

FRANCK

Sonate

Andantino quietoso

op. 6

Mélancolie

pour piano et violon

Urtext

Herausgegeben von / Edited by / Édités 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
BA 9425

INHALT / CONTENTS / TABLE

Einführung	III
Introduction	XIV
Introduction	XXIV
Sonate	1
Andantino quietoso op. 6	38
Mélancolie	50
Critical Commentary	54

in der Société ein Einfluss gewann mit der Idee, die Konzerte ausländischen (also auch deutschen) Komponisten zu öffnen und damit die eigene Intention der Gesellschaft zu verdeutlichen. Die „Musikrevolution“ im November 1866 kennzeichnete Saint-Saëns verbittert: „Ich verstand Richard César und seine Schüler ihre eigenen Tüpfchen und schmiedeten in der Ecke klüsternd ein Komplott; kurz, die Situation entwickelte sich so, dass ich von mir aus das Amt niederlegte.“⁷ Und ausgerechnet César Franck wurde zum Nachfolger bestimmt. Mitten in diese gärenden Gemengelage im Frühjahr 1886 war Saint-Saëns mit einer neuen Komposition seiner Sonate für Klavier und Violoncello op. 75, und viel Selbstbewusstsein auf den Plan getreten. Nach der Pariser Erstaufführung im Januar 1886 brachte Saint-Saëns sie am 30. April auch auf das Podium der Société nationale. Das Werk stach selbst aus den dortigen, mit elitärem Anspruch gestalteten Programmen so sehr hervor, als die Gattung der Violinsonate durchaus unterrepräsentiert war: Seit 1885 waren in den insgesamt 50 Konzerten gerade ein

Zum Kontext

5 *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: *Mercur*
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 ei-
 nem Ende der Welt bis zum anderen“ um die Sonate „reißen wer-
 den“; 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.

5 *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: *Mercur*
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 ei-
 nem Ende der Welt bis zum anderen“ um die Sonate „reißen wer-
 den“; 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.

ten 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 op. 101 hingewiesen:

Der Vergleich dieser Werke kann sehr weggehen, obwohl es keine Ähnlichkeit der eigentlichen Ideen gibt. [...] Der erste Satz, der Kopfsatz, die thematische Entwicklung zum nächsten, deren letztes Allegro der unabhängige

die vierstimmige Stimmen und [...] sind jedoch „die [...] technischen [...] für die unmittelbare [...] mit Beethovenischen Vorbildern, allen [...] 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 As-Dur op. 110 gemahnt. Durch die motivischen Reminiscenzen an die beiden vorausgehenden Sätze und den Ausblick auf das Finale, wobei zugleich das thematische Material eine endgültige Transformation durchläuft, bildet dieser Satz bei Franck „den zentralen Wendepunkt der Verdrängung“²¹ und erinnert – gerade auch in Kombination mit dem Zeichenhaften des Rezitatifs – an das Finalsatzmodell von Beethovens 9. Symphonie. Einen weiteren Anknüpfungspunkt bildet das als strenger Kanon konzipierte Rondo-Thema des letzten Satzes der Violinsonate, jene Passagen, die später durch Marcel Proust zu literarischen Ehren gelangt sein sollten.²² Hier schimmert freilich nicht das Finale von Beethovens op. 101 mit einem einzigen Mittelteil hindurch, sondern eher die kanonischen Strukturen im zweiten Satz. Noch zählender ist der Gedanke, dass Franck sich hier der Violinsonate op. 30, Nr. 1 erinnert. Der Trioteil des Scherzos ist dort als in ein Taktabstand geführter Oktavkanon mit Stimmentausch angelegt, ganz so, wie Franck es in den Ritornellen 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 Klavier und Violine in F-Dur op. 20 von Louis Diémer (1873). Ein Vorbild für kanonartige Stimmführung lie-

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 Rezitatifs*, 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.

fert 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 leuchtet – ob bewusst inszeniert oder nicht – im letzten Satz der Violinsonate, dort wo das Klavier ab Takt 17 den nunmehr abgespaltenen zweiten Rondo-Teil aus der Überleitung präsentiert, ganz thematisch, nämlich das ruppige Scherzo-Thema aus Robert Schumanns 4. Symphonie op. 120 auf.

Ein schätzender Aspekt, gerade hinsichtlich der Sonate, ist sicherlich die von Sonaten „für Klavier und Violine und Klavier“ zu sprechende Instrumente im Laufe des und gleichberechtigt behandelte Faquet hervor, das die überlieferte „Übermacht des Klavier“ übertrage, einen langen Gesang zu enthalten und wie der menschlichen Stimme zu sein Gestus des ‚großen Atems‘ war und immerzeit 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 weit-

gehenden 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 rasantes 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 Vorstudien überliefert sind, wiegt besonders schwer vor dem Hintergrund der zyklischen Durchgestaltung des Werks. Der Befund des Arbeitsmanuskripts (A) 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 einem besonderen Konstruktionsplan bediente. Auf welche Weise sich die kompositorische Entwicklung vollzog, ist nicht zu rekonstruieren, da das Arbeitsmanuskript als früheste erhaltene Quelle ein Stadium dokumentiert, das bereits der Endfassung zu nahe steht. So bleibt nur die Möglichkeit, das Resultat 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 sorgt, sondern auch einen konfliktreichen themati-

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) einstufte.

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.

ponierte 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 *Le malin* eine zyklische Konstruktion zu Grunde gelegt hatte,³³ gelang in seinem *Quintette* die „Koexistenz von ‚klassischer‘ und ‚romantischer‘ Musik“ zu einem „ästhetischen Prozeß“, ohne dass



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 vom 19. September 1886 noch unfertig präsentierte, zum Abschluss kam. In jedem Fall muss Franck daran beteiligt haben, zumal er am 27. September nachweislich die Arbeit an *Psyché* wieder aufnahm. Die Initiative zur Zueignung ging indes nicht vom Komponisten selbst, sondern von Marie Bordes-Pène aus, die, nachdem sie die Solarteilchen gelernt hatte, einen entsprechenden Wunsch äußerte, dem Franck gerne entsprach.

Sie haben mich geboren, gnädige Frau, die Sonate ist
widmen. Ich tue dies mit Vergnügen, da ich bei
niemandem versprochen und bin sehr glücklich,
sie in die Obhut eines Künstlers wie ihn zu geben [...]»³⁶

Eugène Ysaÿe ergriff seine Widmung am Ende des vierten Satzes, verheiratete 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 Widmung³⁷. 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 zeitliche Nähe der Ereignisse, der rasche Abschluss der Komposition und auch die freundschaftliche Beziehung zwischen Marie Bordes-Pène und Eugène Ysaÿe

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 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.

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.



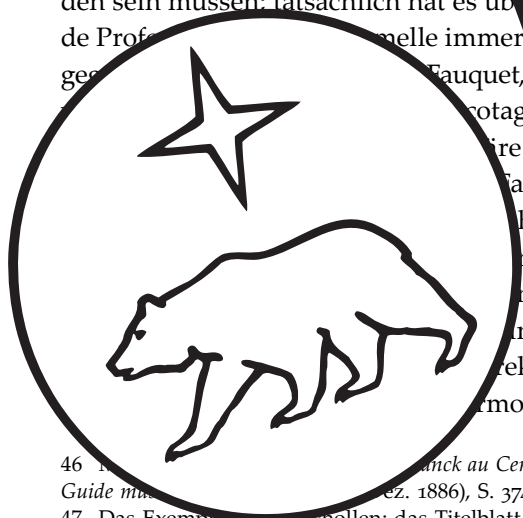
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

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 Kleinstich über dem Klavierpart abgedruckten Stimme aufweist. Diese lassen sich nur dadurch plausibel erklären, dass Partitur und Stimme auf unterschiedliche Vorlagen zurückgehen sowie zu verschiedenen Zeitpunkten gedruckt worden sein müssen; tatsächlich hat es über die mangelnde Professionalität Hamelles immer wieder Klagen gegeben. Fauquet, wohl in Kenntnis der „fiche de cotation“ des Verlags, weist auf die „fautes“ als „durchaus häufig“ hin. 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 Kleinstich über dem Klavierpart abgedruckten Stimme aufweist. Diese lassen sich nur dadurch plausibel erklären, dass Partitur und Stimme auf unterschiedliche Vorlagen zurückgehen sowie zu verschiedenen Zeitpunkten gedruckt worden sein müssen; tatsächlich hat es über die mangelnde Professionalität Hamelles immer wieder Klagen gegeben.



46 Franck an Julien Hamelle, 9. Febr. 1887; in: *Le Guide musical*, 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 beispielsweise 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 cotation“ 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 ou 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.

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

gerung 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 die allein in der Einzelstimme enthaltenen Fingersätze und Bogenangaben, bei denen sicherlich Ysaÿe, vielleicht gar auf Wunsch des Verlegers,⁵² seine Handmühsel hatte, denn ihre vergleichsweise starke Anzahl spiegelt sein Credo: Als Geiger müsse man irgendwann in der Laufbahn, nicht mehr über Fingersatz und Bogenführung nachzudenken, um sich ausschließlich dem Fluss der Musik hingeben zu können.

Die Pariser Erstaufführung war für den 3. März 1887 geplant, wie aus Francks Schreiben an Hamelle vom Februar hervorgeht, in dem der Komponist seinen Verleger zugleich mit Nachdruck aufforderte, rechtzeitig Exemplare der Erstausgabe zu übersenden. Offenbar war diese Anfang März aber noch 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 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

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.

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 Rémy dem Kritiker zufolge einen durchaus andersartigen Eindruck als jenes von Ysaÿe:

Mit größerer Anmut und weniger Effekt als sein eminenten Kollegen wusste Herr Rémy den hohen Anspruch seiner Aufgabe gerecht zu werden, insbesondere in den letzten beiden Sätzen, in denen ein Frauenhand-Pensel ausgezeichnet unterstützt hat.

Besonders beeindruckt zeigte sich Jules Delsart, der an der Zeit als Cellist in Beethovens Streichquartett wirkte. Er bat Franck darum, die Sonate für Violoncello und Klavier arrangieren zu dürfen. Wie der Bearbeitungsprozess verlief, ist nicht bekannt, doch es zeichnen sich zwei Aspekte für Klavier und Violoncello ab. Die Billigung entstand: Zur Violoncello-Einrichtung wurde die Violinsonate in einer separaten Verlagsnummer als alternative Einleitungspartitur der Originalausgabe dieser einen neuen Umschlag erhielt. 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, natürlich Wahnsinns-erfolg erzielt.“⁶¹ Tatsächlich verankerte die Sonate ihren Erfolg nicht nur im unermüdlichen Einsatz des Geigers für das Werk, sondern insbesondere der Art, wie 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, formulierender Eigenschaften [Ysaÿe] stand jedoch ein undefinierbares Glorium, 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 räumliche 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,

chen. Vgl. auch Peter Jost, „Pour Piano et Violon ou Violoncelle“ – Gibt es eine Cellosone 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.

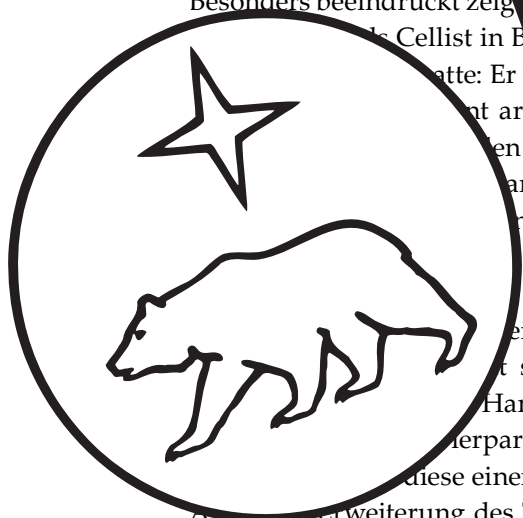
63 Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers*, 2. Aufl., Freiburg i. Br. u. a. 1961, S. 64.

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 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 ma-



Henri de Toulouse-Lautrec und anderen vorzustellen. Der synästhetische Eindruck muss gewaltig gewesen sein, zumal hier noch die Natur nachhalf und den Konzernachmittag 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

Ebenso eindrucksvoll hat sich wohl die Darbietung der Franckschen Sonate im Atelier Auguste Rodins im Pariser Dépôt des marbres ausgenommen; die nicht datierbare Aufführung mit Ernest Chausson am Klavier klingt, literarisch überformt, in Camille Maclaurs Roman *La Ville lumière* nach:

Ysaÿe präludierte. Er sah aus wie eine Karyatide. Sein Gesicht, breit und kurz, verborgen im weißen Schmelz des Haarschopfs, war in seine Schultern gedrückt und ruhte in einem Lichtschein auf der oberen Stirnfläche durch die Büste, die den Mann überragte und ihn in einem zitternden Licht erdunkelt. [...] Er war da, ein zentraler Punkt der Bewunderung zollenden Licht und Klang, zu dem selbst, mit dem Aus- und Einatmen, der Vibrationen der Violen, die präzise, gleich einer menschlichen mit den Fingern, die endlich wieder gediegen göttlich, noch mit knorrenden, mit der außerordentlichen Hand zum Schreiben, in den Fingern, subtil und brutal, schmerzhaft, aber leise berührend, ein Arpeggio so weich stimmend, bis es in einem Säuseln reiner als Stille verhallt, und mit einem nervösen Schrei des plötzlich aufs äußerste gereizten Bogens hochfahrend [...].⁶⁵

Das Porträt kulminiert in der geflüsterten Ahnung eines fiktiven Konzertbesuchers: „Ein lebendiger Rodin.“⁶⁶ Ysaÿe als fleischgewordene Skulptur und zugleich als Verkörperung der Violinsonate von César Franck – mehr Emphase ist kaum vorstellbar.

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 Publikumsinteresse⁶⁷ 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 Kreutzer-Sonate op. 47 präsentierte und damit das junge Werk in den gleichsam überzeitlichen Kanon der Sonatenliteratur erhob. Schwerer tat man sich indes in Deutschland. Bezug nehmend auf die Feststellung des Essayisten Adrien Mithouard, dass „der Franzose beim Hören einer Sonate von Bach und der Deutsche beim Hören der Sonate von Franck beide das Gefühl haben, einem nationalen Autor zu lauschen“, hat Lionel de la Laurencie berichtet, wie sehr seine Nachbarn auf der anderen Rheinseite bestrebt waren, „ihre ethnischen Vorurteile auf äußerste zu treiben und die Gemeinsamkeiten der Ideen zu verkennen“. Während der französische Hörer „dem Genie des sächsischen Kantors eine ungebrochen wachsende Bewunderung“ entgegenbringe, demonstrierte „die Deutschen im Hinblick auf César Franck und unsere junge französische Musik eine systematische Opposition“.⁶⁸ Das Francks Violinsonate in politisch aufgeheizten Zeiten zum Spielball nationaler Antipathie wurde bestätigt von der anderen Seite aus auch Carl Flesch, der überliefert, dass die reaktive Chaurum Joseph Joachim die Sonate kurz und bündig als „Schweinerie“ abkanzelte.⁶⁹ Doch die ablehnende Haltung war nicht von Dauer: Am 2. April 1902 waren Ysaÿe und Pugno in Berlin aufgetreten und wussten auch dort nicht nur 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 eindringli-

67 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.

68 L[ionel] 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*.

69 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.

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

65 Camille Maclair, *La Ville lumière. Roman contemporain*, Paris 1904, S. 100–102.

66 Ebd., S. 101.

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.

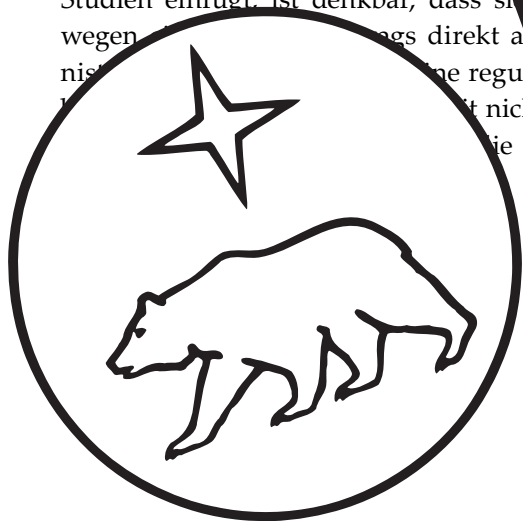


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

MÉLANCOLIE

Die kleine *Mélancolie* (*transcription d'après une leçon de solfège*) in e-Moll, die Fauquet zufolge wie die Violinsonate Mitte der 1880er-Jahre entstanden sein soll,⁷⁹ aber erst 1911 postum im Druck erschien, steht in enger Beziehung zu Francks Lehrtätigkeit am Konservatorium. Regelmäßig hatte er bei Wettbewerben und Prüfungen in der Jury mitzuwirken sowie kleine Solfège- und Blattlesestudien zur Verfügung zu stellen.⁸⁰ Franck erfüllte seine Verpflichtungen gewissenhaft und mit dem Willen, selbst diesen unmittelbar zweckgebundenen Stückchen seinen persönlichen Stempel aufzudrücken. Eine jener *leçons de solfège*, deren ursprüngliche Besetzung unbekannt ist, liegt auch der *Mélancolie* zugrunde; ob Franck die nicht überlieferte Vorlage selbst zu einem Instrumentalsatz auskomponierte oder nur das Solfège-Stückchen dem Voleger Achille Lemoine zugeeignet hat, ist nicht zu eruieren. Da sich die Komposition gut in Lemoines Verlagsprogramm mit zahlreichen Lehrwerken und Solfège-Studien einfügt, ist denkbar, dass sich der Verleger wegen des engen Bezugs direkt an den Komponisten gewandt hat. Eine reguläre Geschäftsbearbeitung ist nicht nachweisbar. Die *Mélancolie* 1911



zeitgleich in zwei Versionen, für Violine bzw. Violoncello und Klavier, erschien, die beide auf ihrem Titelblatt unterschiedslos als Transkription deklariert sind, möchte man annehmen, dass auch diese erst postum und von fremder Hand angefertigt wurde.

Obwohl der Titel (anders als noch beim *Andantino quietoso*) suggeriert, dass es sich bei der *Mélancolie* um eines der zeittypischen Charakterstückchen handelt, so verleugnet der Satz durchaus nicht seine Verbindung zum Etüdenrepertoire. Neben der Klangbildung in unterschiedlichen Registern, dem rhythmischen 2-gegen-3-Spiel und dem Wechsel zwischen Melodieführung und Begleitung trainiert das Stück beide Spieler besonders in der dramatischen Ausgestaltung musikalischer Phrasen. Für Lemoine war die *Mélancolie* als Übungsstück zur Vorbereitung der Violinsonate zu verstehen: „Es erfordert insbesondere vom Geiger eine vergleichbare Pose und ist, wie Fauquet nicht unrichtig formulierte, stilistisch durchaus aus demselben Holz geschnitzt wie die Sonate“. Auch dass Lemoine den kleinen Satz 1911 jeweils für Violine und für Violoncello mit Klavier veröffentlichte, erinnert nicht zuletzt an das große Francksche Hauptwerk.

Kassel im Juni 2003
Gisela Schütz

79 Vgl. ebd., S. 489. Eine Begründung für diese Annahme fehlt.

80 Einen Eindruck von den Verpflichtungen vermittelt Francks Brief an seine Schülerin Marguerite Habert, [Paris, Ende Juli 1876], in: *Correspondance*, S. 104.

81 Fauquet 1999, S. 649.

INTRODUCTION

SONATA

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.⁴ In the end, the

work was never serialized. That he returned to the project brought it to completion may, however, be connected to two figures who became his indispensable modernizers: Camille Saint-Saëns and Hans von Bülow. Saint-Saëns, a fellow composer, was fifteen years his junior, yet the two men must have worked on common ground, for both held membership in the Société Nationale de Musique, which was founded by Saint-Saëns in the wake of the debacle of the Franco-German War. Its object was to promote contemporary French music with maximum strength against the seemingly asphyxiating 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 conspired a plot; in short, the situation took such a turn that I voluntarily submitted my resignation."⁷ His successor was, of all people, César Franck. In the midst of this brewing imbroglio, in early 1886, Saint-Saëns burst self-confidently onto the scene with a new composition, his Sonata in D minor for piano and violin, op. 15.⁸ After its first Paris performance in January 1886, he presented it on the concert stage of the Société Nationale on 3 April. The work took out even on the Société's elite programs, where the genre of the violin sonata was woefully underrepresented. Of the fifty-nine concertos (since 1881, only five pieces of this sort had been given a hearing), most recently Gabriel Fauré's Violin Sonata in A major, op. 13, performed almost a full year earlier.⁹ Saint-Saëns' new work can only have caused a sensation – or probably not lost on César Franck. It would go 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 role in the Société's intrigues. But the above-mentioned

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.

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.

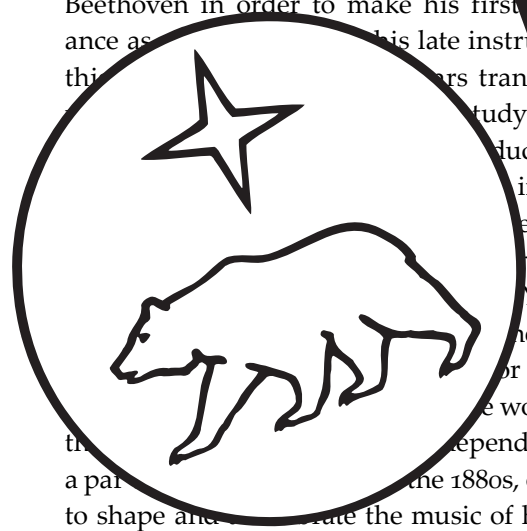
3 Guy de Ropartz, "César Franck," *Studies in music by various authors: Reprinted from "The Musician,"* ed. Robin Grey (London, 1901), pp. 79–109, quote on p. 79.

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.

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 1843, with the publication of his op. 1, *Trois Trios concertants*, Franck had "as it were presented the same learning card as Beethoven in order to make his first public appearance as a composer of his late instrumental music, this time his late instrumental music, which was transformed into a study of Beethoven's productive especially in greater detail. Hence, then, that whether as "the variety of the variations." Yet Franck's sonata, like the Beethovenian, was a work which arose from a deep study of Beethoven and his late piano sonatas. 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:



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 (source ¹A) to shed light on his working methods. 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 fluent penmanship. 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 notation. 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 posture and rhythm of the opening movements, the canonic

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.

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.

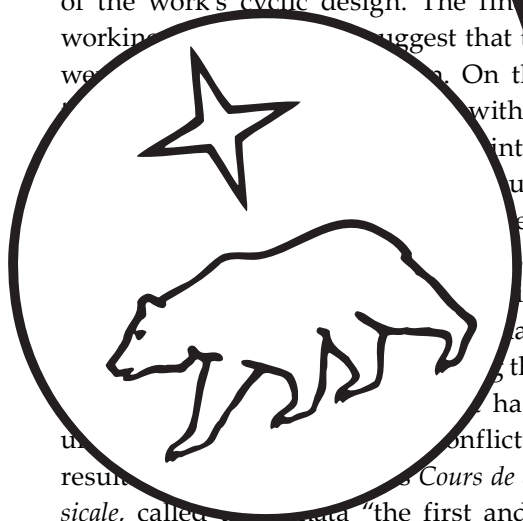


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

“long-breathed” gesture was evidently a firm component of what audiences expected to hear from the genre. In the course of most sonatas, including those by Fauré and Saint-Saëns, the violin part was equipped with ample virtuosity and such idiomatic techniques as double and triple stops, spiccato, pizzicato, and rapid arpeggios. Franck’s work, in contrast, is noteworthy precisely for avoiding such devices.²⁷ The grand “vocal” line that decisively defines the character of the opening movement gains drama and intensity in the second, finally culminating in the recitative that finds the violinist behaving like a singer on stage. Even the finale – a madcap *perpetuum mobile* in Saint-Saëns’ sonata, a “*quasi Presto*” with whirling conclusion in Fauré’s – remains at moderate tempo in Franck’s (*Allegretto poco mosso*); and its characteristic expression mark *sempre cantabile e molto dolce* makes it entirely beholden to the singer’s ethos before the work reaches its *grandioso* conclusion.

The absence of sketches or other preliminary studies for Franck’s Sonata is particularly grievous in view of the work’s cyclic design. The findings from the working drafts suggest that the movements were



On the other hand, with its overriding intent to preserve a purely literary character, there is no way we can avoid a gestation for long manuscript, final form. And the results retroactively have already been conflicting intents and result. In his *Cours de composition musicale*, called the sonata “the first and purest model for the use of cyclic themes in sonata form,”²⁸ thereby claiming for his teacher an exclusive historical position with regard to the cyclic principle – a position, which, however, has proved untenable. Herbert Schneider, in contrast, described the formal and harmonic layout of the movements and pointed out many subthematic relations beyond those in d’Indy’s analysis.²⁹ Stefan Keym, drawing on Gregory Karl’s investigations, has

27 Accordingly Wilhelm Altmann, in the enlarged 14th edn. of his *Führer durch die Violin-Literatur* (Leipzig, 1935), p. 327, lists the Franck Sonata at level of difficulty III (of six), whereas Fauré’s and Saint-Saëns’ works are categorized at the more demanding IV.

28 Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale* 2, pt. 1 (Paris, 1909), p. 423.

29 Herbert Schneider, “Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck,” *Revue belge de musicologie* 45 (1991), pp. 127–44.

convincingly shown that “the cyclic principle not only ensures a high degree of structural coherence, it also sets in motion a richly conflicting thematic process that defines the work’s form and expression, allowing it to be interpreted as a ‘drama of psychological life.’”³⁰ All these analyses proceed from a thematic structure based on two (or in d’Indy’s case three) motivic germ-cells in the first movement, $x =$



(1st movement, b. 5) and $y =$



(1st movement, b. 19), which are repeated, varied, or modified as semantic units and finally undergo transformation as the music proceeds³¹ before the dramatic tension is resolved in the finale. Keym refers to a “demonstrative, staged manner in which Franck’s motifs appear, making them seem like independent musical agents” and thereby legitimizing and even necessitating his reversion to metaphors from drama and theater” to describe the Sonata’s expressive content. In the Violin Sonata Franck, who had previously adopted a cyclic design in his Piano Quintet of 1880,³² successfully probed the “co-existence of ‘classical’ formal types and the cyclic process” without causing them to compete with each other. Instead, he allowed the individual movements to retain a largely autonomous and self-contained character.”³³ The Sonata thus makes good its claim to be a prime specimen in a genre that Beethoven redefined and left behind as a challenge to nineteenth-century composers, or at least to those who wished to take their bearings on him.

The first to learn of the existence of the new sonata were apparently the violinist Armand Parent, the concert-master of the Orchestre Colonne, and the pianist Marie-Léontine Bordes-Pène, a sister-in-law of Franck’s pupil Charles Bordes.³⁵ Franck presented the work to

30 Stefan Keym, “César Franck’s Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate,” *César Franck: Werk und Rezeption*, pp. 112–30, quote on p. 113. See also Gregory Karl, “Music as Plot: A Study in Cyclic Forms” (diss., University of Cincinnati, 1993).

31 See Keym’s music examples 1 to 3 on the cyclic motifs “x” and “y” and their variants as the piece progresses.

32 Keym, “Franck’s Violinsonate”, pp. 116 and 119.

33 Eich, *Kammermusik*, p. 229.

34 Keym, “Franck’s Violinsonate”, p. 126.

35 Fauquet 1999, p. 639. Léon Vallas’ claim, in *La véritable histoire de César Franck* (Paris, 1955), p. 246, that Franck ran through the sonata with Eugène Ysaÿe and the pianist Caroline Montigny-Rémaury is untenable, for Ysaÿe definitely did not form an 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.

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: the Franck gladly granted:

You have asked me, my dear madam, to dedicate the sonata to Ysaÿe. I will do so with pleasure, not having yet promised it to anyone, and will be very happy to place in the hands of such an artist.³⁶

A copy of the Sonata with a dedication to Ysaÿe at the end of the final movement (source A), along with a letter to the composer acknowledging receipt of the sonata and expressing the depths of the heart of a violinist, and deep gratitude for the gift, so apologized for his being unable to have had a special excuse for the dedication, and was still filled with the joy and tranquility of my honeymoon, which had taken place on 28 September 1886. The dedication intended to be a present for the wedding. The calendrical proximity of the events, the rapid completion of the piece, and the amicable relations between Marie Bordes-Pène and Eugène Ysaÿe 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

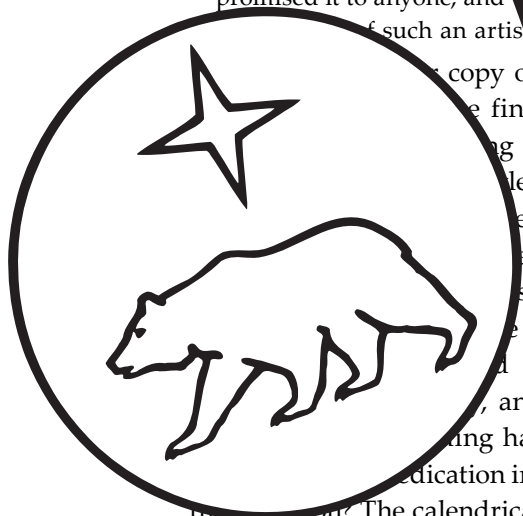
wedding present has become is apparent from the fact that the two currently standard scholarly biographies of the composer feel called upon to mention this connection. More than that, Joël-Marie Fauquet and Robert James Stove both exhaustively relate how Charles Bordes, following the after-dinner speeches, 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, 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. Whereas Fauquet obviously lacks authentic sources for his claim (he bases his argument on a passage of 1961 by an author who expressly denies possessing any scholarly authority),⁴⁰ Stove merely renders his with almost novelistic passages of direct address. His informant is the violinist's son Antoine Ysaÿe, who expatiated 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 attribute the putative event himself.⁴¹ Perhaps Antoine's information from an oral tradition within the family; whatever the case, such a story is not 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. We also know that Ysaÿe, as we shall see below, had already played the work with Madame Bordes-Pène by the time he wrote his letter to Franck. But that this first run-through of the Sonata took place during his nuptial celebrations on 28 September 1886, no matter how often or fondly the story is told, belongs to the realm of anecdote.

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, *César Franck*, nor the purported eyewitness Pierre de Bréville, in "Les Fioretti du Père Franck," *Mercur de France* 49, no. 949 (1 Jan. 1938), pp. 81–98, allude to any connection between the sonata and Ysaÿe's wedding.

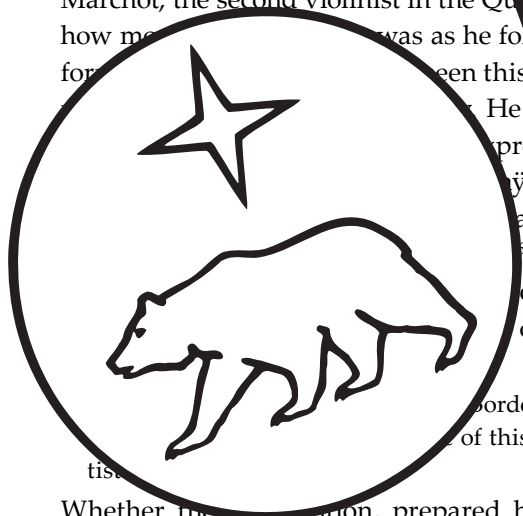


36 César Franck's undated letter to Marie-Léontine Bordes-Pène, private library of Armand Parent, quoted from Michel Stockhem, "La Sonate de César Franck: Interprétation et tradition," *Revue belge de musicologie* 45 (1991), pp. 145–52, quote on p. 146.

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

38 *Ibid.*

In his letter of thanks Ysaÿe had already promised, whether or not the work were welcomed by the public, to “play this masterpiece wherever I can find an artistically-minded pianist. I shall do it for the work and for myself, for the great joy it gives me ... quite egoistically.”⁴³ Ysaÿe kept his word. By October the first rehearsals with Marie Bordes-Pène had already taken place, and he waxed rapturous at how thrilled and seized they were when studying the work.⁴⁴ For the first performance, an all-Franck concert was organized at Ysaÿe’s new place of employment, the Brussels Conservatory of Music, where he had become professor of violin that autumn. Thus it happened that, on 16 December 1886, the Cercle Artistique et Littéraire was treated to Franck’s F-minor Piano Quintet, the *Prélude, chorale et fugue*, excerpts from *Rédemption* and *Les Béatitudes*, and the chanson *L’Ange et l’Enfant* before Ysaÿe and Bordes-Pène gave the Sonata for Piano and Violin its very first public hearing. Franck travelled from Paris expressly for the occasion, and Alfred Marchot, the second violinist in the Quintet, witnessed how much Ysaÿe was as he followed the performance.



“He literally drank up his satisfaction.”⁴⁵ The press gave the concert the hour of 8 p.m. As a token of appreciation, Franck wrote Ysaÿe the first edition of the work. Bordes-Pène, in memory of this work at the Artisti-

Whether the edition, prepared by the Parisian publisher Julien Hamelle, had entered the proof stage or even been partly printed by the time the concert took place cannot be determined. Possibly Franck wrote his brief and seemingly spontaneous words at some later date. What is puzzling, however is that the separate violin part departs noticeably from the version appearing in small print above the piano part. The only plausible explanation is that the score and the part derive from different models and were engraved at different times, or at least proofread independently

of each other. Indeed, complaints had arisen time and again about Hamelle’s lack of professionalism.⁴⁸ Fauquet, probably drawing on the publisher’s relevant *fiche de cotation*, gives 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 in 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 Hamelle to carry out the final corrections with all due care.⁵¹ It is unclear what led to this months-long delay in the production process, but the hypothesis has expressly been raised that it had to do with the sonata’s first performance: discrepancies in the separate violin part with regard to the length of slurs and phrasing marks, and to the placement of dynamic signs and tempo indications (details involving the sonic realization of the sonata but not its compositional substance), may have undergone refinement or alteration in connection with the December concert. This also applies, at least in part, to the fingering and bowing marks found only in the separate part: Ysaÿe, perhaps at the publisher’s request,⁵² surely had a hand in these, for their relative paucity reflects his personal preference 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 public 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

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*.

49 Fauquet 1999, p. 644, no source given. A *fiche de cotation* is a sort of file card containing all the pertinent information on a work’s publication. The edition has the publisher’s catalogue number “J. 2634 H.” which is still assigned to the year 1886 in Anik Devriès and François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français 2* (Geneva, 1988), p. 209.

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.

51 Franck’s letter of 9 Feb. 1887 to Julien Hamelle, *Correspondance*, p. 167.

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.

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*,

43 Ysaÿe’s letter of 28 Oct. 1886 to Franck, *Correspondance*, p. 165.

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 Ysaÿe and Ratcliff, *Ysaÿe*, plate opposite 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.

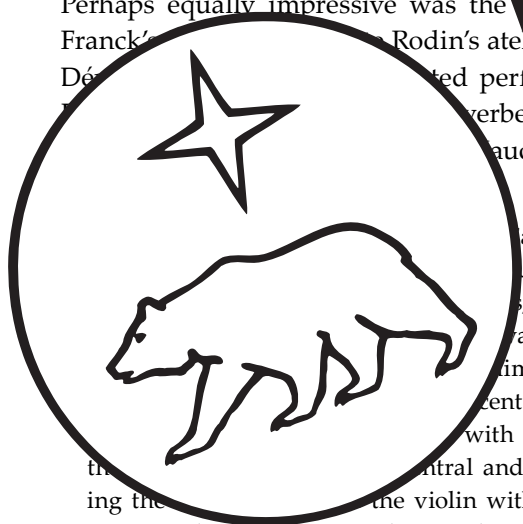
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

reading of César Franck's Sonata in the Salle Pleyel, Paris, in 1892 (a work unknown to me at the time), the perfect congruence between work and performer, will remain emblazoned in my memory to the end of my days.⁶³

This *Gesamtkunstwerk* often reached its ultimate culmination in a cleverly arranged spatial setting: we have to picture Ysaÿe playing at the avant-garde artists' association Cercle XX, poised between contemporary artworks by Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec, and others in an exhibition room of Brussels' Musée des Beaux-Arts. The synaesthetic impression must have been tremendous, particularly as nature did its part to stylize the matinée recital into a mystical event:

But something happened that no one could have foreseen, something which will remain unforgettable: during the performance the winter twilight rapidly descended, and the museum's rooms have no interior lighting. So as darkness fell on the gathering, finally enveloping it completely, Ysaÿe and Mme Bordes-Pène continued to play from memory.⁶⁴

Perhaps equally impressive was the presentation of Franck's Sonata in Rodin's atelier in the Paris Début performance, with Ysaÿe's overbearing, with belatedly proclaimed, novel Lauryatid. His face, of various shades of brown, and apart from his eyes, was obscured by a quivering, central pillar amidst the central and solitary, following the violin with a knowing expression, listening, responding with gestures vague or precise, shaking his head as if in reply to man's eternal dispute with the voices dwelling within him. Then suddenly he was bent as if to tear himself away from his divine and tormenting instrument, which he nevertheless held with a clenched fist, attempting with the terrible tenderness of his other hand to coax it to life and to silence, subtly and brutally, piercing or touching, caressing an arpeggio until it expires in a murmur of still greater purity than silence, and suddenly surging forth with a nervous cry from the exasperated bow.⁶⁵



The portrait culminates in the whispered premonition of a fictitious concert-goer: "A living Rodin."⁶⁶ Ysaÿe as an anthropomorphized piece of sculpture, the living embodiment of César Franck's Violin Sonata: greater accentuation is barely conceivable.

The breakthrough in Francophone Europe finally came in 1896 and 1897 when Ysaÿe and the pianist Raoul Pugno played Franck's Sonata in the Parisian concert series Sonate Ancienne et Moderne – a series followed with keen interest by the public.⁶⁷ It appeared alongside one sonata each by Bach (E major, BWV 1016, and F minor, BWV 1018, respectively) and Beethoven (the "Kreutzer" Sonata, op. 47), thereby elevating the recently composed work into the timeless pantheon of the sonata literature. This proved more difficult in Germany. Lionel de la Laurencie, referring to a statement in the essayist Adrien Mithouard ("When a Frenchman hears Bach and a German hears the Franck sonata, both have the feeling that they are listening to a national author"), noted how and how his neighbors on the other side of the Rhine were willing "to take their anti-French prejudices to extremes and disregard the points in common between them." Whereas "the French listener can confront the Master of the zigzag with growing admiration, the German demonstrates systematic opposition to César Franck and his young French school."⁶⁸ In the Franck Sonata became a plaything of national antipathies in an age of overheated politics. It was affirmed from the other direction by Carl Flesch, who reported that the "reactionary clique" associated with Joseph Joachim summarily dismissed the sonata as "*Schweinerei*" (filth).⁶⁹ But the dislike was not destined to last: on 2 April 1902 Ysaÿe and Pugno appeared in Berlin, where they likewise overawed the audience. Even so, the review by Hugo Leichtentritt is especially revealing of the sonata's assessment in Germany:

We in Berlin have already heard this sonata several times, but on this evening we came to know it for the very first time. A masterpiece in the art of spiritual and spirited

⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁷ See e.g. the review by Am[édée] B[outarel] in *Le Ménestrel* 63, no. 21 (23 May 1887), p. 168, which speaks of tumultuous storms of applause.

⁶⁸ L[ionel] de la Laurencie, "Au Pays de la Critique musicale," *Le Courrier musical* 7, no. 3 (1 Feb. 1904), pp. 78–82, quote on p. 78. De la Laurencie took Adrien Mithouard's statement from the November 1903 issue of *L'Occident*.

⁶⁹ Flesch, *Erinnerungen*, pp. 100f. French composers said of Brahms that, when asked by Henri Busser and a young colleague for a private visit, he sullenly grumbled, "Composers from France? Drivel!" Jean-Pierre Rampal, *Erinnerungen*, trans. Carola Gerlach (Zurich and Mainz, 1995), p. 138.

⁶³ Carl Flesch, *Erinnerungen eines Geigers* (Freiburg im Breisgau, 1961), p. 64.

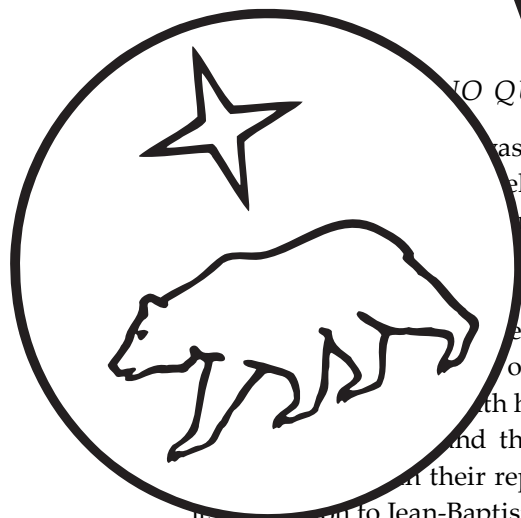
⁶⁴ Madeleine Octave-Maus, *Trente années de lutte pour l'art: Les XX, la libre esthétique, 1884–1914* (Brussels, 1926), pp. 77f.

⁶⁵ Camille Maclair, *La Ville lumière: Roman contemporain* (Paris, 1904), pp. 100–102.

performance! [...] We should be especially grateful that this work of genius, which had left us fairly cold in the past, was played with such penetrating force; the style and delivery it demands were alien to us.⁷⁰

Evidently Adrien Mithouard was right in noting that the Franck Sonata is part of France's specific national culture: the intercession of Franco-Belgian musicians was necessary before it could be understood and appreciated in Germany.

In the many decades of his artistic career Ysaÿe spread the Violin Sonata throughout the whole of Europe. He also introduced it to the New World, where a jealous Camille Saint-Saëns discovered in 1907 that "in every city I visited the works of César Franck [...] were in the repertoire."⁷¹ Even as late as his final recital, 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."⁷² The dedication of the Sonata thus proved to be a boon in equal measure for both the work and its composer.



NO QUIETOSO es a piece that was published by Henry Lelièvre, belongs to a small group of numbers, that drew attention for his prowess while he was in the conservatoire. Still under the tutelage of his teacher, who aggressively championed his son's music,⁷³ Franck dedicated his violinist brother Joseph and this single-movement piece to Jean-Baptiste-Guillaume (aka Achille) Comte de Montendre (1782-1847), a cavalry officer and inspector-general of the royal stud farms, points to the work's origins. Montendre, "one of our best amateur violinists, well-known for his enlightened taste

70 Hugo Leichtentritt, "Aus dem Konzertsaal," *Allgemeine Musik-Zeitung* 29, no. 15 (11 April 1902), pp. 278f., quote on p. 279. The first Berlin performance of the Sonata was given in the mid-1890s by Carl Flesch and Hans Pfitzner; Flesch, *Erinnerungen*, p. 107.

71 Camille Saint-Saëns, "Impressions d'Amérique," *Le Figaro, supplément littéraire* (2 March 1907), p. 1; quoted from *Saint-Saëns: Écrits*, p. 623. Saint-Saëns was forced to confess that Franck's sonata was famous and had a delectable first movement, but the rest was not at all to his liking. Instead, he preferred Fauré's "admirable Sonata in A major." Camille Saint-Saëns, *Les Idées de M. Vincent d'Indy* (Paris, 1919), quoted from *ibid.*, p. 1015.

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

73 See e.g. Nicolas-Joseph Franck's letter to the Belgian publisher Étienne Soubre [Paris, 1843] in Fauquet 1999, pp. 144f.

for the classical music of our great masters,"⁷⁴ maintained a small musical salon in his house in the Rue du Bac, Paris. In 1843 the Franck brothers, along with the equally young cellist Charles-Joseph Lebouc, played two Beethoven trios there, among other pieces.⁷⁵ A short gloss on this event, published in the periodical *La France musicale*, provides the earliest evidence of Franck's contacts with high society. Nor can it be dismissed out of hand that Montendre belonged to his impressively large circle of pupils. At the very least he supported and promoted Franck, as we know not least of all from his involvement in the subscription for the *Trois Trios concertants* (no. 59).

Unlike the salon pieces so popular at the time, whose inventive titles were often more interesting than their actual music, the *Andante* *quietoso* is a "classical" piece of instrumental music characterized solely by its tempo mark and faulted by some for being "a bit too serious."⁷⁷ Joël-Marie Fauquet has pointed out that, with a view to Franck's oeuvre as a whole, "Andante is the basic Franckian tempo par excellence."⁷⁸ In this sense, this piece in E-flat major already bears a relation to the late Violin Sonata. It thrives on an only flowing piano accompaniment beneath a cantabile melody in the violin, and leads to a delightful concluding section in which the violin appears for the final time, muted and in unison with the theme presented by the solo piano at the opening of the piece.

MÉLANCOLIE

According to Fauquet, this little piece in E minor, *Mélancolie* (transcription d'après une leçon de solfège), originated in the mid-1880s at the same time as the Violin Sonata,⁷⁹ though it had to wait until 1911 for its posthumous publication. It is closely related to Franck's teaching activities at the Conservatory, where he regularly had to sit on the juries of competitions and examinations and to provide small études in solfège and

74 *La France musicale* 6, no. 17 (23 April 1843), p. 117.

75 *Ibid.*

76 Fauquet 1999, pp. 938–42, reproduces a list of subscribers (No. 59). Another musician who appeared in Montendre's salon in 1831 was the twenty-one-year-old Norwegian violinist Ole Bull; see *La France musicale* 9, no. 13 (12 April 1846), p. 117. Evidently the count was specially committed to the advancement of young musicians.

77 B[enjamin] Boutet de Monvel, "Concert de l'Institut," *Journal du Loiret* 34, no. 114 (23 September 1851), p. [3], referring to Franck's appearance in Orléans with the violinist Jean-Delphin Alard.

78 Fauquet 1999, S. 143.

79 *Ibid.*, p. 489. No reason is given for this assumption.

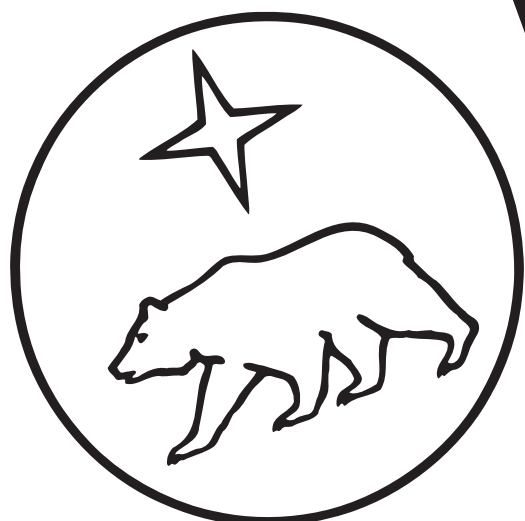
sight-reading.⁸⁰ He conscientiously fulfilled his duties and firmly sought to place his personal stamp on these little pieces of utility music. One of the *leçons de solfège* (the original scoring is unknown) served as the basis of *Mélancolie*, though there is no telling whether he himself expanded the lost original into an instrumental piece or merely submitted the solfège exercise to the publisher Achille Lemoine. As the piece fit well into Lemoine's catalogue, with its many pedagogical titles and solfège studies, it is conceivable that the publisher asked the composer directly for a small contribution, particularly as he is not known to have maintained regular business contacts with Franck at this time. In 1911, *Mélancolie* appeared simultaneously in versions for violin and cello, both with piano accompaniment, and both expressly referred to as transcriptions on their title page. It thus seems likely that this piece, too, was prepared posthumously by someone other than the composer.

Although the title suggests that *Mélancolie* (unlike the *Andantino quietoso*) was a character piece typical of its day, the writing makes no attempt to conceal its origins in the étude repertoire. Besides negotiating contrasting registers, exploiting duplets over triplets, and alternating between melody and accompaniment, players are also offered special training in the dramatic shaping of musical phrases. One is almost tempted to recommend *Mélancolie* as a practice piece in preparation for the Violin Sonata: it calls for a similar deportment, especially from the violinist, and it remains stylistically, as Fauquet aptly put it, "in the same vein as the Sonata."⁸¹ Not the least point of similarity with Franck's great *magnum opus* is that Lemoine saw fit to publish this little piece too in separate editions for violin and cello.

Kassel, June 2015

Gudula Schütz

(translated by J. Bradford Robinson)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

80 Franck conveys an impression of his duties in a letter to his pupil Marguerite Habert, [Paris, late July 1876]; *Correspondance*, p. 104.

81 Fauquet 1999, p. 649.

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.

an plus tôt⁹. La nouvelle œuvre de Saint-Saëns ne pouvait 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 poursuivit 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 ». Or le modèle beethovenien fût pratiquement entièrement abandonné dans les genres « classiques » de la musique instrumentale. Le maître, demandait le disciple de Franck, aurait-il pu se tourmenter ainsi, se perdre dans le champ de la composition par l'écand, sa méthode avait été si différente, elle avait été si confinant parfois la publication de son œuvre. Franck avait « en sa possession » de visite de la musique instrumentale, l'extérieur paraît transfiguré, le monde musical, en ce sens que la méthode de composition beethovenienne a porté 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 estivale, Franck s'était consacré à un autre projet qui lui tenait visiblement à cœur : « Je fais une *Psyché* », écrivait-il dans une lettre d'août 1886. Mais déjà plusieurs années que j'y pense¹⁶. Une esquisse manuscrite déjà élaborée de son poème symphonique *Psyché* comporte des dates d'une précision méticuleuse (9–13, 14 et 18 août, 19 septembre, et 23 octobre 1886) qui indiquent qu'il était en plein travail sur l'œuvre en août. Se pourrait-il peut-être que *Psyché* ne serait pas achevée durant l'été¹⁷, il la mit de côté pour s'atteler à la Sonate pour violon, à encore une esquisse d'un manuscrit daté (source 1) qui met en lumière ses méthodes de travail. À peine un semaine après avoir abandonné temporairement *Psyché* il avait déjà écrit une bonne partie du premier mouvement de la sonate datée du 14 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-

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

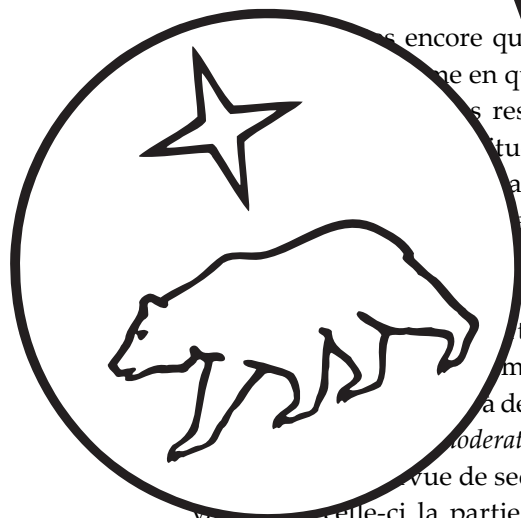
17 Franck n'acheva l'œuvre que l'été de l'année suivante ; la création eu lieu le 10 mars 1888. L'information provient de Joël-Marie Fauquet, *César Franck* (Paris, 1999) [ci-après Fauquet 1999], p. 704.

18 Des versions primitives de plusieurs passages retravaillés par la suite sont relevées par Joël-Marie Fauquet dans la préface de

tembre l'œuvre, bien que loin d'être achevée dans tous ses détails, était pratiquement terminée dans sa forme et sa substance musicale.

Cette période de gestation étonnamment courte et apparemment systématique soulève des questions quant à la maturation conceptuelle de la sonate et l'existence éventuelle d'esquisses et de brouillons préliminaires. On n'a pourtant découvert rien de tel. Il est évident que Franck, avant de s'attaquer à sa Sonate pour violon, avait une nouvelle fois étudié en profondeur Beethoven et ses dernières sonates pour piano. Dès 1930, Maurice Emmanuel indiquait certaines analogies conceptuelles, notamment avec la Sonate en *la* majeur, op. 101 :

Les rapprochements entre les 2 œuvres pourraient être poussés très loin, bien qu'il n'y ait aucune parenté dans les idées mêmes. L'allure et le rythme des pièces initiales, les imitations canoniques de la pièce terminale, les rappels thématiques d'une pièce à l'autre, dont Beethoven lui-même fait usage pour introduire son dernier *Andante*, prouvent que César Franck, en dépit de son indépendance, est un continuateur des maîtres¹⁹.



On trouve encore que ce genre d'analogies est en fait une affaire de forme en quatre mouvements, des thèmes et des ressemblances d'atmosphère. Les études de structure et de proportions définies comme des indices de l'identité de Franck avec les origines, en particulier avec le genre défini par Beethoven. Un crière-clé est l'absence de certains motifs, notamment le premier mouvement de l'op. 101. On ne peut pas détecter une sonate classique dans le *Moderato* de Franck : tout comme dans la Sonate en *la* majeur de Beethoven, on cherche en vain dans celle-ci la partie développement. Les troisièmes mouvements des deux semblent conçus pour se terminer de manière inconclusive. On trouve chez Beethoven une longue introduction « *sul una corda* » à multiples sections qui conduit à une reprise note à note du thème principal du premier mouvement et à une imposante cadence qui introduit le final. On trouve une fonction syntaxique comparable au sein de l'ensemble de l'œuvre dans le *Recitativo-Fantasia* de Franck,

qui, en raison du recours constant à une grande liberté formelle, rappelle fortement le troisième mouvement de la Sonate en *la* majeur de Beethoven, op. 110. Grâce à ses réminiscences thématiques des deux premiers mouvements et son anticipation du final (où le matériau thématique subit une ultime transformation), le mouvement de Franck forme « le pivot central de la structure dramatique de l'œuvre²¹ ». Il évoque aussi (comme le dernier mouvement du Quatuor à cordes) le final de la Neuvième de Beethoven, surtout si l'on pense au caractère bien charpenté du récitatif. Un autre point de rapprochement est le thème en rondo strictement canonique du dernier mouvement de la Sonate pour violon – passage qui, sous la plume de Marcel Proust, allait être immortalisé en littérature²². Ce qui est évoqué ici n'est pas tant le dernier mouvement de l'op. 101 de Beethoven, avec sa section fuguée centrale, que l'écriture en canon de son deuxième mouvement. Plus insaisissable encore est l'idée que Franck évoque dans la Sonate pour violon op. 30, n° 2 de Beethoven, ou la partie trio du scherzo en *la* majeur de Beethoven, où l'octave à une mesure d'intervalle avec l'échange des voix – tout comme Franck le procède dans les tournelles de l'*Allegretto* pour piano. Non seulement la Sonate pour violon révèle-t-elle, comme on s'y attendait, des traces des préoccupations beethoveniennes de Franck, il s'agit aussi, bien entendu, d'un dialogue constructif avec son propre environnement musical. Saint-Saëns a bien pu provoquer l'« étincelle initiale », mais les liens avec d'autres œuvres sont tout aussi apparents. On trouve des passages rappelant des récitatifs, par exemple, de la Sonate en *la* mineur pour piano et violon d'Édouard Lalo (1856) et la Sonate en *fa* mineur pour piano et violon, op. 20, de Louis Diémer (1873). On trouve un modèle de conduite des voix en écriture en canon dans la Sonate en *la* majeur, op. 13, de Gabriel Fauré, qui contient d'assez longs passages d'échange de voix²³. Les liens thématiques d'un mouvement à l'autre avaient même été tentés, bien que plus modestement, dans la Sonate en *ut* mineur pour piano et violon, op. 1, de Benjamin Godard (1866)²⁴, encore que, sous ce rapport, on est

son édition de la Sonate pour violon (Paris, Éditions musicales du Marais, 1990), en part. pp. VI–X. Sur le processus de révision, voir également Katrin Eich, *Die Kammermusik von César Franck* (Cassel, 2002), pp. 66 et suiv.

19 Maurice Emmanuel, *César Franck: Étude critique* (Paris, 1930), pp. 70–71.

20 Eich, *Kammermusik*, pp. 249–251.

21 Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs* (Frankfurt-sur-le-Main, 2007), p. 228.

22 Ils ont laissé une empreinte sur le dernier mouvement de la fictive Sonate de Vinteuil. Voir *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. 1 (Paris, 1987), pp. 205–209. Proust fut inspiré par l'exécution de la sonate donnée à Paris par Georges Enesco et Paul Goldschmidt le 19 avril 1913.

23 William C. Rorick, « The A Major Violin Sonatas of Fauré and Franck: A Stylistic Comparison », *The Music Review* 42, n° 1 (fév. 1981), pp. 46–55, en part. pp. 50 et suiv.

24 Sur l'évolution du genre, voir David Roger Le Guen, « The De-

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-Maréchal a souligné le rôle hypertrophié du piano dans la Sonate de Franck, « imposé au violon, et d'apparaître comme le personnage principal de l'œuvre humaine²⁶ ». Ce n'est pas tout à fait évident, mais il est évident que le piano n'était pas le seul à être traité sur un pied d'égalité. Le rôle du piano dans la Sonate de Franck est remarquable justement parce qu'il évite les procédés de ce genre²⁷.

L'ample ligne « vocale » qui définit le caractère du premier mouvement gagne en dramatisme et en intensité au deuxième, pour atteindre enfin son point culminant dans le récitatif qui voit le violoniste se comporter 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, entraînant puissamment les mouvements en eux-mêmes, renvoie 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 la 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).

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

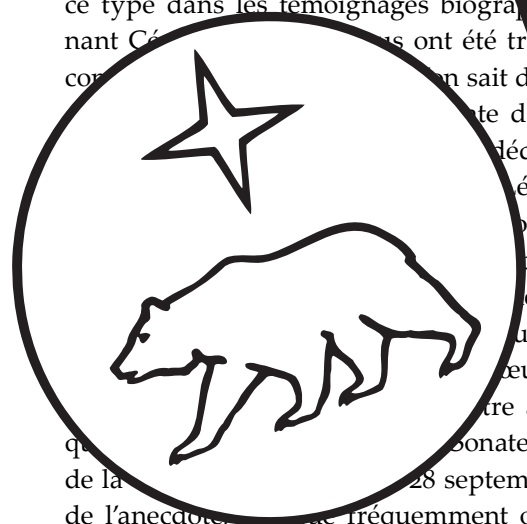
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

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 d'une tradition orale dans la famille ; quoi qu'il en soit, on ne trouve aucune piste de ce type dans les témoignages biographiques concernant César. Les faits ont été transmis par ses contemporains, on sait de manière sûre que la sonate fut dédiée à Ysaÿe, mais la biographie de Bordes-Pène, la biographie à Ysaÿe de Stove, le dernier mouvement de la sonate dédié avec effusion à Ysaÿe, comme à son œuvre avec Mme Bordes-Pène, n'ont pas été transmis à Franck. Mais que la sonate ait eu lieu lors de la célébration du mariage du 28 septembre 1886 relève de l'anecdote, et l'histoire est 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*, ni Pierre de Bréville, témoin oculaire supposé, dans « Les Fioretti du Père Franck », *Mercure de France* 49, no. 949 (1^{er} jan. 1938), pp. 81–98, 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 28 décembre 1886, le Cercle artistique et littéraire put entendre le Quatuor avec piano de Franck en *fa* mineur, le *Prélude, choral et fugue*, des extraits de *Rédemption* et des *Bénédictiones*, et la chanson *L'Ange et l'Enfant* avant qu'Ysaÿe et Bordes-Pène donnent la toute première audition de la Sonate pour violon et violon. Franck avait fait le voyage de Paris expressément pour la circonstance, et Alfred Marchot, second violon dans le Quatuor, fut l'un des émois ressentis par le compositeur en suivant l'exécution : « Jamais je n'avais vu un homme si simple, si doux, si modeste, avec une pareille joie. Il buvait inégalement sa musique et ne sut comment exprimer sa satisfaction aux interprètes et particulièrement à Ysaÿe⁴⁵. » La presse fut unanime : « En son l'heure de la célébrité semble avoir sonné pour lui⁴⁶. » En gage d'appréciation et de gratitude, Franck (avec la 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 au dessus de la partie de piano. La seule explication

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.

plausible est que la partition et la partie séparée proviennent d'archétypes différents et furent gravés à des moments différents, ou en tout cas que les épreuves furent relues indépendamment l'une de l'autre. Et le fait est qu'à maintes reprises le manque de professionnalisme d'Hamelle a donné lieu à récriminations⁴⁸. Fauquet, qui s'appuie probablement sur la fiche de cotage correspondante de l'éditeur, indique la date du 14 novembre 1886 pour le début de la gravure⁴⁹. Si tel est le cas, il se peut tout à fait que des épreuves ou que des exemplaires de pré-tirage aient été déjà disponibles en décembre. Quoi qu'il en soit, l'édition imprimée ne parut qu'au printemps suivant⁵⁰ après que Franck eut relu l'épreuve de la partie séparée de violon en février 1887 et demandé à Hamelle d'effectuer les dernières corrections avec tout le soin requis⁵¹. On ne sait pas avec certitude ce qui a causé ce retard de plusieurs mois dans le processus de publication, mais l'hypothèse a déjà été formulée que cela avait à voir avec la création de la sonate : les différences de la partie séparée de violon concernant la longueur des signes de liaison et des indications de phrasé, ainsi que des indications de dynamique et de tempo (détails du sonore de la sonate mais non de la composition) ont pu être en liaison avec le concert de dédicace pour les indications d'archet qui ne se trouvent que dans la sonate : Ysaÿe, peut-être à la recherche d'un effet d'archet dû au fait que la sonate relative tenait son caractère d'un moment ou d'un autre en position de faire abstraction

abondantes par ex. pour la collaboration de Ysaÿe, dans Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: les voix d'un écrivain obscur*, 2^e éd., Paris, Fayard, 2008, p. 588 et *passim*.

49 Fauquet 1999, p. 644, sans indication de source. Par fiche de cotage, on entend une sorte de fichier de cartes contenant tous les renseignements correspondant à la publication d'une œuvre. L'édition porte le cotage « J. 2634 H. », qui s'applique toujours à l'année 1886 dans Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français* 2 (Genève, 1988), p. 209.

50 On n'a pas pu déterminer de date de publication plus précise. La sonate ne figure ni dans la *Bibliographie de la France* ou *Journal général de l'imprimerie et de la librairie* hebdomadaire ni dans la *Bibliographie musicale française* trimestrielle. Le fait vaut pour les publications de Hamelle en général : l'éditeur avait la réputation d'être d'une extrême pingrerie en matière de publicité. Nectoux, *Fauré*, pp. 359.

51 Lettre de Franck du 9 fév. 1887 à Julien Hamelle, *Correspondance*, p. 167.

52 L'éditeur Jacques Durand avait demandé à Saint-Saëns d'acquiescer un métronome afin de déterminer le tempo exact de chaque mouvement de l'édition imprimée de sa Sonate pour violon parce que les acheteurs éventuels s'attendaient à avoir « toute la griffe du maître ». Teller Ratner, *Saint-Saëns*, p. 181.

du doigté et des coups d'archet pour s'abandonner au flux musical⁵³.

La création parisienne était prévue pour le 3 mars 1887, comme nous l'apprend une lettre de Franck à Hamelle datée de février, où il adjure son éditeur d'envoyer plusieurs exemplaires de l'édition originale en temps utile⁵⁴. Mais de toute évidence, l'édition n'était toujours pas prête début mars, et Ysaÿe joua, à la place, la Sonate pour violon op. 13 d'Edvard Grieg lors de la courte série de concerts que Bordes-Pène et lui inaugurèrent à la Société Moderne. Ce n'est que le 5 mai 1887 qu'on put entendre la Sonate de Franck au cours du troisième concert de la série. Que les deux musiciens aient attendu la sortie de l'édition originale n'implique pas qu'ils n'avaient pas de matériel pour l'exécuter : ils l'avaient, après tout, déjà joué le morceau à Bruxelles. C'est plutôt que tous ceux qui étaient impliqués souhaitaient que « leur » sonate soit disponible sous forme imprimée, surtout dans le contexte de leur propre série de concerts (ce n'est pas par hasard que Franck avait expressément commandé plusieurs exemplaires pour l'occasion). Comme à Bruxelles, l'exécution fut accueillie par des ovations bruyantes et sonores : « C'est une œuvre de premier ordre et d'haute portée artistique, écrit Gu. Ropartz dans son compte rendu, on ne peut que ce qu'il faut admirer le plus, de l'élévation des idées, de la pureté de la forme, de la finesse et de la nouveauté des harmonies⁵⁵. »

On entendit encore à deux reprises la Sonate pour violon à Paris avant la fin de l'année. Pour la première fois elle était mise en d'autres mains : le 20 mai elle était exécutée par Léon Heymann, accompagné au piano par la jeune élève de Franck Marie Fabre, et le 24 décembre elle était enfin créée à la Société Nationale. Selon un critique, le jeu de Guillaume Rémy y produisit une tout autre impression que celui d'Ysaÿe :

Avec plus de grâce et moins d'éclat que son éminent confrère, M. Rémy a su se maintenir à la hauteur de sa tâche, surtout dans les deux derniers morceaux, où Mme Bordes-Pène l'a secondé à merveille⁵⁶.

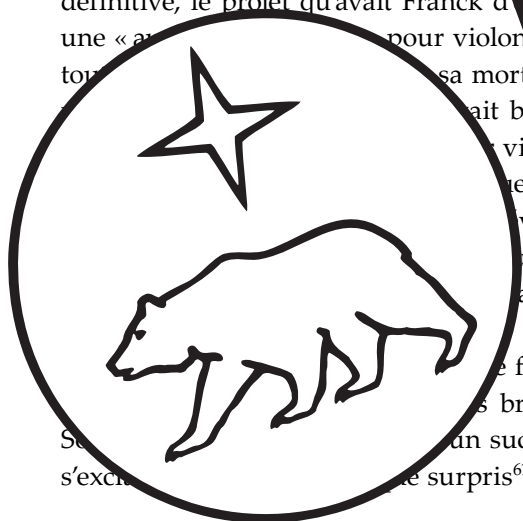
53 Rose Heylbut, « Eugene Ysaÿe as a Teacher: A Conference with Jeanette Ysaÿe », *Etude: The Music Magazine* 67 (jan. 1949), p. 4. Cité d'après Clifford M. Goodrich, *Eugene Ysaÿe: Legacy of a Violinist* (mémoire de Master, California State University, Long Beach, 2012), p. 25.

54 Lettre de Franck du 9 fév. 1887 à Julien Hamelle, *Correspondance*, p. 167. Franck indique par erreur la Société Nationale comme organisatrice du concert.

55 [Joseph]-G[u]y Ropartz, « Chronique des concerts », *L'Indépendance musicale et dramatique* 1, n° 6 (15 mai 1887), pp. 185-190, citation de la p. 188.

56 Balthazar Claes, « Paris : Musique de chambre », *Le Guide musical* 34, n° 1 (5 jan. 1888), p. 5.

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 ne fut pas de suite, à plusieurs fois de suite, à « ces bravos » ; « cette Sonate fut un succès de délire », s'exclama-t-il, « je suis 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 l'avant-garde 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 méditation et en 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.

Tout aussi impressionnante peut-être fut la présentation de la Sonate de Franck dans l'atelier parisien d'Auguste Rodin au Dépôt des Marbres. Cette exécution dont on n'a pas la date, avec Ernest Chausson au piano, a laissé des réverbérations esthétisantes dans le roman de Camille Mauclair, *La Ville lumière* :

Ysaÿe préludait. Il avait l'air d'une cariatide. Sa face large et courte, enfouie dans l'ombre tumultueuse des cheveux, était enfoncée dans les épaules, et, sauf une lueur sur le méplat supérieur du front, obscure à cause d'un buste qui surplombait l'homme et l'isolait dans un tremblant cercle de lumière. [...] Il était là, pilier central, au milieu de ces âmes inclinées, dans l'ardeur nue de la lumière et du chant, central et seul, à soi-même confronté, avec une

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.

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.

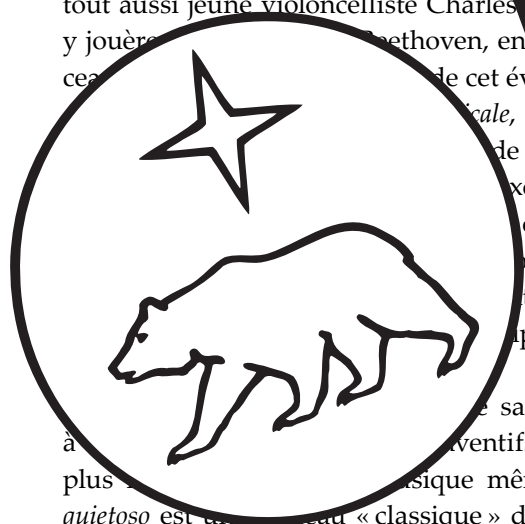


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

ANDANTINO QUIETOSO OP. 6

L'*Andantino quietoso* fut publié à Paris par Henry Lemoine in 1843. Il appartient à un petit groupe d'œuvres de jeunesse, toutes avec numéro d'opus, qui attirèrent l'attention sur les prouesses de Franck comme compositeur du temps qu'il était étudiant au Conservatoire de Paris. Toujours sous la férule de son père, qui présidait agressivement à la diffusion de la musique de son fils⁷³, Franck se produisait généralement en concert ces années-là avec son frère Joseph, violoniste, et cette pièce en un seul mouvement était l'un des piliers de leur répertoire. En même temps, la dédicace à Jean-Baptiste-Guillaume (alias Achille), comte de Montendre (1782–1847), officier de cavalerie et inspecteur général des haras royaux, renvoie aux origines de l'œuvre. Montendre, « l'un de nos meilleur amateur violonistes, bien connu pour son goût éclairé pour la musique classique de nos grands maîtres⁷⁴ », tenait un petit salon musical dans sa maison de la rue du Sac à Paris. En 1843 les frères Franck, en compagnie du tout aussi jeune violoncelliste Charles Joseph Lebouc, y jouèrent de la musique de Beethoven, entre autres morceaux.



de cet événement, paru dans la *France musicale*, est la première de Franck avec la signature de son père. L'exclusion de la composition de cet événement, par un cercle extrêmement restreint, mais il soutient l'œuvre avant tout par l'acceptation des maîtres. Le salon tant prisé à Paris, les événements sont souvent plus importants que la musique même, l'*Andantino quietoso* est un morceau « classique » de musique instrumentale qui n'est caractérisé que par son indication de tempo et à qui certains ont reproché d'être « de la musique un peu trop sérieuse⁷⁷ ». Comme le souligne Joël-Marie Fauquet à propos de l'œuvre de

73 Voir par ex. la lettre de Nicolas-Joseph Franck à l'éditeur belge Étienne Soubre [Paris, 1843] dans Fauquet 1999, pp. 144 et suiv.

74 *La France musicale* 6, n° 17 (23 avril 1843), p. 117.

75 *Ibid.*

76 Fauquet 1999, pp. 938–942, reproduit une liste de souscripteurs (n° 59). Un autre musicien qui se produisit en 1831 dans le salon de Montendre était le violoniste norvégien de vingt-et-un ans Ole Bull ; voir *La France musicale* 9, n° 13 (12 avril 1846), p. 117. Le comte s'était de toute évidence voué tout spécialement à la promotion de jeunes musiciens.

77 B[enjamin] Boutet de Monvel, « Concert de l'Institut », *Journal du Loiret* 34, n° 114 (23 septembre 1851), p. [3], comportant une référence à la prestation de Franck à Orléans avec le violoniste Jean-Delphin Alard.

Franck tout entière, « l'andante est le tempo franckien de base par excellence⁷⁸ ». En ce sens, ce morceau en *mi* bémol majeur est déjà en rapport avec la Sonate pour violon tardive. Il s'épanouit sur un accompagnement de piano qui s'écoule gracieusement en arrière-plan d'une mélodie cantabile au violon, et conduit à une délicieuse section finale où le violon apparaît une dernière fois, avec sourdine et en laissant se perdre le son, sur le thème exposé par le piano solo au début du morceau.

MÉLANCOLIE

D'après Fauquet, ce petit morceau en *mi* mineur, *Mélancolie* (transcription d'après une leçon de solfège), remonte au milieu des années 1880 et est contemporain de la sonate pour violon⁷⁹, même si sa publication posthume n'eut lieu qu'en 1911. Il est étroitement en rapport avec les activités d'enseignement de Franck au Conservatoire, où il devait régulièrement participer à des jurys de concours et d'examen et fournir de brèves études de solfège et morceaux à déchiffrer⁸⁰. Il s'agissait d'une manière très consciencieuse de ses devoirs et de sa tâche, et il cherchait à laisser son empreinte personnelle sur ces petits morceaux utilitaires. Une des leçons de solfège (dont la notation originale est inconnue) a servi de base à *Mélancolie*, même s'il est impossible de dire s'il s'agit d'une transcription ou d'un développement de l'original perdu en une pièce instrumentale ou simplement soumis la leçon de solfège à l'éditeur Achille Lemoine. Comme le morceau était bien adapté au catalogue de Lemoine, riche en ouvrages pédagogiques et en leçons de solfège, on peut concevoir que l'éditeur demanda directement au compositeur une modeste contribution, d'autant plus qu'on sait qu'il n'avait pas de rapports professionnels réguliers avec Franck à l'époque. En 1911, *Mélancolie* fut publiée simultanément dans des versions pour violon et pour violoncelle, l'une et l'autre avec accompagnement de piano, et désignées expressément toutes deux comme des transcriptions sur la page de titre. Il est donc vraisemblable que ce morceau fut préparé de manière posthume par quelqu'un d'autre que le compositeur.

Bien que le titre laisse entendre que *Mélancolie* (contrairement à l'*Andantino quietoso*) était un morceau de

78 Fauquet 1999, p. 143.

79 *Ibid.*, p. 489. Aucune raison n'est donnée à l'appui de cette supposition.

80 Franck donne une idée de ses responsabilités dans une lettre à son élève Marguerite Habert, [Paris, fin juillet 1876] ; *Correspondance*, p. 104.

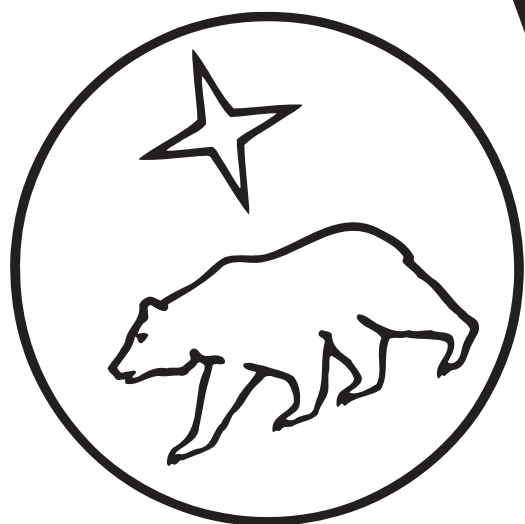
caractère typique de son époque, l'écriture ne fait aucun effort pour dissimuler qu'elle provient du répertoire des études. Outre la négociation de registres contrastés, l'exploitation de duolets sur triolets, et l'alternance entre mélodie et accompagnement, les exécutants se voient aussi offrir l'occasion de pratiquer l'expression dramatique de phrases musicales. On est presque tenté de recommander *Mélancolie* comme morceau d'entraînement en préparation pour la Sonate pour violon : elle appelle le même type de posture, en particulier

de la part du violoniste, et demeure stylistiquement, comme Fauquet l'a bien dit, « de la même veine que la Sonate⁸¹ ». Et, point commun supplémentaire avec le grand *magnum opus* de Franck, Lemoine jugea bon de publier cette petite pièce, elle aussi, en éditions séparées pour violon ou violoncelle.

Cassel, juin 2015

Gudula Schütz

(traduction: Vincent Giroud)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

81 Fauquet 1999, p. 649.

À Eugène Ysaÿe

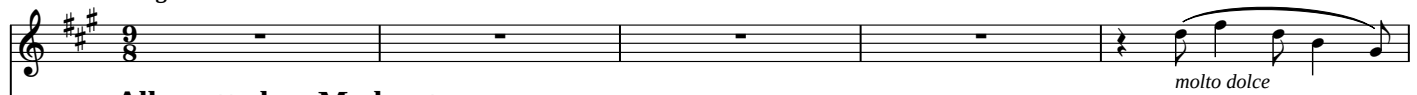
Sonate

I

César Franck

Allegretto ben Moderato

Violon



Allegretto ben Moderato

Piano



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.

40

43

45



51

sempre dolcissimo

sempre dolcissimo

rinf.

dolcissimo

più rinf.

f dimin.

dolc.

sempre dolcissimo

cresc.

più forte e con calore

cresc.

più forte

sempre cresc.

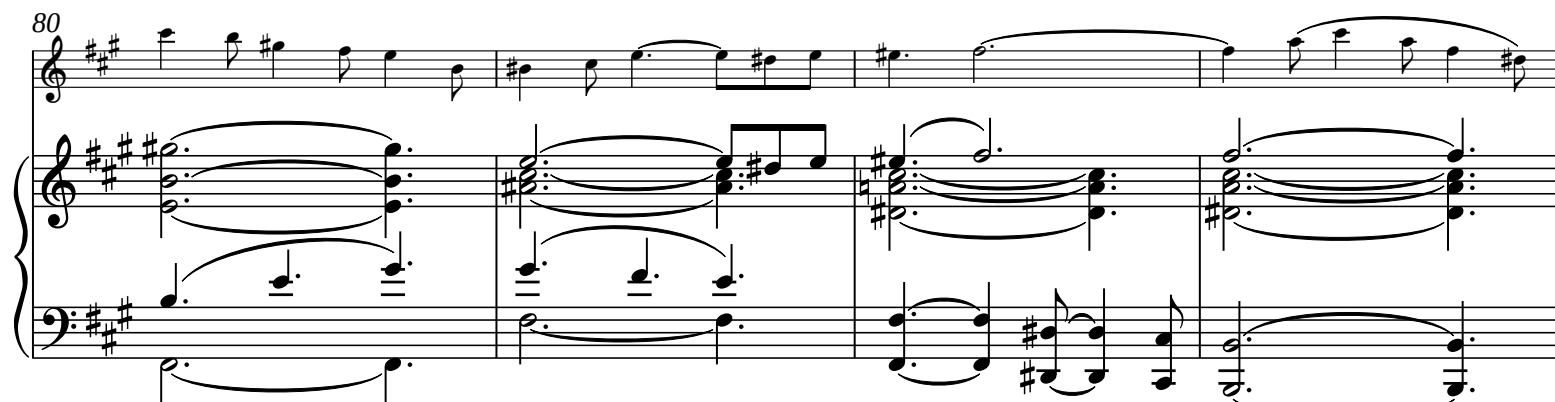
pp

sempre cresc.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

80



84

molto rit.

con tutta forza

molto rit.

con tutta fo



88

a tempo



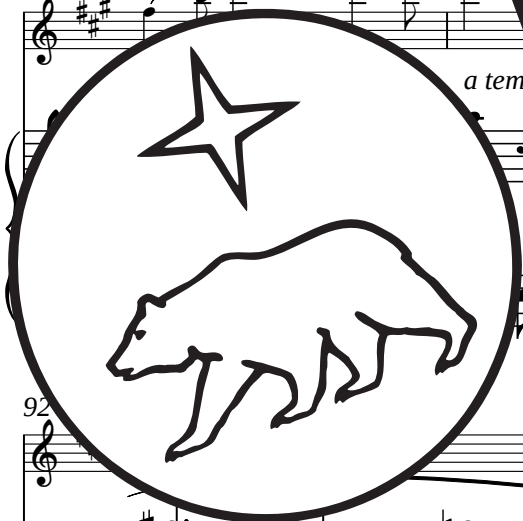
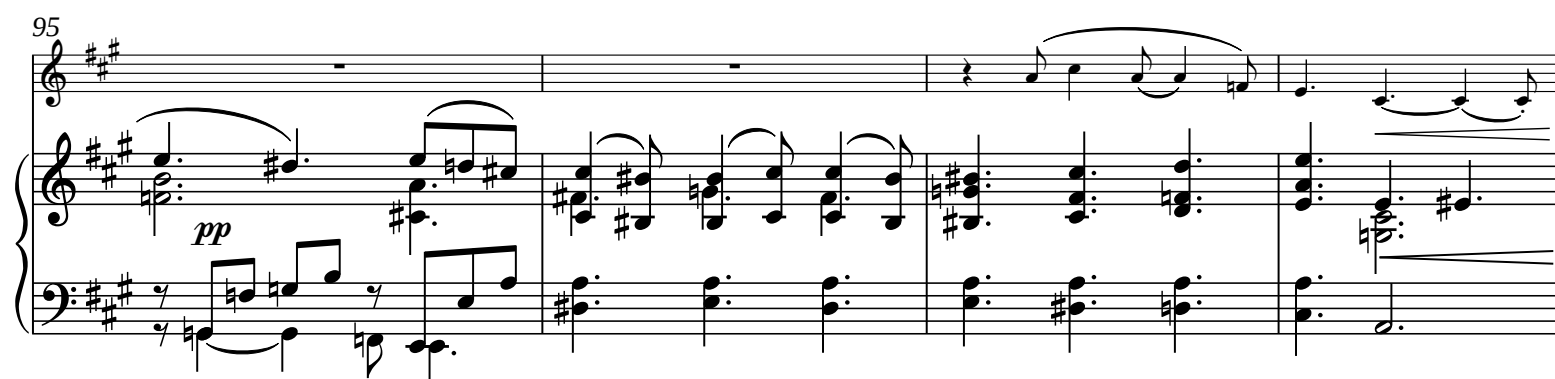
92

sempre dim.



95

pp



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.

II

Allegro

Allegro

cresc.

p

passionato

mf

cresc.

*f**più forte*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Measures 16-18 of the musical score. The treble clef part features a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) at the end of measure 18. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand, also marked with a crescendo (*cresc.*) at the end of measure 18.

Measures 19-21 of the musical score. The treble clef part continues the melodic line, marked with *sempre f* (always forte) from measure 19 onwards. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern, also marked with *sempre f*.

Measures 22-24 of the musical score. The treble clef part features a melodic line with a *no f* (no forte) marking at the end of measure 24. The piano accompaniment continues the eighth-note pattern.



Measures 25-27 of the musical score. The treble clef part features a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) at the end of measure 27. The piano accompaniment continues the eighth-note pattern.

Measures 28-30 of the musical score. The treble clef part features a melodic line with a *pp* (pianissimo) marking at the end of measure 30. The piano accompaniment continues the eighth-note pattern, marked with *dim. subito* (diminuendo subito) at the end of measure 29.

31

33

molto cresc. *ff*

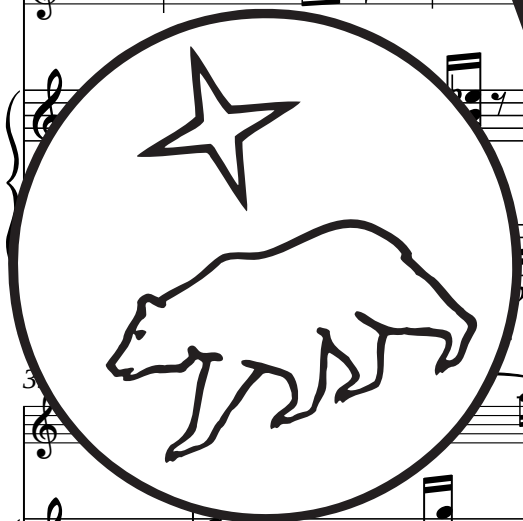
36

38

42

sempre forte e passionato

sempre 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.

63 *rall.*



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



71



rall.



79 *Quasi lento* *rall.*



12

84 *in tempo quasi lento*

rall. *animando*

pp animando *pp*

in tempo quasi lento

rall.

89

rall. *ppp*

rall.

pp



94 **Tempo I Allegro**

molto cresc. *ff*

forte con passione

forte con passione

ff

3 5 2 1 5 1 1

103

106

molto rinf.

109

ff

112

molto fuocoso

115

sempre ff

119

sempre ff *dim.*



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.

137



f

140



f

143



meno f

147



meno f



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

16

149

Musical score for measures 149-151. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a crescendo (*cresc.*).

152

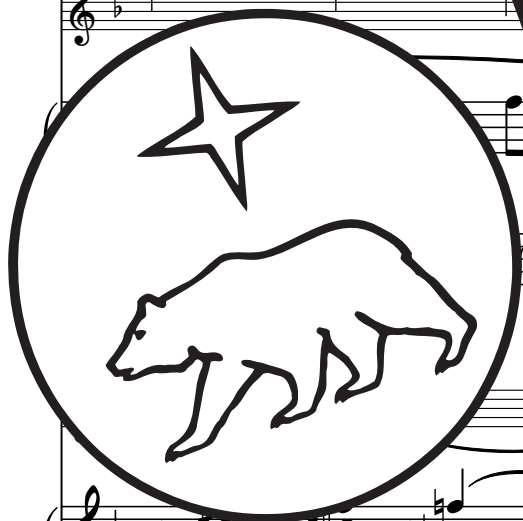
Musical score for measures 152-153. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a piano (*pp*) and a sudden decrease in volume (*dim. subito*).

154

Musical score for measures 154-158. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a molto crescendo (*molto cresc.*) and a fortissimo (*ff*) dynamic.

159

Musical score for measures 159-161. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

162

165

168

171

176



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sempre 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.

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

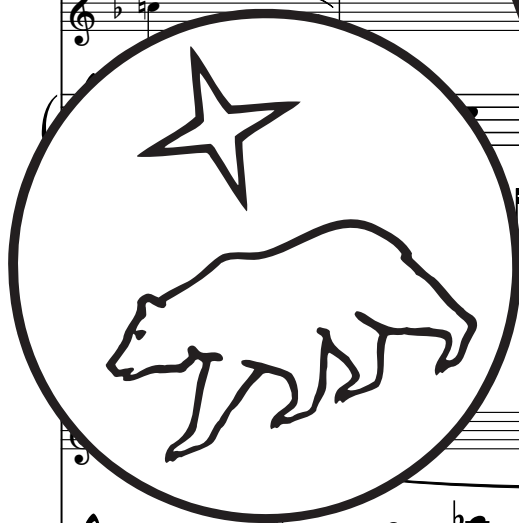
20

216

*poco slargando**poco slargando**di nuovo presto**di nuovo presto*

222

226

*tr**8va*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Largamente

14 *a tempo* *poco rall.*

a tempo *poco rall.*

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

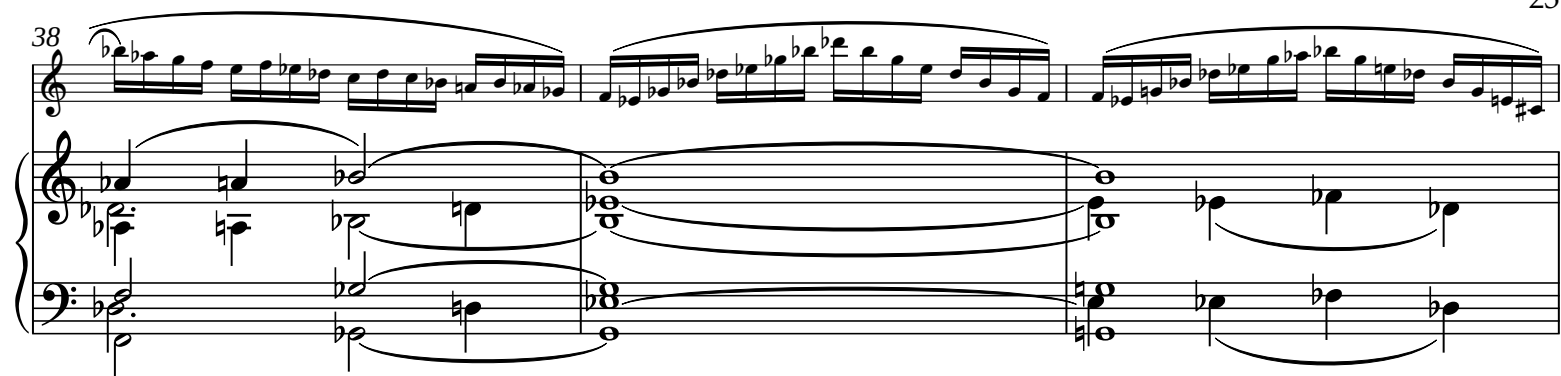
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

38



41

poco a poco cresc.



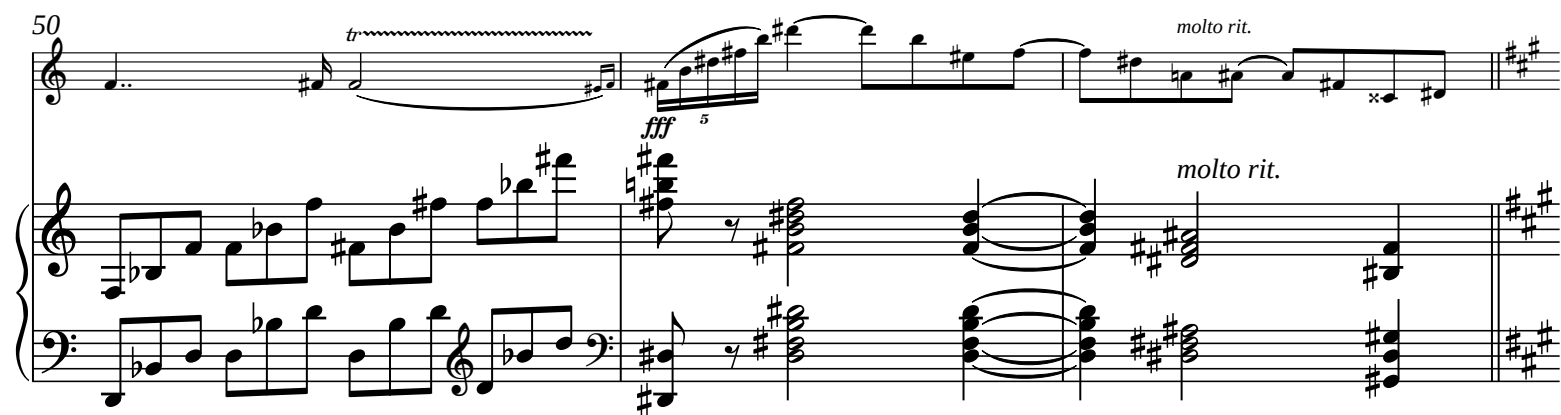
44

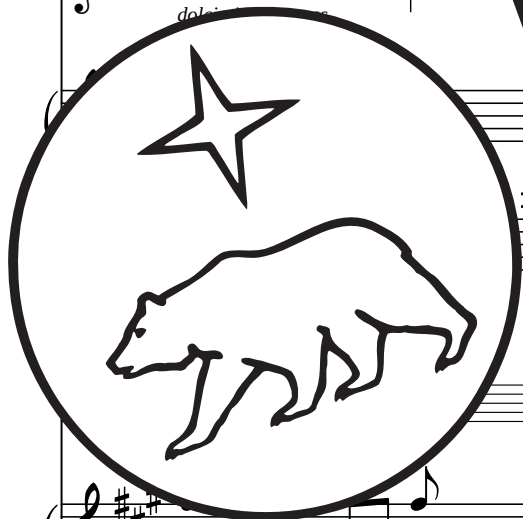
ff poco animat



50

molto rit.



*a tempo moderato**pp*
*a tempo moderato**legatissimo**pp**tranquillo**dolce**poco accel.**poco accel.**a tempo**a tempo*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

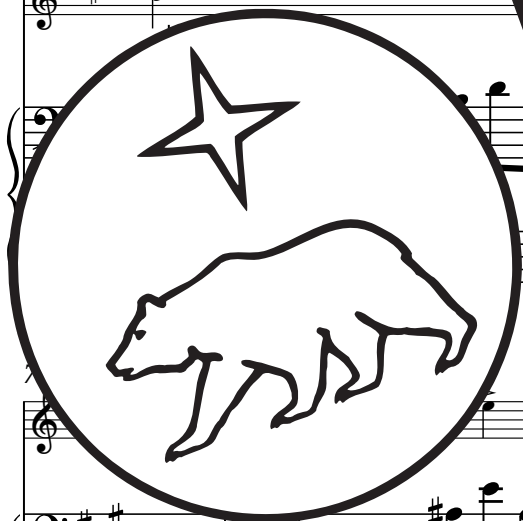
68 *poco accel.*

71 *a tempo*
mf drammatico
a tempo
mf largamente

74 *f* *molto rall.* *molto rall.*

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

80 *dolcissimo* *pp*



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.

99

f molto largamente e drammatico

f largamente

102

cresc.

cresc.

105

fff

fff

molto rit.

molto rit.

em re fff

sempre rall.

dim.

Molto lento e mesto

non troppo dolce

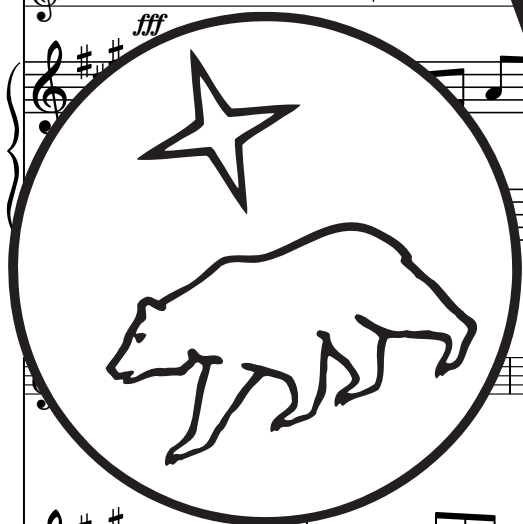
Molto lento e mesto

dim.

pp

112

pp



IV

Allegretto poco mosso

dolce cantabile

Allegretto poco mosso

dolce cantabile

sempre legato

6

Bärenreiter

Leseprobe

Sample page

16

pp

cresc.

f

pp

cresc.

f



21

dim.

26

molto cresc.

molto cresc.

31

molto cresc.

molto cresc.

36

p subito

dolce cantabile

41

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.

71

cresc. *dim.*

cresc.

76

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

molto cantabile e poco più f

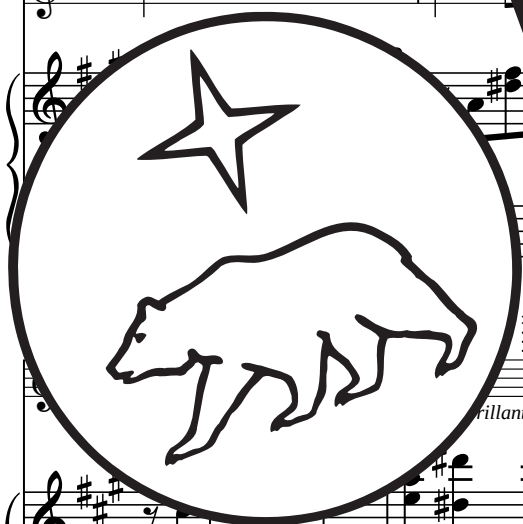
81

brillante *sempre cresc.*

f brillante *sempre cresc.*

92

ff *ff*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

32

98

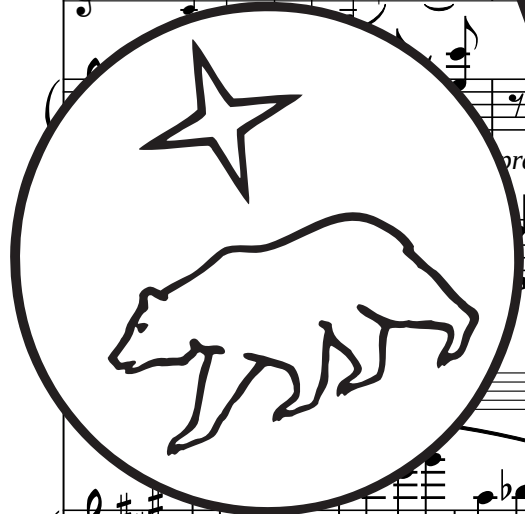
Two staves of music in G major. The upper staff features a melody with eighth and sixteenth notes, marked *p subito*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked *p subito*.

103

Two staves of music in G major. The upper staff continues the melody, marked *pp*. The lower staff continues the accompaniment, marked *pp*.

108

Two staves of music in G major. The upper staff continues the melody, marked *pp*. The lower staff continues the accompaniment, marked *pp*.



Two staves of music in G major. The upper staff continues the melody, marked *sempre pp*. The lower staff continues the accompaniment, marked *sempre pp*.

118

Two staves of music in G major. The upper staff continues the melody, marked *sempre pp*. The lower staff continues the accompaniment, marked *sempre pp*.

123



128

molto cresc.

f



133



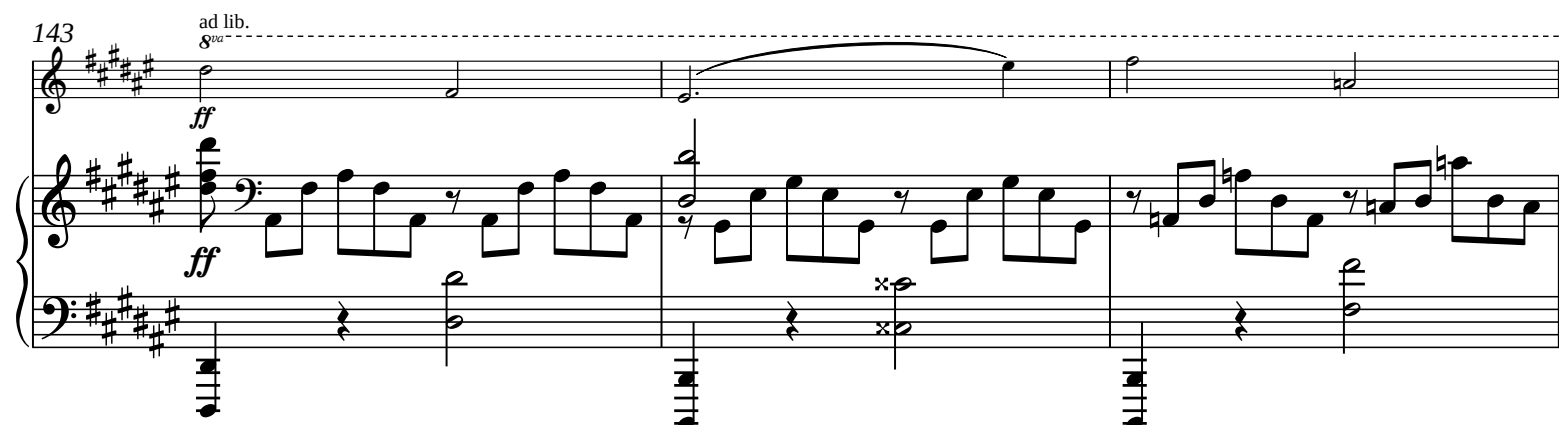
cresc.



143

ad lib.
8va

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.

166



169

sempre ff



172

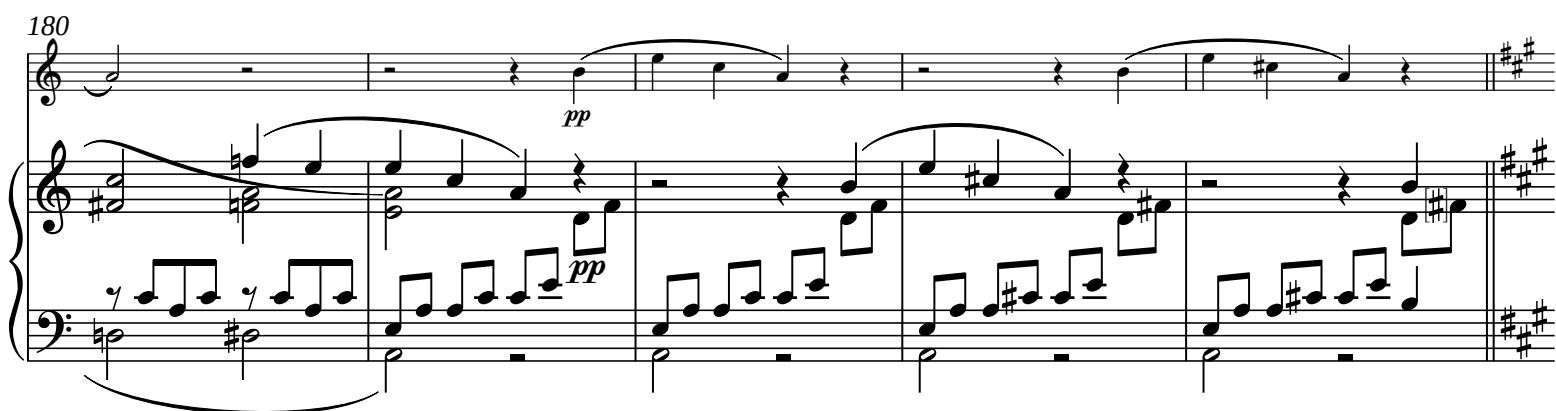
a poco dim.

poco



180

pp



185

molto dolce

191

197

mp *cresc.*

poco a poco cresc.

208



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

214

sempre cresc. *ff* *poco rit.*

221

poco animato *sempre ff* *simili*

poco animato *8va* *sempre ff*

227

tr

237

8va

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.

17

rall..

rall..

pp

21

a tempo

molto espress. e dolce

a tempo

dolce

24

3^e Corde

27

30

più forte

più forte

1 3

40

33

4^e Corde3^e Corde

Violin part: Measures 33-35. Melodic line with fingerings 1, 3, 2.

Piano part: Measures 33-35. Arpeggiated accompaniment.

36

2^e Corde

Violin part: Measures 36-38. Melodic line with a fermata over measure 37.

Piano part: Measures 36-38. Arpeggiated accompaniment.

39

dolce

dolce



Violin part: Measures 39-44. Melodic line with a fermata over measure 43.

Piano part: Measures 39-44. Arpeggiated accompaniment with a crescendo.

45

poco rubato

poco rubato

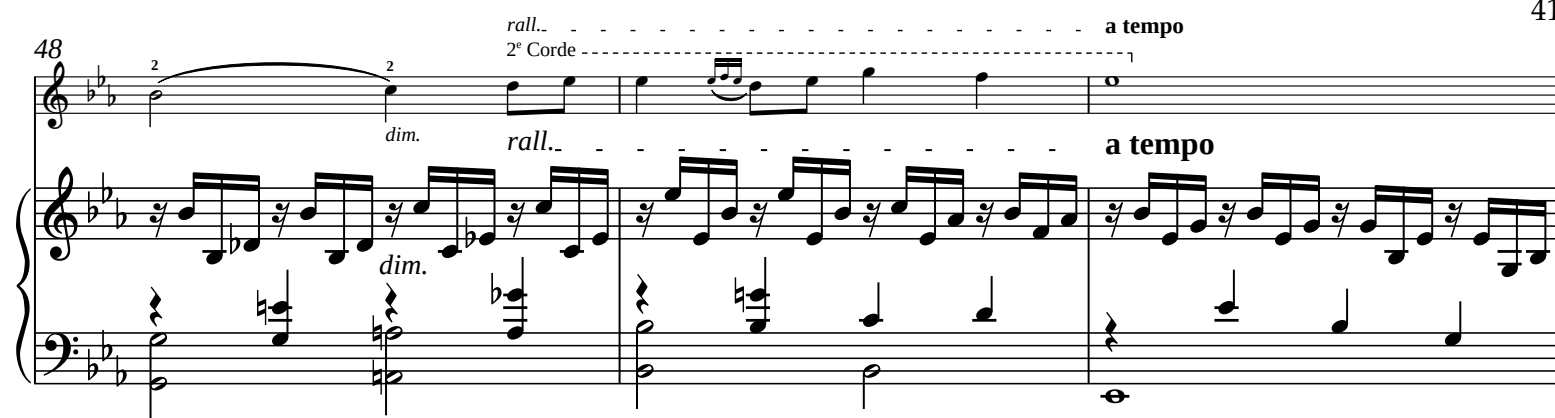
Violin part: Measures 45-47. Melodic line with a fermata over measure 46.

Piano part: Measures 45-47. Arpeggiated accompaniment.

48

rall. 2° Corde *a tempo*

dim. *rall.* *a tempo*



51

pp



55

rall. *pp*



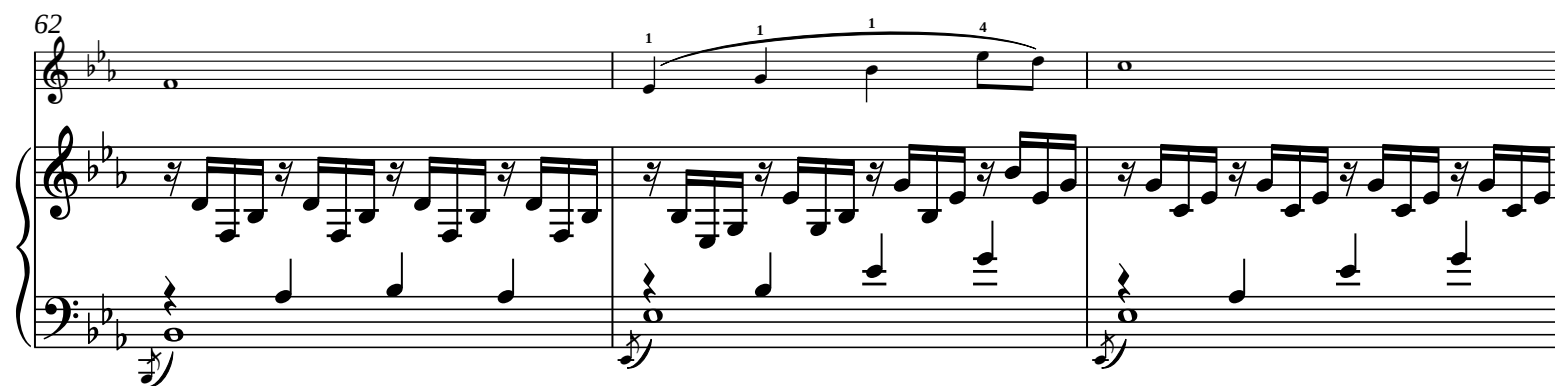
59

a tempo *pp*



62

1 1 1 4



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

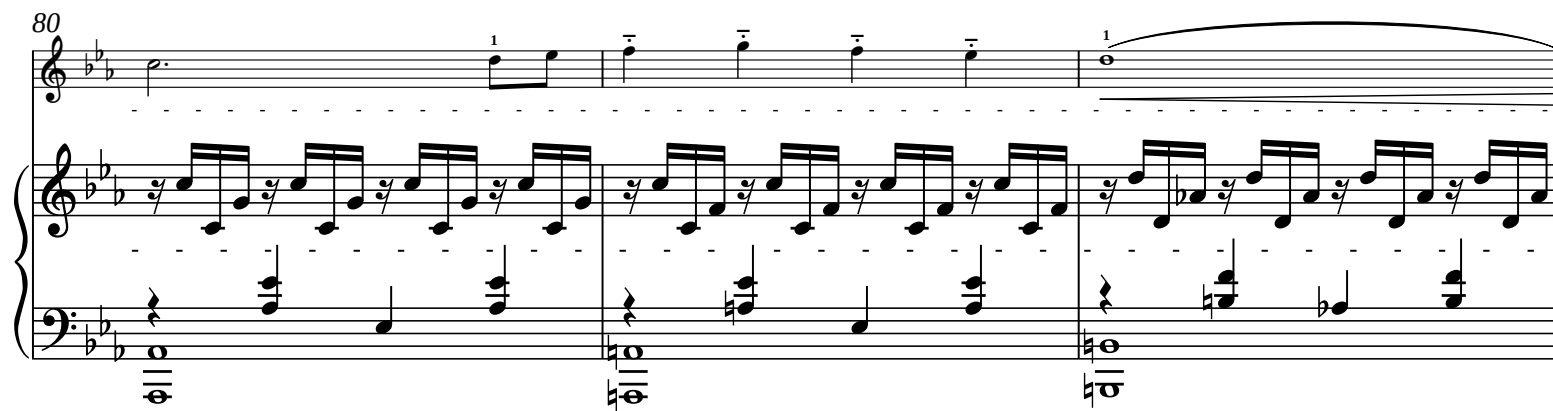
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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



83

rubato

con passione



86

molto rit.

ff

2 gliss.

a tempo



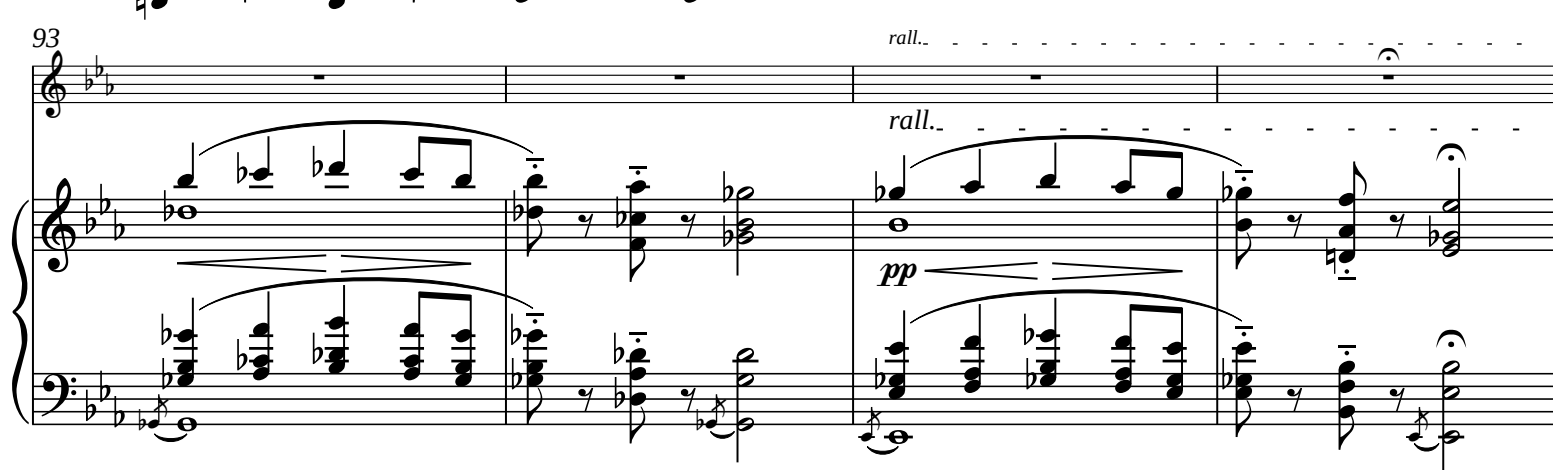
pp



93

rall.

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

44

97

a tempo
*poussez*2^e Corde*pp parlante*
*a tempo**pp*

100

*poco**a**poco**più**poco**a**poco**più*

103

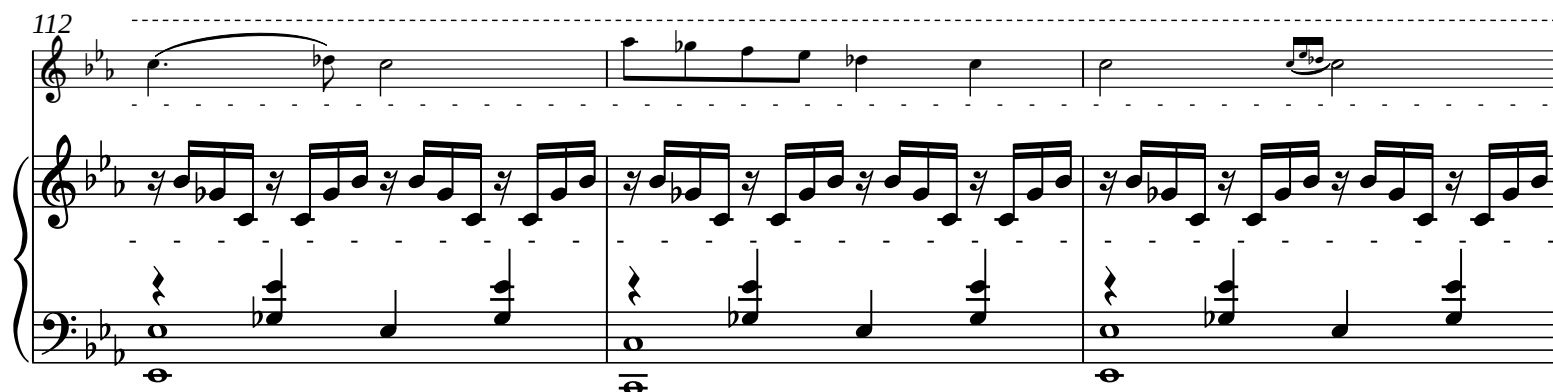
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*cresc.**cresc.**sempre cresc.**sempre cresc.*

109

*sempre cresc.**sempre cresc.*

112



115

con somma passione



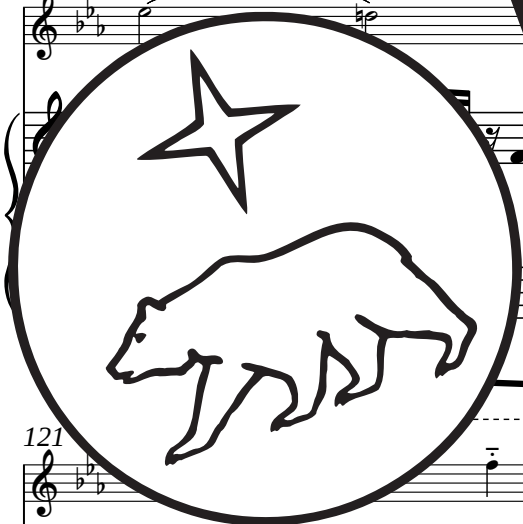
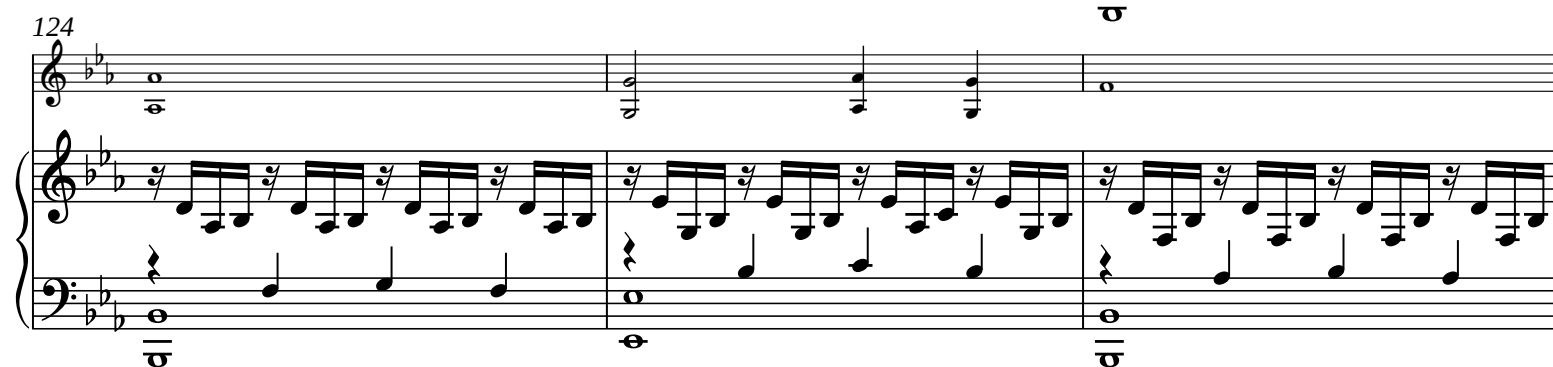
118



121



124



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.

142

sempre pp

sempre pp

145

sempre - - - - - rall.

sempre - - - - - rall.

148

adato

2° Corde - - - -

151

153

48

a tempo
con sord.
4^e Corde

155

p *legatissimo*
a tempo

p

158

161

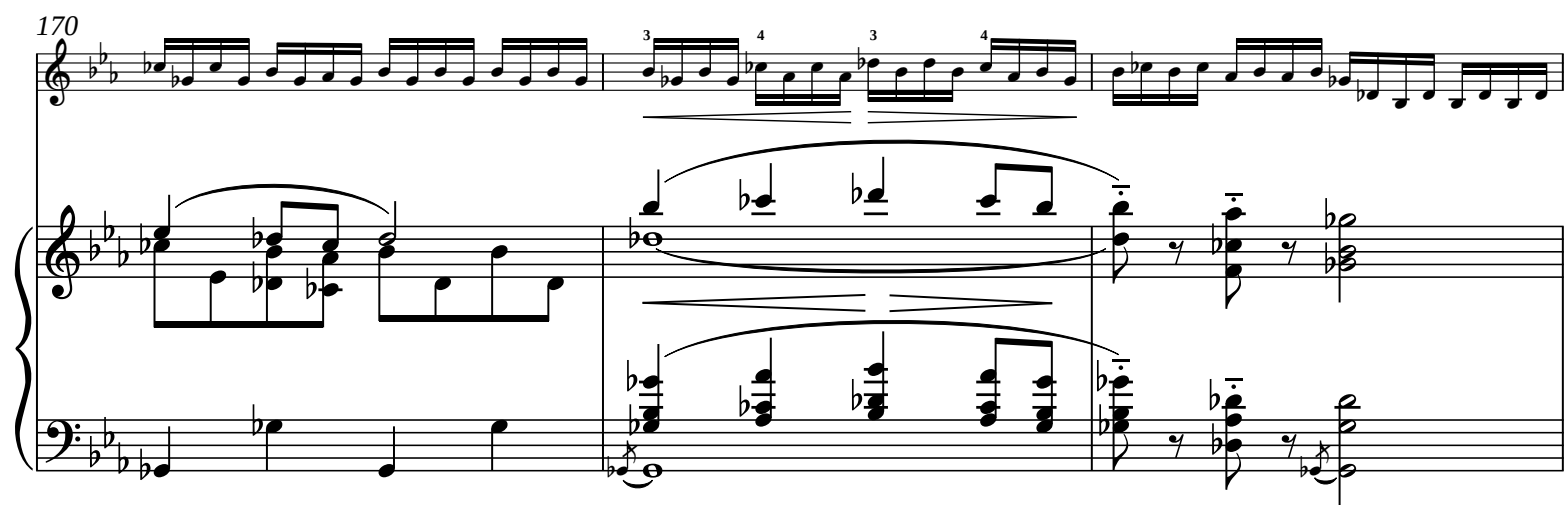


167

sempre pp

sempre pp

170



173



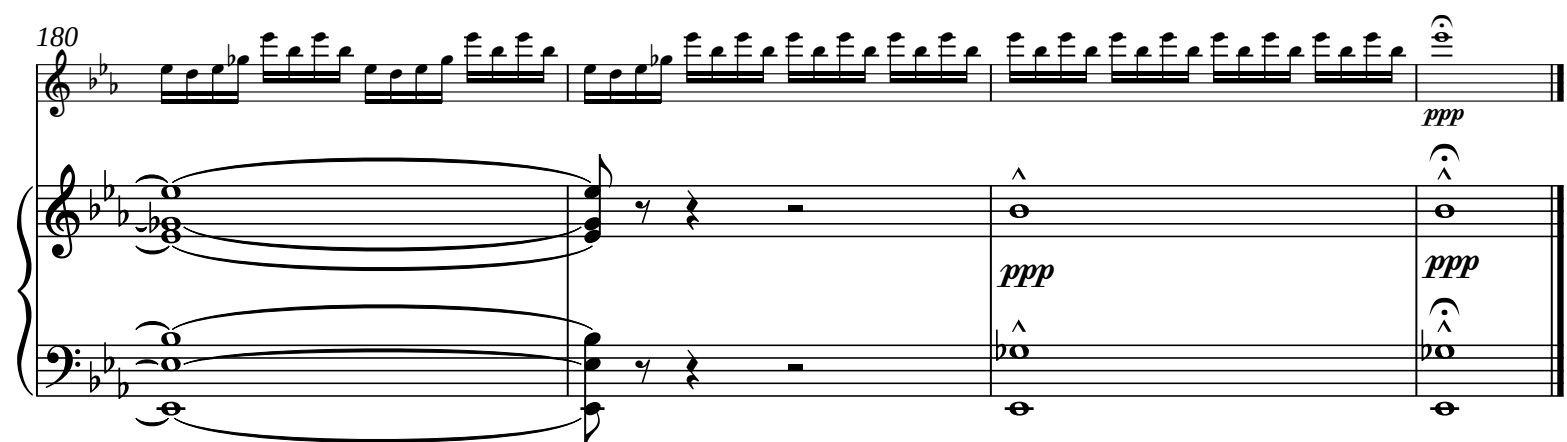
ppp

ppp

ppp

ppp

180



ppp

ppp

ppp

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.

27

sempre cresc.

ff



31

dimin.

poco rallent.

a Tempo

p

dolce



36

sempre p

(le chant bien en dehors)



45

pp



52

50

Poco più animato

cresc.

Poco più animato

cresc.

54

f

dimin.

f

dimin.

59

*calmato**poco riten.**1° Tempo**poco riten.**1° Tempo**dolce*

dimin.

dolce

dolce

67

cresc.

cresc.

71

dimin. *p* *poco più f*

dimin. *p* *mf*

76

molto cantabile *p* *cresc.*

81

f

85

dimin. *pp*

dimin. *pp*

89

rallent. *rallent.* *pp*

pp *Red.* *

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.

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, Leipzig.

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 Adenis, Césaire Franck. It is a separate solo part.

The copy of VcFe consulted for the present edition is the dedication copy of the composer to Jules Adenis, Césaire 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.

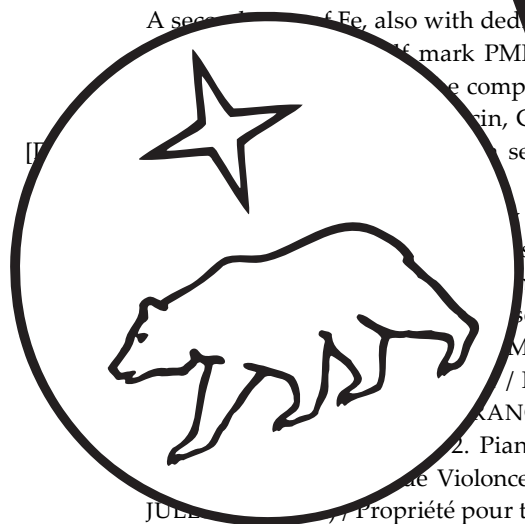
GS, GSS A 1915 re-engraving of the sonata issued by G. Schirmer, New York. GS was edited by pianist Clarence Adler and violinist Leopold Lichtenberg. GS corrects many of the mistakes and omissions found in Fe, but also contains readings not found in any primary source.

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 v. 8, although the clear intention in ²A is to begin with the n. 1 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 staff 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 staff.

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 ♭. b in Fe
17	v	slur begins with n. 3 in FeS poco cresc. taken from ² A
19f.	v	two > 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	ff 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



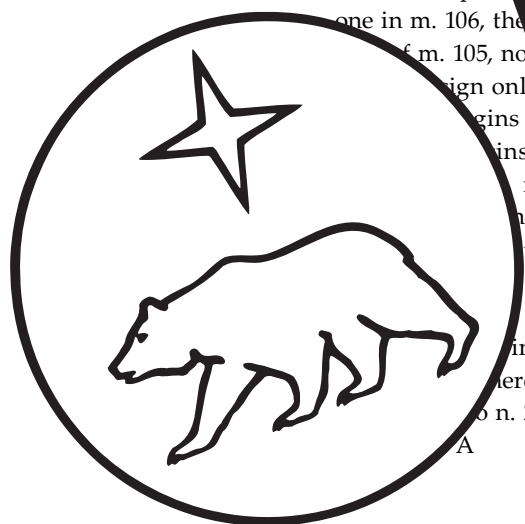
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

53f. rh no slur in Fe, taken from ²A
 60–62 rh no slurs in ²A
 63 v *dolciss.* in Fe, VcFe, however, not in FeS or VcFeS, this possibly because the violin is already marked *sempre dolcissimo* in m. 55
 75 v slur from nn. 3–5 only in FeS
 78 lh A-sharp – A-sharp tie from nn. 3–4 taken from ¹A (also in AC)
 79 pno *sempre cresc.* taken from ²A, however placement after v
 87 v *molto* taken from ²A
 89 pno no *a tempo* in ²A
 96 rh no slur from nn. 5–6 in Fe, added after ²A (also in AC)
 97 v no tie from nn. 3–4 in ²A
 99 v no tie from nn. 4–5 in ²A, one long < from m. 98 through n. 3 in ²A and this presumably divided into two < in [S] and then probably in Fe because of a page-break, however both FeS and VcFeS do not continue this slur into m. 99
 100 v, rh no slurs from n. 1 in ¹A, *poco* – slur as in ²A and v
 105f. rh in ²A slur possibly originally only to chord one in m. 106, then extended; *mf* in ²A to final of m. 105, no *dim.* to n. 3 in ²A
 sign only in ¹A
 begins late, however, it's clear that
 ins with n. 2 in Fe, VcFe
 mistakenly engraved in Fe,
 in m. 112, in FeS engraved be-
 tes in m. 113
 + d'-d' in ¹A (in ¹A and Fe
 in Fe, VcFe, however, *dim.*
 where slurs consistently indicated
 to n. 2 in AC)
 A

II Allegro

11 pno *Dim.* at beat 2 in ²A
 14 v no slurring in ¹A, in ²A second slur begins with n. 4, in Fe, VcFe presumably an engraving error, see FeS, VcFeS and mm. 16, 18 etc. where motive always slurred 3 + 4 (slur begins with n. 4 in AC)
 24, 26 rh in ²A no slur over last three ♪
 28f. lh in ¹A slurs written as mm. 152f. As ¹A must be considered a preliminary version, and in ²A, Fe, VcFe these bars are not notated analogous, the difference must be understood to be intentional (see also GS)
 29 v in FeS (also VcFeS) slur begins with n. 1 in m. 30, possibly an engraving error?
 49f. v in FeS (also VcFeS) final note tied to n. 1 of the following bar (also in GS)

56 pno *pp* taken from ²A
 59, 183 v slur from nn. 2–5 in ²A, Fe, VcFe, VcFeS; in FeS (also GS) slur from nn. 3–5; in m. 183 no slur present in ²A, Fe, VcFe, however, both FeS and VcFeS slur nn. 3–5
 62 v *dim.* from n. 2 in FeS (from n. 1 in VcFeS!)
 67 pno no *poco più lento* in Fe, VcFe
 76 rh no slur to lower voice in Fe, VcFe (as in following bar), slur in ²A (also in AC)
 77 no hairpins in ²A, FeS, VcFeS (or GSS), presumably they were added in [S], but not added in Ysaÿe's part?, hence their absence in FeS, VcFeS
 78 v *rall.* at beginning of bar in FeS, VcFeS
 85f. rh no tie from m. 1 in Fe, VcFe
 104, 106 rh slur from n. 1 to n. 3 in ²A, taken from AC and later reprinted of Fe, VcFe such as LoC copy from c. 1929
 105, 112 v no legato slurs in ¹A, ²A
 110f. rh no 8^{va} sign in ²A
 124f. v no slurs in ²A
 127 in ²A *dolcissimo* *espress.* above rh, this incorrectly engraved in Fe, VcFe (likewise in GS) above violin which has accompanying figure, reading not in FeS, VcFeS
 127, 131 rh no slurs in ²A
 131 rh *sempre pp* incorrectly engraved below violin instead of rh in Fe, VcFe (see GS), reading not in FeS, VcFeS
 131 v no slur from nn. 1–3 in Fe, VcFe, however present in FeS, VcFeS (also GS – although slur also includes tie from the previous bar)
 rh nn. 1–2 slurred and written as ♪ in ¹A, ²A
 132 in no slur in ²A from n. 3 to n. 2 in m. 133
 134f. pno in ²A placement of *poco a poco cresc.* between the piano staves and above violin stave, in Fe, VcFe only *poco cresc.* between piano staves from beat two in m. 135, the complete marking presumably altered in Fe, VcFe due to spacing limitations
 136 rh no slur in ²A from upper voice nn. 3–5
 138 pno in ²A f from n. 1
 141 v slur extends to n. 4 in Fe, VcFe
 142 v slur from nn. 5–7 in Fe, VcFe (correctly from nn. 4–7 in all other sources)
 146 rh lower voice ♯ to fourth to last note g in ¹A (also in GS)
 152 rh ♯ to no n. 4 in Fe, VcFe and present even as late as c. 1929 LoC copy, AC, however, correctly deletes this accidental
 153 in ²A *pp* above violin stave and *dim. subito* above rh; in Fe, VcFe (and GS) *pp dim. subito* below violin stave – i.e. clearly not piano rh, FeS, VcFeS correctly read *pp*
 160 rh ♯ to final note added after AC
 168 v slur added from nn. 3–4 in VcFeS and early reissue of FeS



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.

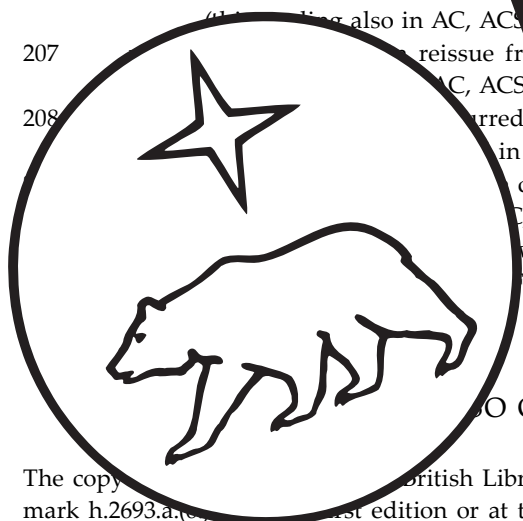
- 184 v *cresc.* from n. 2 in FeS, however both instruments have crescendo hairpins in m. 183
- 189 v *molto dim.* from n. 1 in FeS, however, its placement under n. 1 may have resulted from spacing problems as *rall.* must be under m. 190 and the dynamic instruction could not be placed further to the 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 (1911) also in AC, ACS
- 207 v reissue from c. 1904–1905 (AC, ACS)
- 208 v slurred reissue from c. 1904–1905 (in AC, ACS)
- 209 v c. 1904–1905 (thus E, ACS which implies it was used to generate FeS and VcFe)



The copy consulted contains no fingering, bowing or other performance instructions and is such, could be understood to present the lost original exercise without editorial intervention.

The present edition of *Mélancolie* is based on the dépôt légal copy, a first edition, with plate number 20810. HL, it is held in the Bibliothèque nationale de France, under shelfmark Vm⁹ 571.

MÉLANCOLIE / TRANSCRIPTION / POUR / VIOLON ET PIANO / d'après une Leçon de Solfège / PAR / César FRANCK / Prix net : Net : 1 franc / HENRY LEMOINE & C^{ie} / 17, Rue Pigalle, PARIS – ROUELLES, Rue de l'Hôpital, 44 / Droits d'exécution, reproduction, traduction et arrangement réservés pour tous pays. / Pour l'Angleterre et ses Colonies : GÉRARD & Co, 36 Newmarket Street, LONDON, W. / Copyright by Henry Lemoine & Co, 1911 / Dr. Chaimbaud

The copy consulted contains no fingering, bowing or other performance instructions and is such, could be understood to present the lost original exercise without editorial intervention.

There are no differences between the present arrangement for violin and piano with the arrangement issued at the same time with the sequential plate number 20810. HL. for violoncello and piano. Apart from the change of octaves for the violoncello, there is a slur from nn. 1–2 in m. 79 only in the violoncello version.

The piano part differs slightly in the violoncello version where in several bars the lh is notated an octave lower, presumably because of the placement of the cello part.

The first edition of *Andantino quietoso* was surely published with the involvement of the composer (see Introduction), however, it differs substantially from the NOUVELLE ÉDITION issued by Henry Lemoine & C^{ie} in 1905. The sheer length of the 1843 issue, an additional 50 measures, casts considerable doubt on the authenticity of the 1905 edition. For this reason, the present edition is based solely on the original 1843 publication.

The first edition score and separate solo part contain violin performance indications in the form of fingering and string in-

dications by an unnamed person. As the work was performed by Franck and his brother Joseph (see Introduction), it is well within reason that the performance markings stem from Joseph Franck and therefore offer valuable insight on the composer's interpretation of the work.

- 49 v *rall.* to n. 1 in separate part
- 76 placement of *con passione* after separate violin part
- 88 placement of *a tempo* after separate violin part

MÉLANCOLIE

The present edition of *Mélancolie* is based on the dépôt légal copy, a first edition, with plate number 20810. HL, it is held in the Bibliothèque nationale de France, under shelfmark Vm⁹ 571.

MÉLANCOLIE / TRANSCRIPTION / POUR / VIOLON ET PIANO / d'après une Leçon de Solfège / PAR / César FRANCK / Prix net : Net : 1 franc / HENRY LEMOINE & C^{ie} / 17, Rue Pigalle, PARIS – ROUELLES, Rue de l'Hôpital, 44 / Droits d'exécution, reproduction, traduction et arrangement réservés pour tous pays. / Pour l'Angleterre et ses Colonies : GÉRARD & Co, 36 Newmarket Street, LONDON, W. / Copyright by Henry Lemoine & Co, 1911 / Dr. Chaimbaud

The copy consulted contains no fingering, bowing or other performance instructions and is such, could be understood to present the lost original exercise without editorial intervention.

There are no differences between the present arrangement for violin and piano with the arrangement issued at the same time with the sequential plate number 20810. HL. for violoncello and piano. Apart from the change of octaves for the violoncello, there is a slur from nn. 1–2 in m. 79 only in the violoncello version.

The piano part differs slightly in the violoncello version where in several bars the lh is notated an octave lower, presumably because of the placement of the cello part.

- 7 v $\leftarrow$ only in separate part
- 11 v *dimin.* from n. 1 in score, and from n. 2 in separate part
- 19 v $\rightrightarrows$ from after n. 4 in separate part
- 31 v *dimin.* from n. 2 in both score and separate part
- 50 rh b mistakenly to g' in Fe
- 72 v no p in separate part

Chamber Music with Piano

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Trio with Piano

Johannes Brahms

Trio for Violin, Violoncello and Piano
op. 87. BA09436

Trio for Violin, Violoncello and Piano
op. 101. BA09437

Trio in B-flat maj for Violin, Violoncello
and Piano after the String Sextet op. 18.
BA09441

Trio for Violin, Horn (Viola or
Violoncello) and Piano op. 40.
BA09435

Trio for Clarinet (Viola), Violoncello
and Piano op. 114. BA09438

Gabriel Fauré

Trio for Piano, Violin and Violoncello
op. 120. BA07902

Wolfgang Amadeus Mozart

Violoncello.

att-
nd

Violoncello

Franz Schubert

Complete Piano Trios
for Piano, Violin and Violoncello.

- Trios in B-flat maj
D 28 and in E-flat maj D 897
op. post. 148. BA05626

- Trio in B-flat maj D 898 op. 99.
BA05607

- Trio in E-flat maj D 929 op. 100.
BA05610

Bedřich Smetana

Trio in G min for Piano, Violin
and Violoncello.
BA09518



from: Ravel, Trio for Violin, Violoncello and Piano · BA10921

Quartet with Piano

Gabriel Fauré

Piano Quartet in C min op. 15 for
Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA07903

Piano Quartet in G min op. 45 for
Piano, Violin, Viola and Violoncello.
BA07904

Wolfgang Amadeus Mozart

Quartet in G min K. 478 for Piano,
Violin, Viola and Violoncello.
BA04728

Quartet in E-flat maj K. 493
for Piano, Violin, Viola and
Violoncello. BA04729

Josef Suk

Piano Quartet in A min op. 1 for Piano,
Violin, Viola and Violoncello. BA09546

Quintet with Piano

Wolfgang Amadeus Mozart

Chamber Music Editions of the Piano
Concertos for Two Violins, Viola,
Violoncello and Piano

- Concerto in F maj K. 413 (No. 11)
BA04875

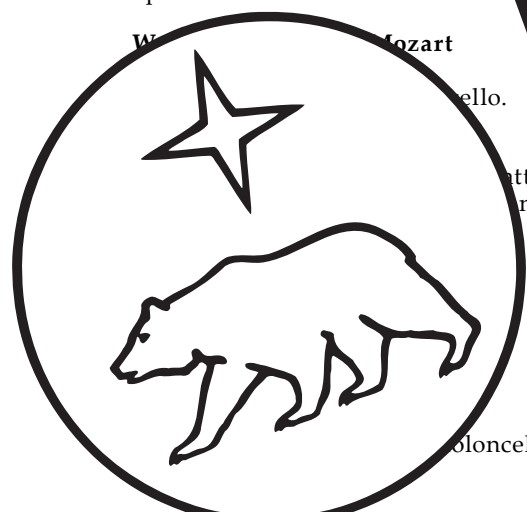
- Concerto in A maj K. 414 (No. 12)
BA04877

- Concerto in C maj K. 415 (No. 13)
BA04879

- Concerto in E-flat maj K. 449 (No. 14)
BA04871

Franz Schubert

Quintet in A maj "Trout Quintet"
D 667 op. post. 114 for Piano, Violin,
Viola, Violoncello and Double Bass.
BA05608



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.