaient sur le même projet. Initialement, les deux compositeurs et travaillaient sur le même projet. Initialement, les deux compositeurs et travaillaient sur le même projet. Initialement, les deux compositeurs et travaillaient sur le même projet.



1 Balthazar Claes, « Paris, 3 octobre 1886 », *Le Guide musical* 32, n° 40 (7 oct. 1886), pp. 271 et suiv., en particulier p. 272.

2 M[aurice] K[ufferath], « M. César Franck au Cercle artistique », *Le Guide musical* 32, n° 51 (23 déc. 1886), p. 374.

3 Guy de Ropartz, « César Franck », *Studies in music by various authors: Reprinted from "The Musician,"* éd. Robin Grey (Londres, 1901), pp. 79–109, citation de la p. 79.

4 Lettre de César Franck à Hans von Bülow [Paris, vers le 15 avril 1861], dans *César Franck : Correspondance*, éd. Joël-Marie Fauquet (Sprimont, 1999) [ci-après *Correspondance*], pp. 70 et suiv., ici p. 70 : « Je compte écrire cet été une sonate pour piano et violon ; elle sera dédiée à Mme de Bülow. »

5 Voir Michael Creasman Strasser, « Ars Gallica : The Société Na-

rent lors de la création du Quintette avec piano en *fa* mineur de Franck en 1880 : Saint-Saëns, pianiste et dédicataire de l'œuvre, abandonna péremptoirement sur l'instrument le manuscrit avec son envoi autographe⁶. Les rapports entre les deux hommes se détériorèrent régulièrement dans les années suivantes, à mesure que le cercle des élèves de Franck gagnait en influence au sein de la Société. Leur plan était d'ouvrir ses concerts à des compositeurs (étrangers et compris allemands), ce qui mettait donc en jeu l'originalité. Saint-Saëns commenta, à l'occasion de cette révolution de palais » en novembre 1888 : « Dans le Comité, César et ses élèves faisant l'ordure à part, complotant à voix basse dans les couloirs ; bref, la situation devint telle que je donnai démission à mon tour⁷. » Son successeur ne fut autre que César Franck. Exemple révélateur de cet imbroglio grandissant, au commencement de 1886, Saint-Saëns faisait officiellement sa rentrée en scène avec une composition nouvelle : sa Sonate en *ré* mineur pour piano et violon, op. 75⁸. Après sa création parisienne de janvier 1886, il la présenta dans la salle de concert de la Société Nationale le 3 avril. L'œuvre tranchait même par rapport aux programmes élitaires de la Société, et le genre de la sonate pour violon était lamentablement sous-représenté. Durant les cinquante-neuf concerts qui s'y étaient tenus depuis 1881, on n'avait entendu que cinq morceaux de ce type, le plus récent étant la Sonate pour violon en *la* majeur, op. 13, de Gabriel Fauré, laquelle avait été donnée presque un an plus tôt⁹. La nouvelle œuvre de Saint-Saëns ne pou-

tionale de Musique and Its Role in French Musical Life, 1871–1891 » (thèse de doctorat, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998), pp. 125–142.

6 Pierre de Bréville, « Les Fioretti du Père Franck », *Mercur de France* 46 (1^{er} sept. 1935), pp. 244–263, en part. pp. 258 et suiv. D'après Bréville, Franck recueillit le manuscrit et le lui donna plus tard avec des paroles montrant que sa déception n'était pas éteinte : « Vous... vous la conserverez » (*ibid.*, p. 259).

7 Camille Saint-Saëns, « La conférence de M. Vincent d'Indy et M. Camille Saint-Saëns », *La Renaissance politique, littéraire et artistique* 3, n° 16 (4 sept. 1915), p. 23, cité d'après *Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens 1870–1921*, éd. Marie-Gabrielle Soret (Paris, 2012), p. 934.

8 Vu le grand succès qu'il avait déjà remporté avec sa nouvelle œuvre durant sa tournée en Angleterre de l'automne 1885, Saint-Saëns était convaincu que « tous les violinistes vont se l'arracher d'un bout du monde à l'autre ». Camille Saint-Saëns, lettre à Jacques Durand, Leeds, 18 nov. 1885, citée d'après *Camille Saint-Saëns 1835–1921: A thematic catalogue of his complete works* 1, éd. Sabina Teller Ratner (Oxford, 2002), p. 181.

9 Des 163 morceaux de musique de chambre exécutés entre 1881 et 1891, quatorze seulement étaient des sonates pour violon. Les

vait manquer de faire sensation – sensation qui n'était pas perdue pour César Franck. Ce serait aller trop loin que d'en conclure à une rivalité ouverte entre les deux hommes ; et cela ne correspondrait pas à la personnalité de Franck, surtout vu sa tendance à jouer un rôle passif dans les intrigues de la Société. Mais les événements qu'on vient de mentionner les mettaient ouvertement en compétition, et l'exécution de la sonate de Saint-Saëns est peut-être ce qui poussa Franck à réaliser enfin son vieux projet et à prendre l'initiative de contribuer substantiellement à ce genre.

La volonté de Franck de créer un ouvrage profondément personnel coïncidait avec un projet de plus grande envergure qu'il poursuivait délibérément et méticuleusement au cours des dernières années de sa vie : à savoir, donner forme à « ses idées compositionnelles en écrivant un ouvrage dans chacun des genres auxquels Beethoven avait donné une forme idéale : sonate, variation, symphonie et quatuor à cordes¹⁰ ». Que le modèle beethovenien fût pratiquement incontournable dans les genres « classiques » de la musique instrumentale (vers quel autre maître, demanderait-on, disciple de Franck ?) – Franck aurait-il pu se tourner ailleurs ? – est une question à laquelle on ne peut répondre que par la négative. Franck était trop solide dans le champ de la musique instrumentale pour s'être laissé influencer par un autre maître.

Il est intéressant de noter que, dans le domaine de la publication, Franck avait une expérience de vue que son public ne connaissait pas. La publication de son œuvre par la Société musicale instrumentale de Paris, qui paraît transfigurer le monde musical, en ce sens qu'elle met en œuvre une méthode de composition beethovenienne, est le fruit, particulièrement en un sens structurel¹⁴, ainsi que nous allons le voir plus en

détail dans la Sonate pour violon. Ce n'est donc pas une coïncidence que Vincent d'Indy pût définir son professeur comme « le véritable successeur du maître de Bonn¹⁵ ». Pourtant, la Sonate de Franck n'est pas plus directement tributaire de la tradition beethovenienne qu'elle n'est une simple concurrente de la contribution qu'avait apportée Saint-Saëns au genre. L'ouvrage qui prit naissance cet été-là était plutôt une création entièrement autonome au même titre que ses autres œuvres des années 1880, et qui allait contribuer à orienter et à préfigurer la musique de sa dernière période.

GESTATION

Dans sa retraite d'été¹⁶, Franck se devait d'abord consacrer à son œuvre projet qui lui tenait visiblement à cœur : « Je fais une *Psyché*, écrit-il dans une lettre d'août 1886. Voilà déjà plusieurs années qu'il y pense¹⁷. » Une esquisse manuscrite déjà élaborée de son œuvre symphonique *Psyché* en quatre parties est datée d'une précision méticuleuse (23, 17 et 18 août, 17 septembre, et 23 octobre 1886) qui indique qu'il était en plein travail sur son œuvre d'août. Se rendant peut-être compte que son œuvre ne serait pas achevée durant l'été, il se mit de côté pour s'attaquer à la sonate pour violon. En effet, il subsiste un manuscrit daté (source ^{1A}) qui met en lumière ses méthodes de travail. À peine une semaine après avoir abandonné temporairement *Psyché* il avait déjà écrit une bonne partie du premier mouvement de la sonate (daté du 24 août 1886). Les trois mouvements suivants suivirent à des intervalles comparables (1^{er}, 8 et 15 septembre). Pianiste accompli, Franck, comme on s'y attendrait, a commencé par la partie de piano, qu'il nota d'une main ferme et dans une écriture fluide. Selon toute apparence, l'élaboration de la partie de violon s'avéra plus difficile, surtout au deuxième mouvement : des mesures entières furent ou bien laissées vides, ou grossièrement esquissées, ou encore avec des indications qu'il peinait pour trouver la texture définitive. La première esquisse à l'encre fut suivie de plusieurs campagnes de révision au crayon¹⁸. Vers la mi-sep-

vingt-cinq sonates exécutées entre 1881 et 1885 étaient de Georges Pfeiffer, Benjamin Godard, [Lucile ?] Le Verrier, Pierre Lacombe et Gabriel Fauré. Strasser, « Ars gallica », p. 480, et Annexe 5, pp. 613–662.

10 Joël-Marie Fauquet, « Franck », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^e éd., éd. Ludwig Finscher, *Personenteil* 6 (Cassel, 2001), cols. 1584–1611, citation des cols. 1604 et suiv.

11 Ropartz, « César Franck », p. 97.

12 Beate Angelika Kraus, « Komponieren im Schatten Beethovens : César Franck und das Pariser Musikleben seiner Zeit », *César Franck : Werk und Rezeption*, éd. Peter Jost (Stuttgart, 2004), p. 25.

13 *Ibid.*, pp. 22 et suiv.

14 Il vaut la peine de mentionner ici la transformation d'un geste musical distinctif (le contraste entre orchestre et piano au mouvement 2 du Quatrième Concerto pour piano, op. 58) au début des *Variations symphoniques* pour piano et orchestre, et l'utilisation par Franck du final de la Neuvième Symphonie (pratiquement la « marque de fabrique » de Beethoven) au dernier mouvement de son Quatuor à cordes, où l'on trouve même une citation immédia-

tement reconnaissable de l'acte II de *Fidelio*, plus précisément du « In des Lebens Frühlingstagen » de Florestan (mes. 7 et suiv.).

15 Vincent d'Indy, *César Franck* (Paris, 1906), p. [1].

16 Lettre de César Franck à son élève Arthur Coquard, [août 1886], citée d'après *Correspondance*, pp. 160 et suiv., citation de la p. 161.

17 Franck n'acheva l'œuvre que l'été de l'année suivante ; la création eu lieu le 10 mars 1888. L'information provient de Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris, 1999) [ci-après Fauquet 1999], p. 704.

18 Des versions primitives de plusieurs passages retravaillés par la suite sont relevées par Joël-Marie Fauquet dans la préface de son édition de la Sonate pour violon (Paris, Éditions musicales du

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

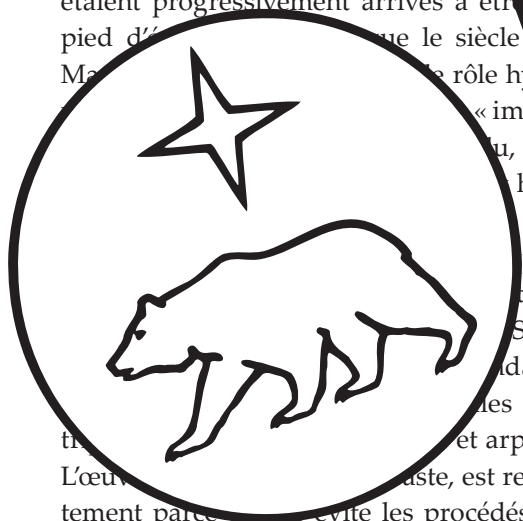
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

bien obligé de renvoyer à la manipulation thématique pratiquée depuis longtemps dans d'autres genres par un Hector Berlioz ou un Richard Wagner. Des conclusions de ce genre contredisent Vincent d'Indy, qui était convaincu que Franck « reprena[it] [...] l'art de la construction au point précis où Beethoven l'avait laissé²⁵ ». Il est évident que Franck compositeur appartenait à une époque nouvelle où, plus d'un demi-siècle après la mort de Beethoven, il n'était plus possible d'ignorer les progrès de l'histoire de la musique. Ainsi, délibérément ou non, le thème sévère du scherzo de la Quatrième Symphonie, op. 120, de Robert Schumann fait une apparition clairement reconnaissable au final de la Sonate pour violon, plus précisément à partir de la mesure 132, où le piano, pour faire transition, présente la deuxième partie du thème du rondo.

Il convient enfin de ne pas sous-estimer un autre aspect, à plus forte raison dans le cas de la Sonate de Franck : l'habitude largement répandue de parler de sonates « pour piano et violon » plutôt que « pour violon et piano », même si les deux instruments n'étaient progressivement arrivés à être traités sur un pied d'égalité que le siècle avançait. Joël-Marx évoque le rôle hypertrophié du piano dans la Sonate de Franck : « imposé au violon par le piano, et d'apparaître comme le personnage principal de l'œuvre humaine²⁶ ». Ce n'est pas sans raison que toute évidence se dégageait en écoutant les deux parties de la Sonate de Franck : on se sentait en présence d'un instrument qui se comportait comme un chanteur en scène. Même le final – *perpetuum mobile* échevelé dans la sonate de Saint-Saëns, « *quasi Presto* » avec une conclusion étourdissante dans

celle de Fauré – reste dans un tempo modéré dans celle de Franck (*Allegretto poco mosso*) ; et l'indication expressive caractéristique qu'il comporte, *sempre cantabile e molto dolce*, le raccroche fermement au monde du chant alors que l'œuvre s'achemine vers sa conclusion *grandioso*.

L'absence d'esquisses ou autres études préliminaires pour la Sonate de Franck est particulièrement déplorable vu la conception cyclique de l'ouvrage. Les indices livrés par le manuscrit de travail (¹A) permettent de supposer que les mouvements ont été composés dans l'ordre. Néanmoins, la structure dramatique de la Sonate, avec ses liens thématiques, se prêtent puissamment les mouvements en eux-mêmes à une conception d'ensemble préalable qui visait à coup sûr un projet de construction préalable. Mais il est totalement impossible de reconstituer la gestation compositionnelle du morceau, car la source la plus ancienne qui nous soit parvenue, le manuscrit de travail, restitue un état déjà proche de la forme définitive. Tout ce qui nous reste est la possibilité d'analyser les résultats, et non pas de les suivre de manière rétroactive – tâche qui a déjà été entreprise à plusieurs reprises avec des intentions et des résultats contradictoires. Vincent d'Indy dans son *Cours de composition musicale*, définit la Sonate comme « constituant] à notre sens le premier et le plus pur modèle de l'emploi cyclique des thèmes dans la forme Sonate²⁸ ». Ce point lui tire prétexte pour revendiquer pour son modèle un rôle historique unique en ce qui concerne le principe cyclique – mais cette vue est révélée n'être pas soutenable. Herbert Schneider, par contraste, décrit la conception formelle et harmonique des mouvements et dégage de nombreuses relations sous-thématiques en plus de celles indiquées dans l'analyse de d'Indy²⁹. Stefan Keym, s'appuyant sur l'enquête menée par Gregory Karl, a montré de manière convaincante que « le principe cyclique non seulement permet un degré important de cohérence structurelle, il déclenche également un processus thématique aux riches contrastes qui détermine la forme de l'œuvre et son expressivité, lui permettant d'être interprétée comme un « drame de la vie psychologique³⁰ ». Toutes ces analyses s'appuient sur une



development of the French Violin Sonata (1860–1910) » (thèse de doctorat, Université de Tasmanie, 2006).

25 D'Indy, *Franck*, p. 67.

26 Fauquet 1999, p. 632.

27 Wilhelm Altmann, dans la 14^e édition augmentée de son *Führer durch die Violin-Literatur* (Leipzig, 1935), p. 327, place donc la Sonate de Franck au niveau de difficulté III (sur six), tandis que les œuvres de Fauré et de Saint-Saëns sont rangés au niveau IV, plus exigeant.

28 Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale* 2, première partie (Paris, 1909), p. 423.

29 Herbert Schneider, « Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck », *Revue belge de musicologie* 45 (1991), pp. 127–144.

30 Stefan Keym, « César Franck's Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate », *César Franck: Werk und Rezeption*, pp. 112–130, citation de la p. 113. Voir aussi Gregory Karl, « Music as Plot: A Study in Cyclic Forms » (thèse, University of Cincinnati, 1993).

structure thématique fondée sur deux (ou trois dans le cas de d'Indy) cellules thématiques de base au premier mouvement, x =  (1^{er} movt., m. 5) et y =

 (1^{er} movt., m. 19), lesquelles sont ré-

pétées, variées ou modifiées en tant qu'unités sémantiques et finissent par subir une transformation alors que la musique avance³¹ jusqu'à ce que la tension dualiste soit résolue dans le final. Keym renvoie à la « manière démonstrative, théâtrale dont apparaissent les motifs de Franck, ce qui les fait ressembler à ces agents musicaux indépendants », ce qui justifie, voire nécessite son « retour à des métaphores de type dramatique et théâtral » pour décrire le contenu expressif de la Sonate³². Dans la Sonate pour violon, Franck, qui avait précédemment adopté une forme cyclique dans son Quintette avec piano en *fa* mineur de 1880³³, se permettait avec succès la « co-existence de formes classiques » et d'un processus cyclique dans les faire entrer en conflit les unes avec les autres. Au contraire, il permettait aux mouvements individuels de « conserver

un caractère relativement autonome et indépendant³⁴. Il avait donc sa visée d'être un spécimen d'un genre que l'on ne trouvait pas dans la musique de son temps, mais qui lui comme un défi aux compositeurs de son siècle ou du moins à ceux qu'il avait tracés. L'existence de la nouvelle sonate pour violon (Armand Parent, entre autres) et la sonate pour piano (Colonne) et la sonate pour piano (Colonne), belle-sœur de l'élève de Franck, présentait l'œuvre aux compositeurs de la suite permirent de la faire connaître à un public mélomane. Mais, en réalité, la Sonate n'était pas tout écrite pour satisfaire un projet compositionnel d'ensemble, et elle était donc indépendante de toute exécution ou de tout artiste spécifique. Aujourd'hui, elle est toutefois associée le plus étroite-

ment au nom de son dédicataire : le compatriote de Franck Eugène Ysaÿe.

LA DÉDICACE : UN CADEAU DE MARIAGE ?

La Sonate n'était pas encore terminée le 15 septembre 1886, date figurant dans le manuscrit de travail, et on ignore quand exactement elle fut achevée. Quoi qu'il en soit, Franck avait dû travailler rapidement, d'autant plus que l'on sait qu'il se remit au travail sur *Psyché* le 27 septembre. L'initiative de la dédicace vint non pas du compositeur, mais du mari de Marie Bordes-Pène, qui, après avoir pris connaissance de la Sonate, exprima son vœu que ce sujet que Franck lui accorda l'honneur :

Vous me demandez, chère Madame, de dédier la sonate à Ysaÿe. Je le ferai avec plaisir, ne l'ayant promise à personne et serai très heureux de la mettre sous le patronage d'un artiste tel que lui.

Ysaÿe reçut une copie mise au net de la Sonate, qui sortit d'une dédicace à la fin du dernier mouvement (p. 2^a). Il répondit par une lettre envoyée au compositeur le 20 octobre dans le but de lui adresser la sonate et de lui remettre sincèrement et du plus profond de son âme d'artiste vibrante et jeune, de lui faire la dédicace³⁷. Ysaÿe s'excusait en outre du retard de ses remerciements, retard pour lequel il avait une excuse particulière : il venait de se marier et « le bonheur, le mystère et la tranquillité d'une lune de miel » le remplissaient encore³⁸. Le mariage avait eu lieu le 28 septembre : la dédicace était-elle prévue comme un cadeau pour la circonstance ? La proximité chronologique des événements, l'achèvement rapide du morceau et les relations d'amitié entre Marie Bordes-Pène et Eugène Ysaÿe plaident vigoureusement pour ce charmant scénario. Mais aucune preuve n'émerge d'un examen objectif des faits : la dédicace de Franck « à Monsieur Eugène Ysaÿe » ne fait pas explicitement allusion à un mariage, et le dédicataire, dans sa longue lettre de remerciement, ne mentionne pas non plus de lien direct entre la sonate et son mariage. Mais l'idée de la Sonate comme cadeau de mariage est si tenace que deux biographies scientifiques du compo-

31 Voir les exemples musicaux 1 à 3 de Keym sur les motifs cycliques « x » et « y » et leurs variantes à mesure que le morceau progresse.

32 Keym, « Francks Violinsonate », pp. 116 et 119.

33 Eich, *Kammermusik*, p. 229.

34 Keym, « Francks Violinsonate », p. 126.

35 Fauquet 1999, p. 639. Prétendre comme le fait Léon Vallas dans *La véritable histoire de César Franck* (Paris, 1955), p. 246, que Franck fit déchiffrer la sonate par Eugène Ysaÿe et la pianiste Caroline Montigny-Rémaury est insoutenable, car il est avéré qu'Ysaÿe n'a pas pris connaissance de l'œuvre en présence du compositeur. Nous le savons d'après une lettre à Franck, datée Bruxelles, 28 octobre 1886, et le fait est de surcroît confirmé par Pierre de Bréville, qui, invité par le violoniste, assista à la première répétition ; voir « Les Fioretti du Père Franck », *Mercure de France* 49 (1^{er} jan. 1938), p. 84.

36 Lettre non datée de César Franck à Marie-Léontine Bordes-Pène, collection privée d'Armand Parent, citée d'après Michel Stockhem, « La Sonate de César Franck : Interprétation et tradition », *Revue belge de musicologie* 45 (1991), pp. 145-152, citation de la p. 146.

37 Lettre d'Eugène Ysaÿe à César Franck, datée Bruxelles, 28 oct. 1886 ; citée d'après *Correspondance*, p. 164.

38 *Ibid.*

siteur qui font actuellement autorité se croient tenues de faire état de ce lien. Qui plus est, tant Joël-Marie Fauquet que Robert James Stove racontent avec force détails comment Charles Bordes, à l'issue des discours qui suivirent le banquet, se leva de son siège pour offrir au couple un nouveau présent : le manuscrit autographe de la Sonate pour violon de César Franck³⁹. Et il va sans dire, poursuivent-ils, qu'Ysaÿe, après avoir parcouru le manuscrit en silence, s'empara sur-le-champ de son violon et invita Mme Bordes-Pène à déchiffrer le morceau avec lui. Si Fauquet n'a de toute évidence pas de sources authentiques pour étayer son affirmation (son argument se fonde sur un essai écrit en 1961 par un auteur qui nie expressément posséder la moindre autorité scientifique⁴⁰), Stove, lui, embellit la sienne avec des passages au style indirect dignes d'un roman. Sa source est Antoine Ysaÿe, fils du violoniste, qui le premier s'étend, à plaisir, sur l'histoire de la « Sonate de mariage » dans la biographie qu'il a consacrée à son père, parue en 1947, même si, par la nature des choses, il ne pouvait avoir assisté lui-même au prétendu événement⁴¹. Il se peut qu'Antoine ait obtenu l'information orale dans la famille ; qu'il n'ait aucune histoire de graphiques concert transmis par ses parents de manière sûre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La dédicace à Ysaÿe par Mme Bordes-Pène est mentionnée dans la biographie à Ysaÿe, mais le dernier mouvement de la Sonate n'est pas mentionné. Ysaÿe, comme nous l'avons vu, ne joua l'œuvre avec Mme Bordes-Pène qu'après avoir écrit sa lettre à Franck. Mais que cette première lecture de la Sonate ait eu lieu lors de la cérémonie nuptiale du 28 septembre 1886 relève de l'anecdote, quelque fréquemment ou affectueusement que l'histoire soit racontée.

39 Fauquet 1999, pp. 640 et suiv., et R[ichard] J[ames] Stove, *César Franck: His Life and Times* (Lanham, 2012), pp. 256 et suiv.

40 Marie Brunfaut, *Jules Laforgue, les Ysaÿe et leur temps: Essai* (Bruxelles, 1961). Sur la célébration du mariage d'Ysaÿe, voir pp. 69–72. Les « Ouvrages consultés » figurant aux pp. 133–135 révèlent que Brunfaut tirait son information de la biographie d'Eugène Ysaÿe par son fils Antoine (voir note suivante), ce qui disqualifie donc son essai en tant que source indépendante.

41 Antoine Ysaÿe et Bertram Ratcliffe, *Ysaÿe: His Life, Work and Influence* (Londres, 1947), pp. 47–50.

42 Ni Vincent d'Indy, *César Franck* (Paris, 1907), ni Pierre de Bréville, témoin oculaire supposé, dans « Les Fioretti du Père Franck », ne font allusion à aucun lien supposé entre la Sonate et le mariage d'Ysaÿe.

LA ROUTE DU SUCCÈS

Dans sa lettre de remerciement, Ysaÿe promettait déjà, quel que fût l'accueil que le public ferait à l'œuvre : « Je jouerai ce chef-d'œuvre partout où je trouverai un pianiste artistique. Je le ferai pour l'œuvre et pour moi, pour les grandes jouissances qu'elle me donne [...] en égoïste⁴³. » Ysaÿe tint parole. Dès octobre avaient eu lieu les premières répétitions avec Marie Bordes-Pène, et il se répandait en commentaires enthousiastes pour dire combien leur travail sur l'œuvre les avaient « pris, empoignés, retournés⁴⁴ ». Pour la création, un concert entièrement consacré à Franck fut organisé chez le nouvel employeur d'Ysaÿe, le conservatoire de musique de Bruxelles, où il était devenu cet automne-là professeur de violon. C'est ainsi que, le 16 décembre 1886, le Cercle Artistique et Littéraire put entendre le mariage avec piano de Franck en fa mineur, le *Prélude, chorale et fugue*, des extraits de *Rédemption* et des *Béatitudes*, et la chapeau *Lege* *l'Enfant*, avant qu'Ysaÿe et Bordes-Pène donnent la toute première audition de la Sonate pour piano et violon. Franck avait fait le voyage de Paris expressément pour la circonstance, et Alfred Marchot, second violon dans l'orchestre, fut témoin de l'émotion ressentie par le compositeur en suivant l'exécution : « Jamais je ne vis cet homme si simple et si modeste, dans une pareille joie, se livrant littéralement à sa musique et ne sut comment exprimer sa satisfaction aux interprètes et particulièrement à Ysaÿe⁴⁵. » La presse fut unanime : « Enfin l'heure de la célébrité semble avoir sonné pour lui⁴⁶. » En gage d'appréciation et de gratitude, Franck (avec signature d'Ysaÿe) écrivit un envoi sur un exemplaire de l'édition originale :

À ma vaillante interprète, Madame Bordes-Pène, en souvenir de l'admirable exécution de cette œuvre au Cercle Artistique de Bruxelles⁴⁷.

On ne sait avec certitude si l'édition originale, publiée par les soins de l'éditeur parisien Julien Hamelle, était disponible sous forme d'épreuves ou avait même été partiellement imprimée à la date du concert. Il se peut que Franck ait écrit ses mots brefs et apparemment spontanés à une date ultérieure. Il est curieux, toutefois, que la partie séparée de violon diffère de manière visible de la version publiée en petits caractères

43 Lettre d'Ysaÿe à Franck du 28 oct. 1886, *Correspondance*, p. 165.

44 *Ibid.*, p. 164.

45 Cité d'après Fauquet 1999, p. 643.

46 K[ufferath], « Franck au Cercle artistique », p. 374.

47 L'exemplaire a disparu, mais la page de titre comportant la dédicace est reproduite dans Ysaÿe et Ratcliffe, *Ysaÿe*, planche faisant face à la p. 44.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

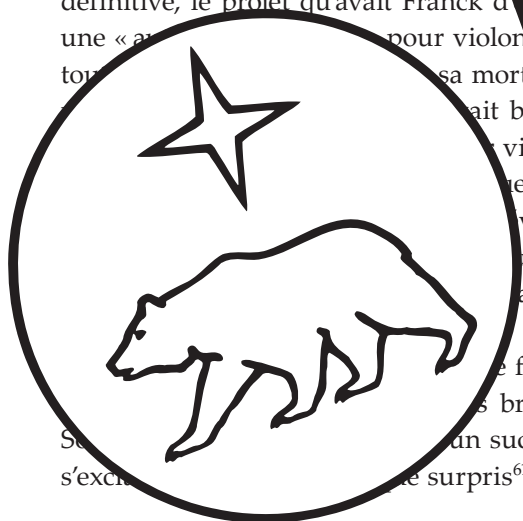
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Particulièrement impressionné fut Jules Delsart, qui le même soir tenait la partie de violoncelle dans le Quatuor à cordes op. 127 de Beethoven, et qui demanda à Franck de réaliser un arrangement de la Sonate pour son instrument. Il n'est pas sûr que le compositeur ait été impliqué significativement dans l'arrangement, mais deux aspects permettent fortement de supposer que la version pour violoncelle et piano avait au moins son accord : en premier lieu, Franck sait que Delsart avait annoté la partie de violon pour l'adapter à l'instrument plus grave⁵⁷ ; et en second lieu, la partie de violoncelle, bien que publiée par Hamelle sous un autre cotage (J. 2821 H.), était prévue pour être insérée dans la partition de piano de l'édition originale comme version alternative et à cette fin la partition avec piano fut rééditée avec une nouvelle couverture. Certes, Hamelle n'aurait jamais développé le titre en *Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle* sans le consentement exprès du compositeur, qui par la suite continua de dédicacer des exemplaires de la nouvelle impression corrigée à ses amis et connaissances⁵⁸. En définitive, le projet qu'avait Franck d'offrir lui-même une « arrangement pour violoncelle (projet de tout sa mort en 1890⁵⁹) » avait bien accueilli la version pour violoncelle, mais qu'il ne pouvait développer la difficulté qu'il la jouait la « grand succès » et le compositeur « à plusieurs fois de suite, a dit : « bravo » ; « cette Sonate un succès de délire », s'exclama-t-il, et surpris⁶¹. En fait, la So-



57 Il en fait état dans une lettre à sa cousine, la pianiste Cécile Boutet de Monvel ; Fauquet 1999, p. 646, n. **.

58 D'après Fauquet 1999, p. 646, la version pour violoncelle de la sonate était déjà parue le 28 janvier 1888. La nouvelle version de la couverture contient la précision : « (La Partie de Violoncello arrangée par JULES DELSART.) ». Cette précision fut retirée des impressions ultérieures (posthumes) pour faire place à des annonces publicitaires d'autres arrangements parus dans l'intervalle. Voir Peter Jost, « 'Pour Piano et Violon ou Violoncelle' – Gibt es eine Cellosonate von César Franck? » (<http://www.henle.de/blog/de/2013/11/11>, consulté le 26 mai 2015), avec reproduction de l'exemplaire avec envoi au musicologue Adolf Sandberger (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 20997).

59 Fauquet 1999, p. 873.

60 M[aurice] K[ufferath], « Bruxelles », *Le Guide musical* 34, n° 6 (9 fév. 1888), p. 45, avec compte rendu du concert du Cercle XX le 7 fév. 1888.

61 Camille Benoît, « Les Festivals Franck à Angers », *Le Guide Musical* 34, n° 50 (13 déc. 1888), p. 337, avec compte rendu du concert du 2 décembre 1888 à Angers.

nate ne devait pas seulement son succès au soutien sans faille que lui accordait Ysaÿe mais à la manière dont il la jouait. « M. Ysaÿe, écrivait Maurice Kufferath en 1888, a été incomparable de verve, de splendeur dans le son et d'ampleur dans le coup d'archet. L'impression produite par l'œuvre ainsi rendue a été vraiment saisissante [sic]⁶². » Il touchait là à quelque chose que Carl Flesch allait résumer en deux mots quelques années plus tard :

Toutefois, au sommet de la pyramide que constituait l'amalgame des qualités fascinantes [d'Ysaÿe] était un indéfinissable élan vital qui émanait de sa personnalité généreuse et qui captivait irrésistiblement l'auditeur. Sa lecture de la Sonate de César Franck à la Salle Pleyel à Paris, en 1892 (l'œuvre m'était à l'époque inconnue) l'harmonie parfaite entre l'âme et l'entendement seront gravés dans mon souvenir jusqu'à mon dernier jour⁶³.

Ce *Gesamtkunstwerk* culminait fréquemment dans un arrangement spatial subtilement préparé : il faut nous imaginer Ysaÿe jouant à l'association avec la vanguardie du nom de Cercle XX pour d'œuvres d'art contemporaines de Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec et autres dans une galerie du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles. L'impression synesthésique de la musique s'accroît, d'autant plus que la lumière contribue à transformer ce régal en véritable événement mystique.

Mais c'est ce qui arriva, que nul ne pouvait prévoir et qui demeura inoubliable : pendant la sonate, le crépuscule d'hiver tomba rapidement ; dans les salles du musée aucun mode d'éclairage. Alors, tandis que l'obscurité enveloppait, et bientôt complètement, l'assemblée, Ysaÿe et Mme Bordes-Pène continuèrent à jouer de mémoire⁶⁴.

La percée de l'ouvrage en Europe francophone eut finalement lieu en 1896 et 1897 quand Ysaÿe et le pianiste Raoul Pugno jouèrent la Sonate de Franck à Paris durant la série de concerts Sonate Ancienne et Moderne – série que le public suivait avec un intérêt particulièrement vif⁶⁵. Elle fut donnée à chaque fois en même temps qu'une sonate de Bach (respectivement la *mi* majeur, BWV 1016 et la *fa* mineur, BWV 1018) et de Beethoven (la Sonate « à Kreutzer », op. 47), ce qui haussait l'œuvre de composition récente jusqu'au panthéon immortel de la littérature de la sonate. Les choses se

62 K[ufferath], « Bruxelles », p. 45.

63 Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers* (Fribourg-en-Brisgau, 1961), p. 64.

64 Madeleine Octave-Maus, *Trente années de lutte pour l'art : Les XX, la libre esthétique, 1884-1914* (Bruxelles, 1926), pp. 77 et suiv.

65 Voir par ex. le compte rendu d'Am[édée] B[outarel] dans *Le Ménestrel* 63, n° 21 (23 mai 1887), p. 168, qui mentionne des tonnerres d'applaudissements.

révélèrent plus difficiles en Allemagne. Lionel de La Laurencie, citant une déclaration de l'essayiste Adrien Mithouard (« Le Français, en entendant la sonate de Bach, l'Allemand, en entendant la sonate de Franck, ont le sentiment qu'ils écoutent un auteur national ») remarquait, à propos de ses voisins d'outre-Rhin, avec quelle avidité « l'occident semble s'ingénier à souligner ses divisions, à exaspérer ses préjugés ethniques et à méconnaître la communauté d'idées. S'il est vrai que l'auditeur français a voué au génie du Cantor saxon une admiration sans cesse grandissante, il est aussi certain que les Allemands manifestent à l'égard de César Franck et de notre jeune école française une opposition systématique⁶⁶ ». Que la Sonate de Franck Sonata était devenue le jouet d'antipathies nationales dans un âge outrageusement politisé est confirmé de l'autre direction par Carl Flesch, qui rapporte que la

« clique réactionnaire » tournant autour de Joseph Joachim dédaignaient la sonate comme « *Schweineerei* » (une ordure)⁶⁷. Mais cette antipathie n'allait pas durer : le 2 avril 1902 Ysaÿe et le Regio se produisaient à Berlin, où il ne manquait pas de transporter le

rendu de Hugo Leichtentritt n'est pas révélateur de la manière dont les Allemands : cette sonate à Berlin à plusieurs que nous sommes venus à première fois. Un chef-d'œuvre habituelle dans tous les sens de être particulièrement hon de génie, nous l'avez été joué avec une pureté si qu'il eût nous étaient

Adrien Mithouard n'avait pas tort d'observer que la Sonate de Franck fait partie de la culture nationale particulière de la France : il fallait l'intercession de musiciens franco-belges pour qu'elle fût comprise et appréciée en Allemagne.

66 [Lionel] de La Laurencie, « Au pays de la critique musicale », *Le Courrier musical* 7, n° 3 (1^{er} fév. 1904), pp. 78–82, citation de la p. 78. La Laurencie emprunte la déclaration d'Adrien Mithouard au numéro de novembre 1903 de *L'Occident*.

67 Flesch, *Erinnerungen*, pp. 100 et suiv. Les compositeurs français racontaient que Brahms, quand Henri Busser et un jeune collègue avaient demandé à le rencontrer, avait maugréé : « Des compositeurs français ? De la merde ! » Jean-Pierre Rampal, *Musique, ma vie : mémoires*, traduit de l'anglais par Jacques Bec, adapté par Jean-Pierre Rampal avec la collaboration de Jacques Bec (Paris, 1991), p. 172.

68 Hugo Leichtentritt, « Aus dem Konzertsaal », *Allgemeine Musik-Zeitung* 29, n° 15 (11 avril 1902), pp. 278 et suiv., citation de la p. 279. La création berlinoise de la Sonate fut donnée au milieu des années 1890 par Carl Flesch et Hans Pfitzner ; Flesch, *Erinnerungen*, p. 107.

Au cours des nombreuses décennies de sa carrière artistique, Ysaÿe fit entendre la Sonate pour violon dans l'Europe entière. Il la présenta également dans le Nouveau Monde, où un Camille Saint-Saëns jaloux découvrit en 1907 « que dans toutes les villes que j'ai visitées les œuvres de César Franck [...] étaient au répertoire⁶⁹ ». Même à son tout dernier récital, le 2 février 1928, le violoniste, atteint de la maladie qui allait l'emporter, jouait « sa » sonate de César Franck : « L'œuvre qui avait fait sa carrière, dont il avait fait la carrière, clôtura son long parcours⁷⁰. » La dédicace de la Sonate s'était donc révélée une aubaine pour l'œuvre aussi bien que pour le compositeur.

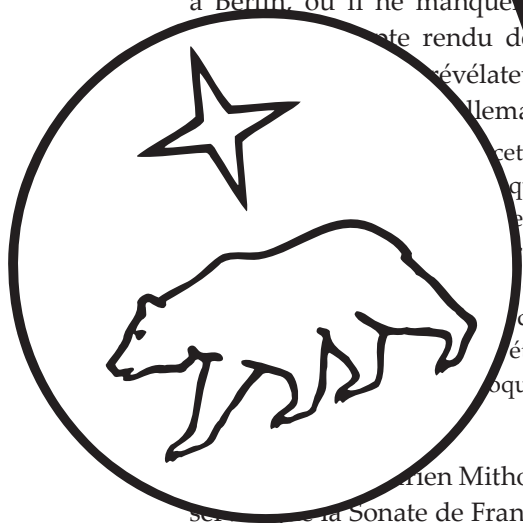
LA VERSION POUR PIANO ET FLÛTE

La grande popularité de la Sonate de Franck dans sa version originale en pour sa son éditeur, Hamelle, à tirer profit de ce succès en publiant divers arrangements supplémentaires. La version pour piano et violon fut préparée par Jules Delsart du vivant du compositeur (et avec son consentement) fut publiée en 1904 par les arrangements d'Alfred Cortot pour piano et alto et piano à quatre mains, par ses soins les catalogues respectifs J. 5146 H. et J. 5067 H. Probablement en 1910, Hamelle continua d'agrandir son catalogue avec des éditions pour flûte et alto à la place du violon. Ces quatre versions, toutes dans des arrangements qui ont une longue tradition historique, figurent sur la page de titre des tirages ultérieurs de la Sonate. Dans le cas de la version pour alto, c'est la seule trace que nous ayons de son existence, car aucun exemplaire de cette édition n'a encore été repéré. Par contraste, Hamelle fit annoncer la version pour flûte, préparée par son arrangeur maison Franz Linden, dans le premier numéro de la *Bibliographie musicale française* trimestrielle en 1910⁷¹. On peut supposer que l'éditeur, comme c'était la pratique courante, a procédé de façon pragmatique et s'est contenté de publier des parties séparées à être insérer dans et vendues avec la partition originale pour piano.

69 Camille Saint-Saëns, « Impressions d'Amérique », *Le Figaro, supplément littéraire* (2 mars 1907), p. 1 ; cité d'après *Saint-Saëns : Écrits*, p. 623. Saint-Saëns fut contraint d'admettre : « La première partie de cette sonate est délicieuse, mais le reste ! Cette sonate est célèbre, n'insistons pas. On me permettra néanmoins de lui préférer l'admirable *Sonate en la* de M. Gabriel Fauré. » Camille Saint-Saëns, *Les Idées de M. Vincent d'Indy* (Paris, 1919), cité d'après *ibid.*, p. 1015.

70 Stockhem, *Ysaÿe et la musique de chambre*, p. 226.

71 *Bibliographie musicale française* 36, n° 157 (1910), p. 8.



Si la version pour flûte de la Sonate de Franck a trouvé une place permanente au répertoire de la musique de chambre est dû avant tout à Jean-Pierre Rampal, qui s'était fait une mission de « faire de la flûte un instrument de concertiste au même titre que le violon et le piano⁷² ». Il n'était pas non plus opposé aux transcriptions, pourvu qu'elles ne « trahi[ssent] pas les desseins de l'auteur⁷³ ». La Sonate de Franck était pratiquement prédestinée à être arrangée par Rampal et mise à ses programmes : il n'y avait pas de techniques violonistiques idiomatiques à surmonter, et la partie soliste hautement cantabile, avec son « chant large et tendu », paraît parfaitement naturelle sur un instrument à bois.

L'arrangement pour flûte de Linden suit en large part la partie originelle de violon sans changements, en transposant simplement les passages qui descendent au-dessous de la tessiture de la flûte. Dans les cas en question le changement de registre intervient suffisamment tôt pour éviter de déranger la ligne mélodique et le contexte musical. Par contraste, les notes graves de la figuration du violon, de même que les notes de passages rapides, sont simplement remplacées par des accords sont ramenés

à la hauteur de son supérieure. Contrairement à la version pour violoncelle, qui se situe une ou même deux octaves plus bas que la partie de violon, l'équilibre sonore entre l'instrument soliste et l'accompagnement (inchangé) de piano demeure intact pour de longues sections ininterrompues. En définitive, le charme particulier de cette version réside dans la capacité de l'instrument à vent de traduire les qualités spécifiques de l'œuvre.

Cassel, novembre 2021

Gudula Schütz

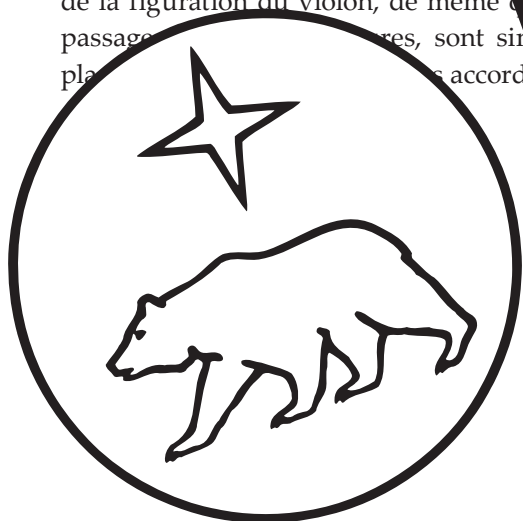
(traduction: Vincent Giroud)

REMERCIEMENT

L'éditeur a tenu à exprimer sa gratitude envers André Albrecht (Münich) pour avoir mis généreusement à sa disposition son exemplaire personnel de l'édition originale pour piano et flûte parue chez Harpelle. À défaut de ce geste amical, la présente édition critique de cet arrangement n'aurait pas été possible.

Cassel, novembre 2021

Douglas Woodfin-Harris



⁷² Rampal, *La musique, ma vie*, p. 111.

⁷³ *Ibid.*, p. 165.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

À Eugène Ysaÿe

Sonate

I

César Franck

Allegretto ben Moderato

Violon



Allegretto ben Moderato

Piano



2

22

Handwritten musical score for measures 22-26. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment in the bass clef consists of sustained chords and moving lines. Dynamics include *pp* (pianissimo) at measure 24.

27

Handwritten musical score for measures 27-30. The score continues in the same key signature. Measure 27 includes the instruction *molto cresc.*. Measure 29 includes *molto rit.*. Measure 30 features a forte *ff* dynamic.

31

a tempo



Handwritten musical score for measures 31-36. The score continues in the same key signature. Measure 31 includes the instruction *a tempo*. Measure 34 includes the instruction *dim.* (diminuendo). Measure 36 includes the instruction *più dim.* (più diminuendo).

37

Handwritten musical score for measures 37-40. The score continues in the same key signature. Measure 38 includes the instruction *p* (piano). Measure 40 includes the instruction *molto dolce* (molto dolce).

40

43

45

51

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

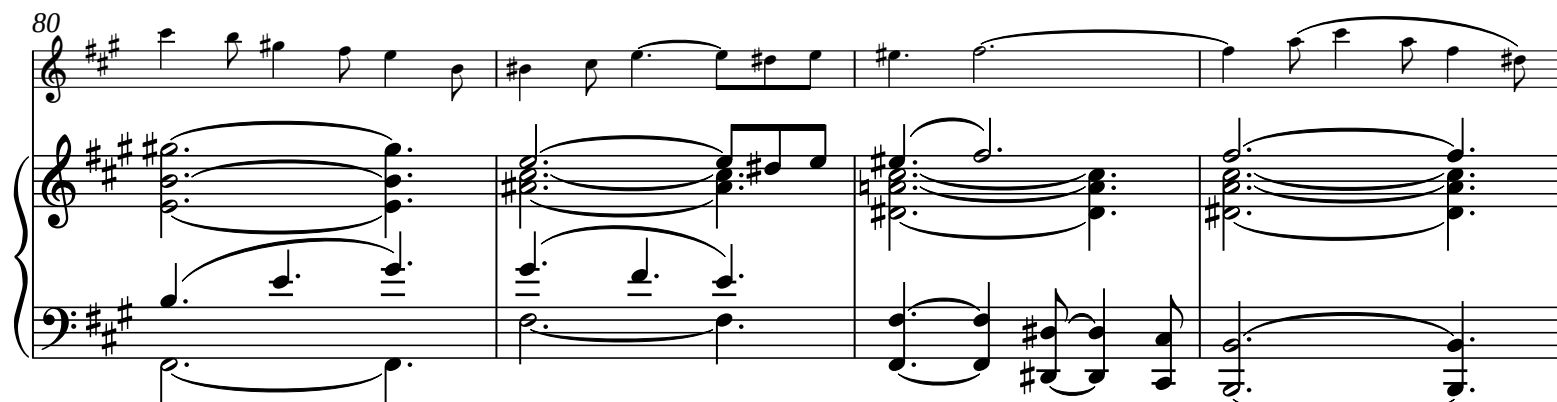
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

80



84

molto rit.

con tutta forza

molto rit.

con tutta fo



88

a tempo



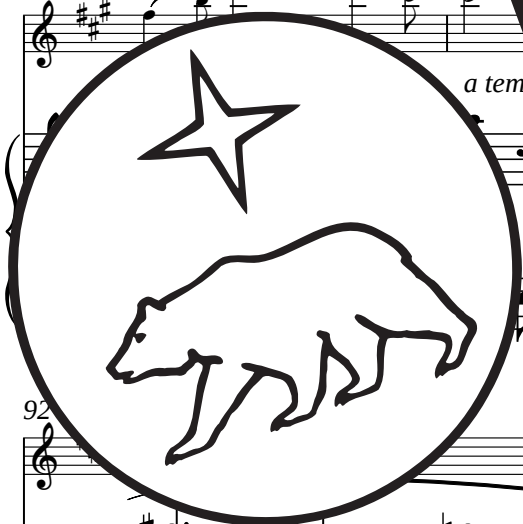
92

sempre dim.



95

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

4° 2 3

molto dolce



pp

poco a poco rall.

poco a poco rall.

poco rinf.



molto lento

f

dim.

pp

molto lento

dim.

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

II

Allegro

Allegro

cresc.

p

passionato

mf

cresc.

*f**più forte*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

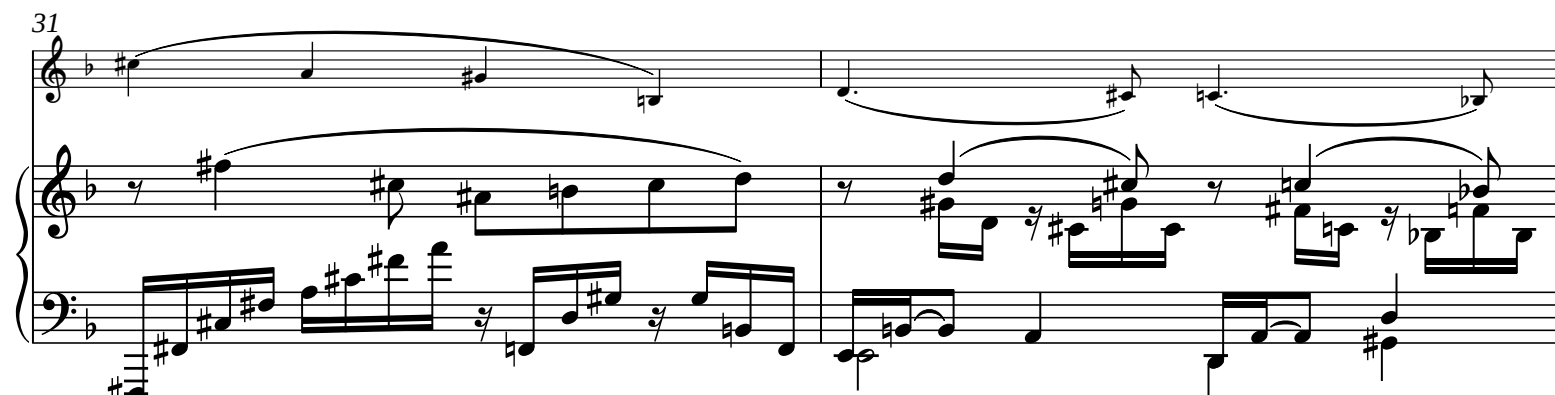
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

31



33

molto cresc. *ff*



36



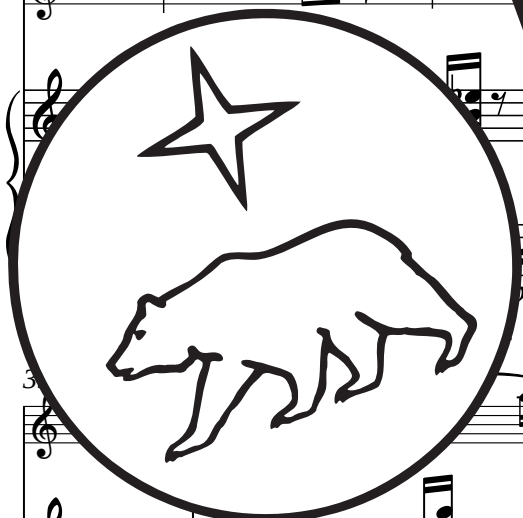
38



42

sempre forte e passionato

sempre forte



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

10

45

*poco rit.**a tempo**poco rit.**a tempo*

49

53

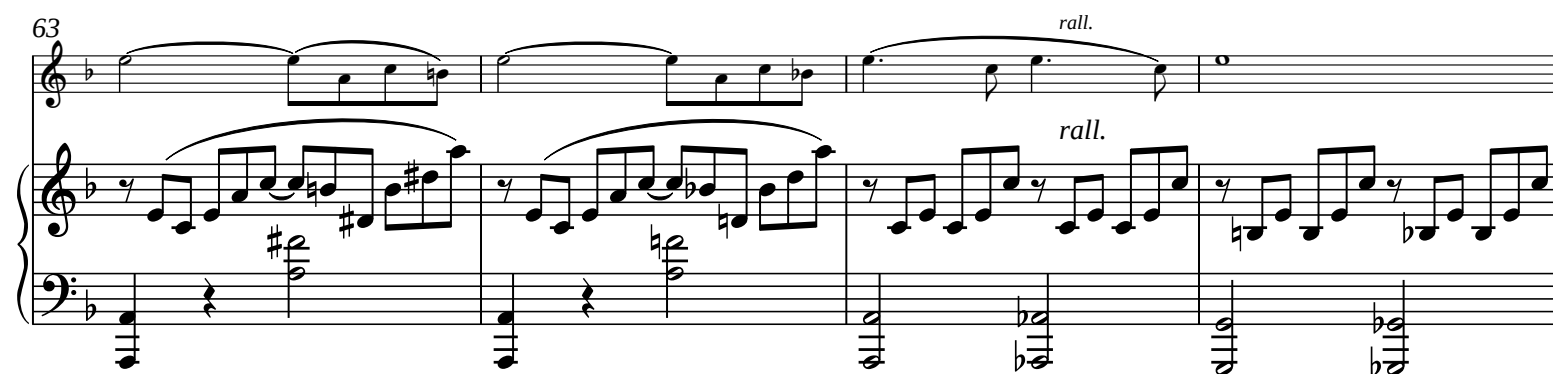
*molto dim.**pp dolce**molto dim.**pp dolce*

60

*cresc.**dim.**cresc.**dim.*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

63 *rall.*



67 *poco più lento*
molto dolce
poco più lento
pp



71



79 *Quasi lento* *rall.*



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

106

molto rinf.

molto rinf.

109

ff

112

molto fuocoso

115

sempre ff

119

sempre ff

dim.

123

mf *dim.*

126

pp *dolcissimo espress.*

129

dolcissimo espress. *sempre pp* *poco*

135

a poco cresc. *a poco cresc.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

137



f

140



f

143



meno f

147



meno f

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

162

165

168

171

176



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

179

musical score system 1 (measures 179-181). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood markings are *molto dim.* and *molto dolce*.

182

musical score system 2 (measures 182-184). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood markings are *cresc.* and *cresc.*.

185

musical score system 3 (measures 185-192). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood markings are *dim.*, *Poco più lento*, *molto dim.e rall.*, *molto dolce*, *Poco più lento*, and *pp*.

193

musical score system 4 (measures 193-195). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood marking is *con fantasia*.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

197

poco cresc. *dim.*

poco cresc. *dim.*

202

animato poco a poco *quasi presto*

pp *p* *poco a poco cresc.*

animato poco a poco *quasi presto*

p *poco a poco*

207



sempre cresc.

211

sempre cresc.

sempre cresc.

213

ff

ff

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Largamente

14 *a tempo* *poco rall.*

a tempo *poco rall.*

3

22

17

Molto lento

22

*Ben Moderato**Ben Moderato**Largamente**f con fantasia**Largamente*

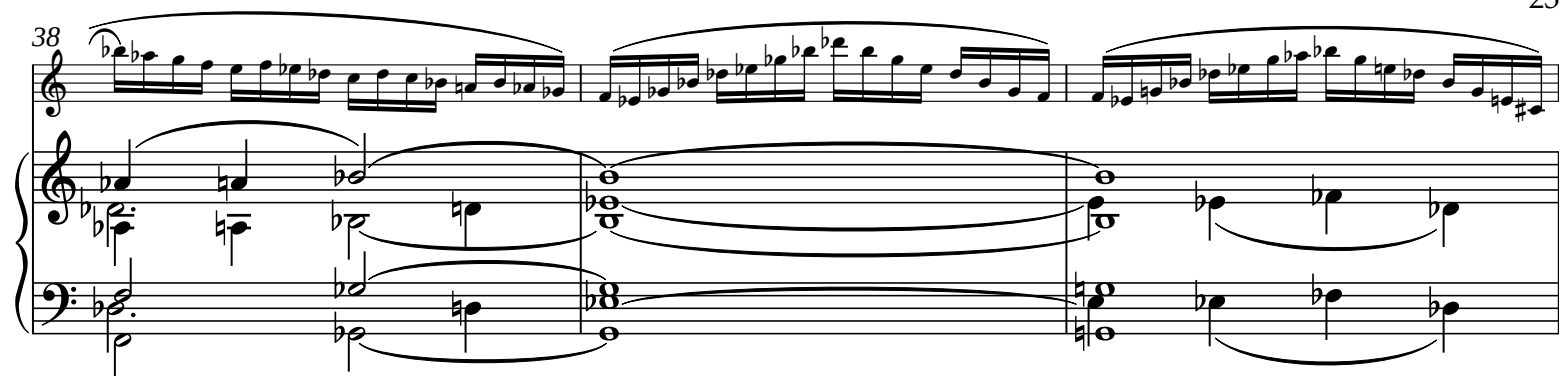
27

*poco stretto**mol. din.**ran.*

35

*sempre dolcissimo**sempre legatissimo**poco espress.*

38



41

poco a poco cresc.



44

tr

ff poco animat

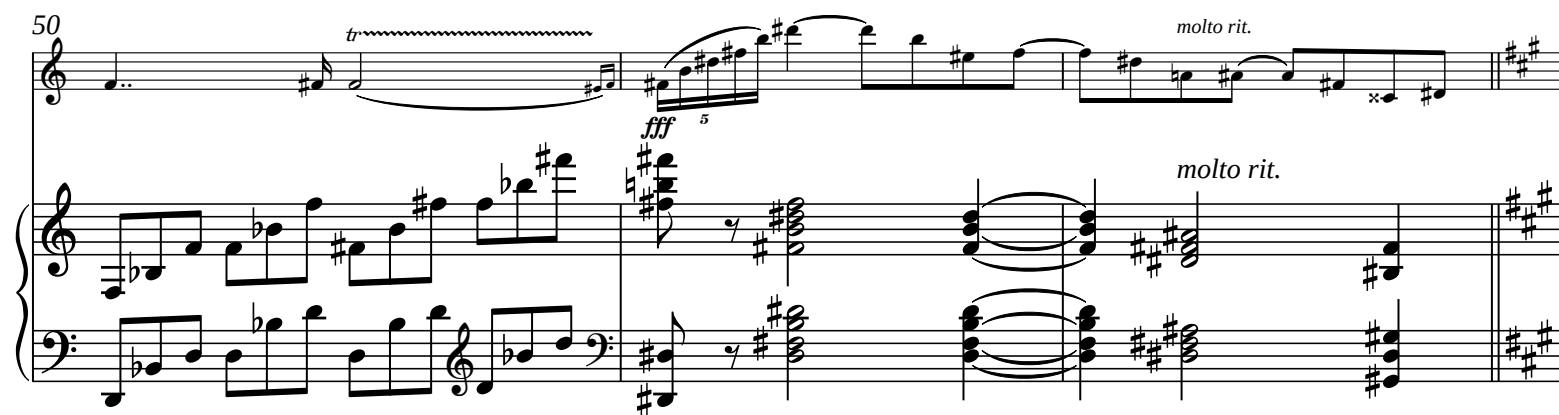


50

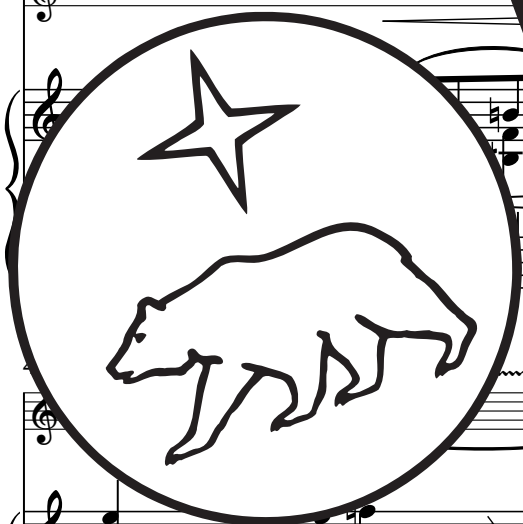
tr

fff

molto rit.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

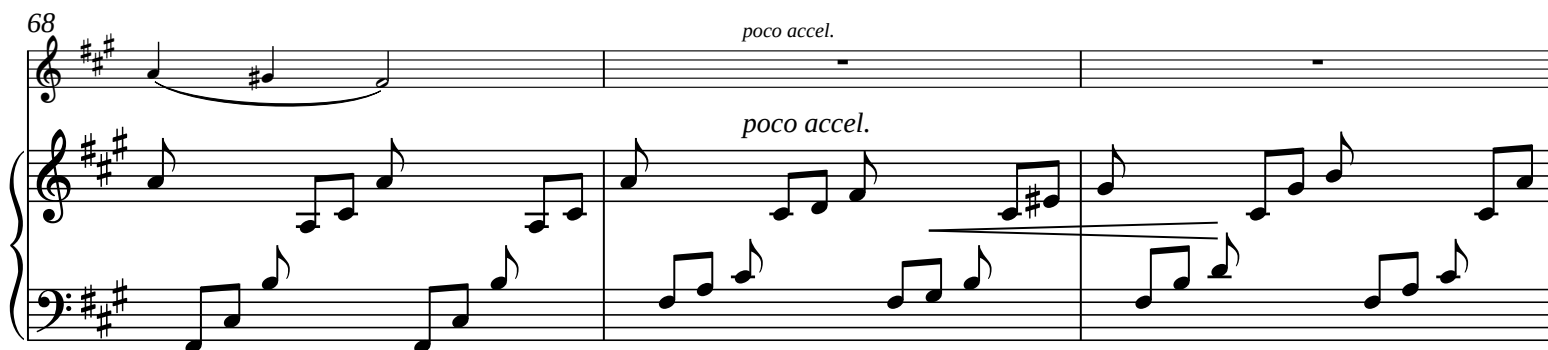
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

68 *poco accel.*



71 *a tempo*
mf *dramatico*
a tempo
mf *largamente*



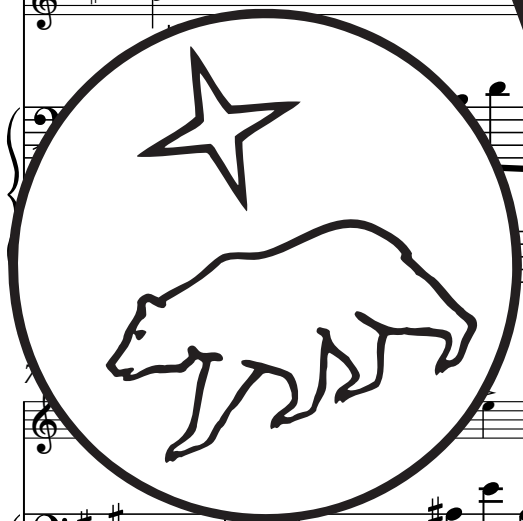
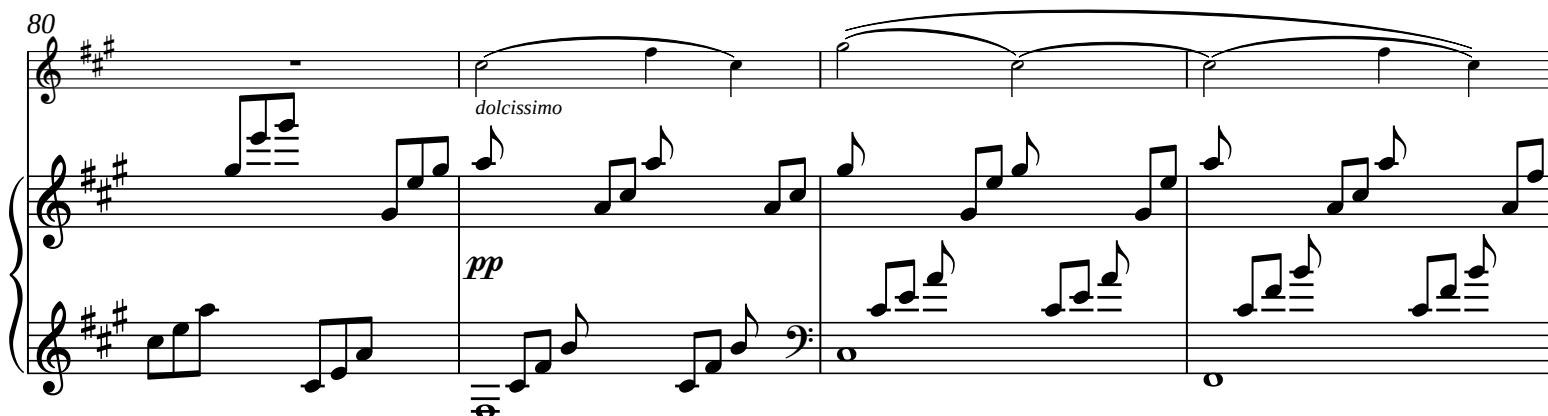
74 *f* *molto rall.*



dim. *a tempo* *p*
dim. *a tempo* *dim.*



80 *dolcissimo* *pp*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

26

84

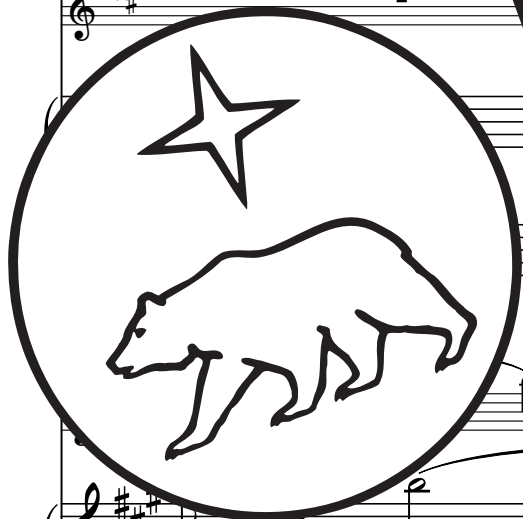
Measures 84-86 of the musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the right hand features a long, sweeping line with a fermata over the final measure. The piano accompaniment in the left hand consists of eighth-note patterns.

87

*poco accel.**poco accel.*

Measures 87-89 of the musical score. The tempo/mood changes to *poco accel.* The melody continues with a similar sweeping line. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern.

90

pochissimo cresc.

Measures 90-95 of the musical score. The tempo/mood changes to *pochissimo cresc.* The melody continues with a similar sweeping line. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in measure 90.

96

*cresc.**cresc.*

Measures 96-99 of the musical score. The tempo/mood changes to *cresc.* (crescendo). The melody continues with a similar sweeping line. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern.

99

f molto largamente e drammatico

f largamente

102

cresc.

cresc.

105

fff

fff

molto rit.

molto rit.

em re fff

sempre rall.

dim.

sempre rall.

dim.

pp

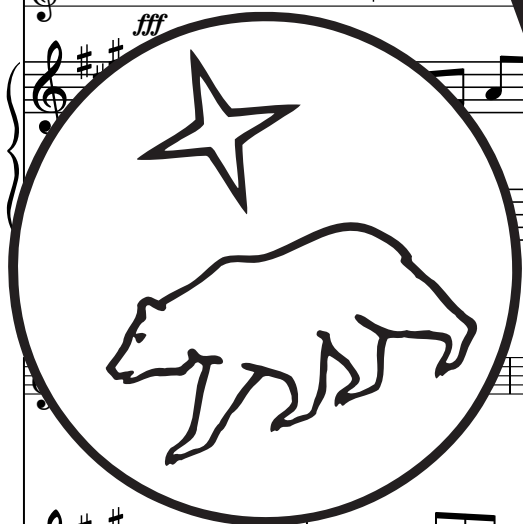
Molto lento e mesto

non troppo dolce

Molto lento e mesto

112

pp



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

21

dim.

26

molto cresc.

molto cresc.

31

ff

36

p subito

dolce cantabile

41



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

30

46

Handwritten musical score for piano, measures 46-50. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *dim.*, *espress.*, and *p*.

51

Handwritten musical score for piano, measures 51-55. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *dolce cantabile*, *dolce*, and *sempre legato*.

56

Handwritten musical score for piano, measures 56-65. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *dim.*, *sempre cantabile e molto dolce*, and *pp delicato e legato*.

66

Handwritten musical score for piano, measures 66-70. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

71

cresc. *dim.*

cresc.

76

espress. *espress.* *molto cantabile e poco più forte*

molto cantabile e poco più f

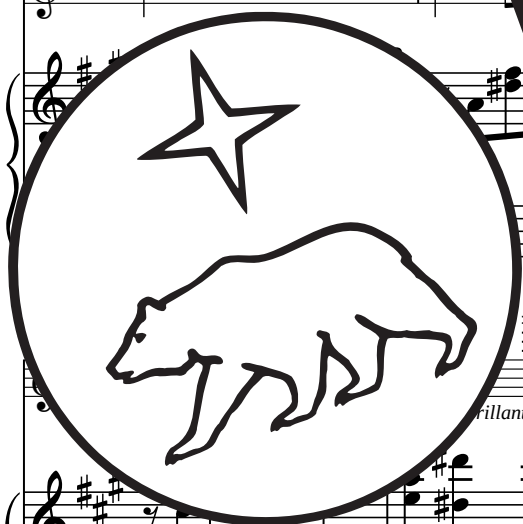
81

brillante *sempre cresc.*

f brillante *sempre cresc.*

92

ff *ff*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

123



128

molto cresc.

f



133

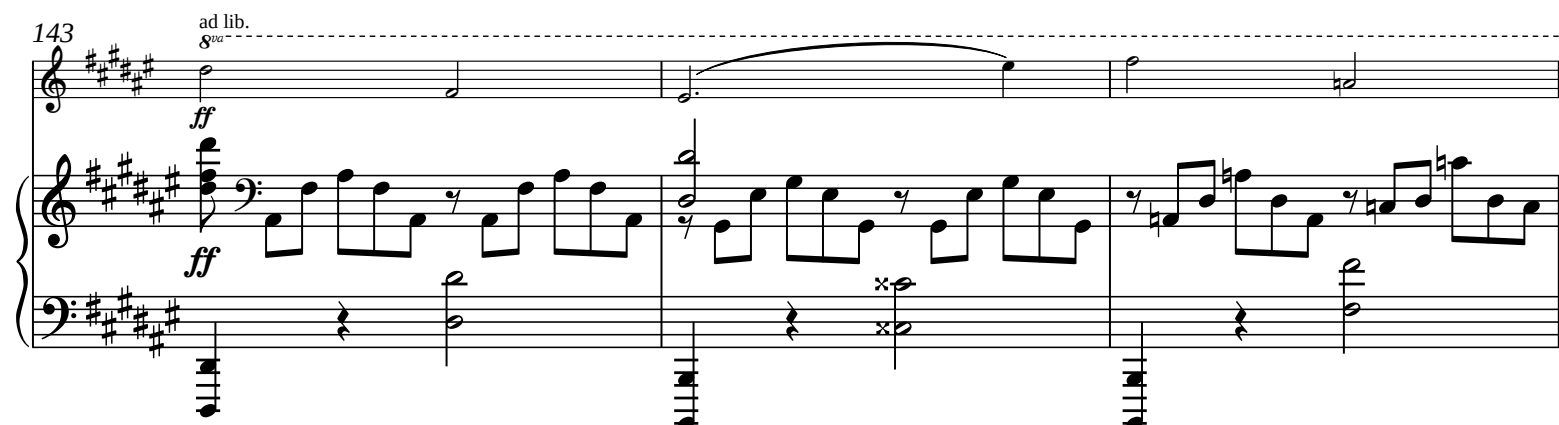


143

ad lib.

8va

ff



146

Musical score for measures 146-148. The score is written for three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 146 features a long melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measures 147 and 148 continue the melodic and rhythmic patterns.

149

Musical score for measures 149-152. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab). The melodic line in the treble staff continues, while the grand staff provides a steady rhythmic accompaniment. Measure 152 ends with a double bar line.

153

Musical score for measures 153-155. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The melodic line in the treble staff continues, while the grand staff provides a steady rhythmic accompaniment. Measure 155 ends with a double bar line.

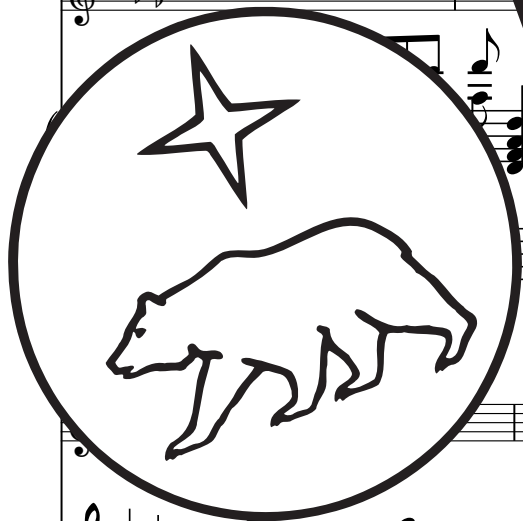
ad lib.

8va

*sempre ff e grandioso**sempre ff e grandioso*

162

Musical score for measures 162-165. The key signature changes to one flat (Bb). The melodic line in the treble staff continues, while the grand staff provides a steady rhythmic accompaniment. Measure 165 ends with a double bar line.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

166



169

sempre ff



172

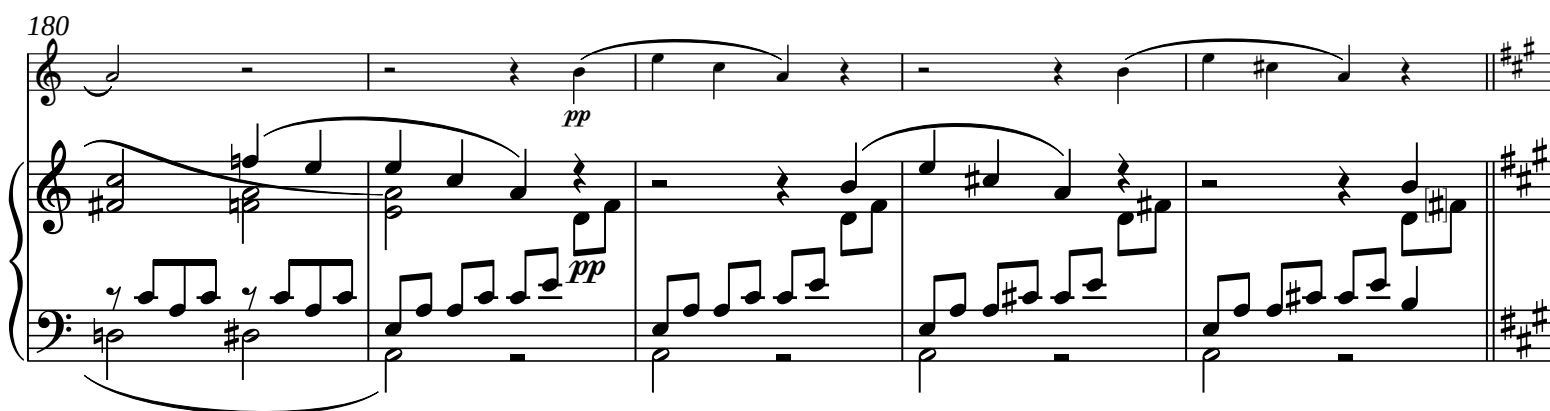
a poco dim.

poco



180

pp



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

214

sempre cresc. *ff* *poco rit.*



221

poco animato *sempre ff* *simili*

poco animato *8va* *sempre ff*



227

228



tr



237

8va



es found in Fe (see for example I, 2 b) and this altered score served Hamelle reissues of both versions. The first edition, however, was most probably a manuscript and used by Ysaÿe for the pre-manuscript that served as the stichblatt for the separate solo part, source FeS. The violin part above the main part in FeS, and the SY press edition for later publication as separate violin part, with its changes, served as the primary source for the separate violoncello part. The small print violin part above the main part in FeS have posed a problem for the edition. The similarity of the readings in FeS and the SY edition are intended. Generally these changes concern fingering and bowing, but also the placement of both dynamic markings. The changes found above under source FeS, presumably originates with Ysaÿe, in various editions edited by musicians associated with either Franck or Ysaÿe i.e. Mathieu Crickbois, who was a student of Ysaÿe and played in his chamber ensemble the Ysaÿe String Quartet – the ensemble that premiered the Debussy String Quartet, Leopold Stokowski a student of Wieniawski at about the time Ysaÿe studied with him in Brussels, or the English violinist Arthur Fiddall who issued the first re-engraving of the sonata in 1910 for the English publishing house Novello, but also the handwritten sources offer an array of variants.

From a performance practice perspective, it is not unimportant to note that early editions of the work, beginning with reissues of Hamelle after Franck's death and including source FeS, generally do not attempt to unify analog phrases or passages. This is also the case with the first edition of reissues comes with performance markings that have come from us. This form of "invasive re-act", however, seems largely timid to late 20th century desire to unify a composition, presumably under the assumption that the composer "made a mistake" or "the composer neglected to change this...". Perhaps such alterations were made by performers or publishers to simplify the print-via process? Or perhaps this was done to eliminate the decision making process of players altogether (almost always, these changes are not even indicated, so a player has no way

Editorial Note

Source [SY], presumably lost, was most probably a manuscript solo part copied from [S] and used by Ysaÿe for the premiere. It was surely this manuscript that served as the stichvorlage for the first edition separate solo part, source FeS. In other words, the small print violin part above the piano in Fe and VcFe preserves the violin part [S], and [SY] preserves the work as performed and preserved for later publication as FeS by Ysaÿe.

There is undeniably no one single way to perform this work, and bearing witness to this are not only the differing readings in various editions edited by musicians associated with either Franck or Ysaÿe i.e. Mathieu Crickboom, who was a student of Ysaÿe and played next to his teacher in the Ysaÿe String Quartet – the ensemble that preferred the Debussy String Quartet, Leopold Liehtenberg a student of Wieniawski at about the time Ysaÿe studied with him in Brussels, or the English violinist Arthur Fiddall who issued the first re-engraving of the sonata in 1910 for the English publishing house Novello, but also the handwritten sources offer an array of variants.

Informed musicians can and will find personal ways to approach a passage and each of them in their own way are valid, they are a matter of style and taste and certainly not 'wrong'.

¹A working autograph score, but not the final text of the work. There are many omissions, especially slurring and dynamics, and the violin is left blank in many passages (Franck entered the completion date at the end of each movement). This manuscript is held in a private collection, a microfilm copy, however, held in the ÖNB (Austrian National Library) in Vienna was drawn upon for the present edition.

²A Presentation score given to Eugène Ysaÿe (see Introduction), later belonging to the pianist Alfred

Cortot. The autograph is presently owned by Robert Lehman and held on deposit under call number F822 S698 at the Morgan Library, NYC. This manuscript is of the entire work (no separate solo part is known to have existed). It is, however, not the final text, but a variant of it; it did not serve as the stichvorlage for Fe. There are many small differences between ²A and the first authorized printing of the work by Hamelle and these differences are listed in the Critical Commentary below.

- [S] stichvorlage for the first edition Fe (perhaps an altered copy of ²A?, assumed lost)
- [SY] stichvorlage for the first edition separate solo part FeP, assumed lost

Fe, FeS (= separate solo part) The copy of Fe and FeS consulted for the present edition carries a dedication written on the cover by the composer "à mon ami Louis Diémer, César Franck". It is held in the Morgan Library in the James Fuld Collection.

À Eugène Ysaye. / Sonate / pour / Piano et Violoncelle / par / CÉSAR FRANCK. / Prix 20 Frcs. / Propriété pour tous pays. / Paris, J. HAMELLE, ÉDITEUR / ANCIENNE MAISON J. MAHO / 22, Boulevard Malesherbes, 22 / J.2634.H. / Inst. Lith de C. G. Röder, Leipsic.

A second copy of Fe, also with dedication, is held in the Library of Congress under shelfmark PMM 174 and bears the dedication of the composer to Jules Assaël, Violoncelle, César Franck. It is a separate solo part.

The copy of VcFe consulted for the present edition is the dedication by Jules Assaël to the composer, César Franck, Violoncelle, César Franck. It is a separate solo part.

The copy consulted of VcFeS is a separate cello part held in the Library of Congress under shelfmark 389082 and was apparently used to secure US copyright for the work as late as 1920. This part is laid into a score copy with a printer date of 1929! The score and part are clearly not of the same vintage. The readings in this LoC copy of VcFeS place the date of it between the first edition of VcFe and 1900 when Delsart passed away, or possibly 1904–1905 when several readings were altered in VcFeS. It is well likely this solo part is a first edition copy as it contains readings identical to those in FeS, and shows Jules Delsart based his arrangement on FeS and not Fe. An example of the closeness between

FeS and this copy can be seen in IV/mm. 208 and 210 where the slurring from nn. 1–3 is identical with FeS whereas the c. 1904–1905 reissue slurs nn. 1–5 in each measure.

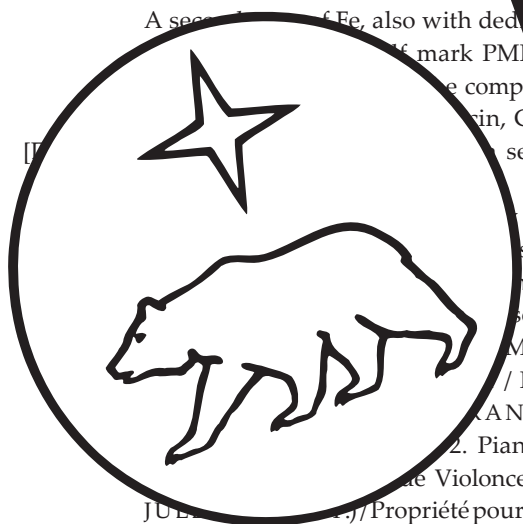
- AC, ACS A re-engraving with separate solo violin part issued by the English publisher Novello in 1910. The violin part was edited by Arther Catterall. Catterall's edition shares several readings only found in a 1904–1905 reissue of Fe and is presumably based on this and not Fe.
- GS, GSS A 1915 re-engraving of the sonata issued by G. Schirmer, New York. GS was edited by pianist Clarence Adler and violinist Leopold Lichtenberg. GS corrects many of the mistakes and omissions found in Fe, but also contains readings not found in any primary source.

Tempo marks

In view of the fact that we do not have sources [S], [SY] the following comments are exclusively based on Franck generally entering tempo modifications in ¹A and ²A directly between the piano staves and centered below the staff where it should begin. A good example of the engraver of Fe misunderstanding Franck's intention in this regard can be seen in Fe, where the *con tutti forza* begins under the final rest in ¹A, although the clear intention in ²A is to begin with the n. in m. 36. This was also misunderstood in FeS (Alfred Cortot correctly places the indication at beat one in m. 36 in his piano arrangement!).

The composer only occasionally wrote tempo indications above the right-hand piano stave in ²A. In Fe, however, these were presumably 'moved' because of the complexities of engraving text in rather 'tight' musical figures with little space between the piano staves; hence these were almost exclusively placed above the right-hand stave.

I Allegretto ben Moderato	
2	rh no augmentation dots to held notes g + d' at end of bar in ² A
12	rh no # to $\flat$ in Fe
17	v slur begins with n. 3 in FeS poco cresc. taken from ² A
19f.	v two $\rightrightarrows$ in FeS
26	v slur added from nn. 1–2 in later reissue of FeS (not in VcFeS)
28	rh # added to d' in first chord in later reissues, for example in the 1929 LoC score and AC
30	pno <i>ff</i> taken from ² A
39	pno <i>molto dolce</i> at beginning of bar in ² A
41	rh eighth rests to lower voice missing in Fe, taken from ² A
47	pno no <i>dolcissimo</i> in Fe (in ² A)
48–50	rh no slurs in ² A
52	rh slur from nn. 2–3 only in ¹ A, ² A and later in AC, presumably an engraver omission



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

76 v in FeS, VcFeS (also GSS) *molto rall.* mistakenly to n. 2 in m. 75
 81 v in ²A *molto dolce*
 93 pno in ¹A *a tempo*, this lacking in ²A, Fe, VcFe and reissues
 109 pno no *sempre rall.* in Fe, VcFe (also not in GS), (implied in AC)
 111 pno in ¹A chord one with arpeggio sign
 111–13 v in FeS slurring and hairpins similar to mm. 17–19, however, no slur in m. 113

IV Allegretto poco mosso

2–4 v the slurring in ²A, Fe, VcFe slurring as follows: m. 2 nn. 1–4, m. 3 nn. 2–3, m. 4 nn. 1–3 and nn. 4–6
 12 lh in ²A slur begins at n. 2
 17 v in ¹A, ²A, FeS pp written between nn. 1–2 (¹A clearly under n. 2), in Fe, VcFe to n. 1
 18, 202 rh augmentation dot to lower voice e' only in
 20 v in ²A, Fe slur begins with n. 1, in VcFe and early reissue of FeS with n. 2 in GS slur begins with n. 2 (n. 20)
 in Fe, VcFe f under n.

slur added from nn. 5–8 in later reissue of FeS
 dim. to n. 3 (d'') in m. 20 and *dolce* in m. 1
 tie incorrectly set from a half-note
²A has correct reading
 f#
 for n. 1, placement in Fe, VcFe in
 due to spacing limitations
 from final note to n. 4 in m. 1
 from n. 4 to n. 4 in m. 1
 indicated in ¹A, ²A, this re-
 in [S] or later proofs
 the voice in ¹A, ²A
 also for piano
 sign after ¹A (and GS), in ²A, Fe, VcFe
 with b

78 final chord in ¹A, ²A with a'
 84 v in Fe, VcFe slur begins with final note of the previous bar; the present edition follows ²A, FeS, VcFe and the parallel passage in m. 56
 86f. in ¹A f to final chord and between nn.1–2 in m. 87 for v
 103 v no dot to n. 6 in Fe, VcFe
 103–05 v in ²A nn. 1–2 slurred (in m. 104 slur extended to nn. 1–3)
 106 v in later reissue of FeS dots to nn. 3–4 replaced with slur (not in VcFeS!)
 113,115 lh in ¹A, ²A slur begins clearly with n. 2, Fe, VcFe and all reprints begin with n. 1 inferring the placement of the slur was altered in [S] or proofs
 116f. v no primary source – including VcFe and VcFeS begins this slurred passage with the up-beat in m. 116

132 v in later reissue of FeS nn. 1–4 and nn. 5–8 slurred (no slurs in VcFeS)
 157 rh in ²A a small vertical line that might have been understood to be the note-head a-flat''
 183 rh in ¹A quarter-note c# (stem down) at beat one
 185 v regarding slurring see entry for m. 116
 207 rh in Fe, VcFe (also in GS and Rampal's arrangement from 1958!) dotted quarter c# above

dotted quarter a:  The c#, how-

ever, is clearly either a scribal error in [S] or an engraver error in Fe. This tone not present in ¹A, ²A, AC (or later in Alfred Cortot's four-

217 pno *ff* in ²A
 221 v not at beginning of beat 2 in Fe, VcFe
 231 n. 1 b'' in ¹A, ²A, FeS (in VcFeS n. 1 b'), engraving error in Fe, VcFe
 231f. rh no 8^{va} marking in ²A

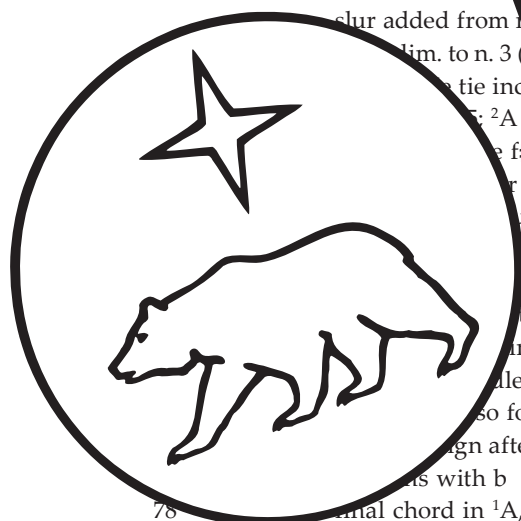
Appendix

the readings but either reflect ambiguities in the sources and thus could be just as valid as the readings of the main text of this edition, or the readings stem from late versions of the sonata where we cannot further exclude the possibility that they originated with the composer. Regarding the solo cello arrangement from Jules Dalsart.

I
 28 in # to d' in first chord
 74 pno it is possible the cresc. begins parallel with the violin i.e. with lh n. 2
 76 v slur added from nn. 3–4 in reissue of FeS (not in VcFeS)
 79 v slur added in reissue from nn. 4–6 of FeS (not in VcFeS)
 80 v slurs added from nn. 1–2, nn. 3–4, nn. 5–6 in reissue of FeS (not in VcFeS)
 81 v slur added from nn. 1–2 in reissue of FeS (not in VcFeS)
 99 v ²A continues the < from m. 98 through n. 3 of m. 99, however no reissue of Fe, FeS, VcFe, VcFeS amends this. It is, however, quite possible that this been overlooked and the reading from ²A is justified
 112 pno *poco a poco rall.* here in Fe

II

27 rh possibly ♭ to n. 1, see m. 151
 62 v *dim.* from n. 2 in FeS
 131 lh nn. 1–2 possibly quarter-notes as written in ¹A, ²A



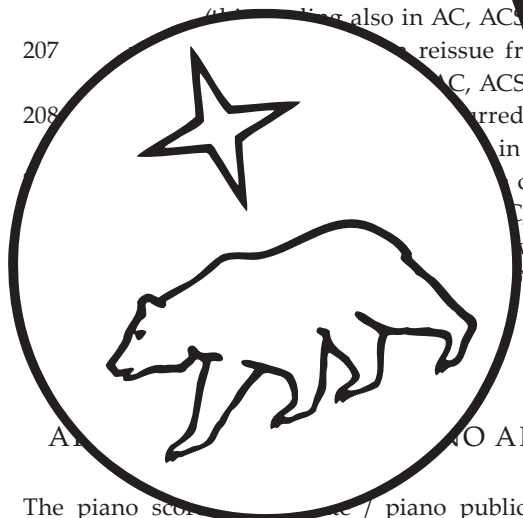
- 184 v *cresc.* from n. 2 in FeS, however both instruments have crescendo hairpins in m. 183
- 189 v *molto dim.* from n. 1 in FeS, however, its placement under n. 1 may have resulted from spacing problems as *rall.* must be under m. 190 and the dynamic instruction could not be placed further to the right because of this. In AC, where no spacing problems exist, *molto dim.* is under n. 3
- 206 v ¹A, ²A read # to n. 3
- 217, 218 v slur added from nn. 4–5 in reissue, however this reading not found in VcFe, VcFeS

III

- 86 v the $\rightrightarrows$ may begin parallel with the piano i.e. starting with n. 2 and ending after n. 2 in the lh m. 87 as in Fe. AC, however, reads as FeS
- 97 pno *cresc.* parallel with violin beginning earlier with rh n. 1

IV

- 200 v nn. 3–6 slurred in reissue from c. 1904–1905 (1st edition also in AC, ACS)
- 207 reissue from c. 1904–1905 (AC, ACS)
- 208 slurred reissue from c. 1904–1905 (in AC, ACS)
- c. 1904–1905 (thus E, ACS which im-
- was used to gen-
- FeS and VcFe



ALLEGRO AND FLUTE

The piano score / piano publication issued by Hamelle in c. 1910 is a reissue of the violin sonata replete the violin part in small print above the piano.

This premiere critical edition of the flute arrangement combines the piano score of the Bärenreiter critical edition of the violin sonata issued in 2015 (BA 9425) together with a critical edition of the separate flute part based on that issued in c. 1910 by Hamelle. The separate flute part, however, has been aligned with the Bärenreiter critical edition for piano and violin.

Sources and Textual Readings for the Bärenreiter violin edition are listed under “Sources” in the section *Sonata for Piano and Violin* (pp. 38ff).

Sources

- UBV scholarly critical edition of César Franck’s *Sonate for Piano and Violin*, edited by Douglas Woodfull-

Fsp

Harris with an introduction by Gudula Schütz, issued by Bärenreiter-Verlag in 2015

separate flute part to Franck’s sonata arranged by Franz Linden and issued by Hamelle in c. 1910 with plate number J. 6014 H. The title page of this source lists six editions of the sonata issued by Hamelle: Piano and Violin, Piano and Violoncello, Piano 2 hands, Piano 4 hands, Piano and Flute, Piano and Viola.

The flute part is paginated from 1–10 and was inserted into the existing violin score with altered plate number, cover and title page.

The majority of textual readings below reflect minor discrepancies between the Hamelle flute part and the Bärenreiter critical edition of the violin sonata. These differences are presumably the result of engraver misjudgments.

Allegro ben Moderato

- 47 Fl no *poco cresc.* from n. 2 in Fsp
- 48 Fl in Fsp read two $\rightrightarrows$
- 21 Fl redundant $\rightrightarrows$ to n. 1 in Fsp
- 25, 53, 55 Fl phrasing slur from n. 1 in UBV
- 63 Fl *dim.* from n. 2 in Fsp
- 74 Fl *cresc.* from n. 2 in Fsp
- 80 Fl in UBV no slurs from nn. 1–7, nn. 3–4, nn. 5–6
- 85f Fl no slur from nn. 1–2 in UBV
- 87 Fl *con tutta forza* from n. 1 in Fsp
- 87 Fl *rit.* instead of *molto rit.* in Fsp

II Allegro

- Fl *cresc.* from n. 5 in Fsp
- 15 Fl in UBV phrasing slur from n. 2
- 29f Fl in UBV phrasing slur from m. 29
- 39 Fl in UBV phrasing slur from n. 2
- 55 Fl *molto dim.* from n. 1 in Fsp
- 58 Fl cautionary $\rightrightarrows$ added to n. 3
- 59 Fl $\rightrightarrows$ from n. 3 in Fsp
- 62 Fl *dim.* from n. 2 in Fsp
- 64 Fl in UBV phrasing slur from nn. 2–5
- 77 Fl no $\rightrightarrows$ in Fsp
- 78 Fl *rall.* from beginning of bar in Fsp
- 82, 91 Fl *rall.* from n. 2 in Fsp
- 107 Fl *molto rinf.* from n. 1 in Fsp
- 108 Fl $\rightrightarrows$ from n. 2 in Fsp
- 124 Fl

The original alternating tone repetitions cannot be satisfyingly reproduced with a flute necessitating an intervention by the arranger. Jean-Pierre Rampal decided for f# as the second of the alternating tones. The present reading with e# from the Hamelle publication is supported by the piano left hand and thus justifiable.

- 134f Fl in Fsp *poco a poco cresc.* from n. 1 in m. 135
- 143, 163 Fl in UBV phrasing slur from n. 2

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.