

FAURÉ

Ballade

pour piano / for Piano / für Klavier

op. 19

N 56a

Editée par / Edited by / Herausgegeben von
Christophe Grabowski

Urtext
d'après / from / aus
Gabriel Fauré : Œuvres Complètes



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA10841

SOMMAIRE / CONTENTS / INHALT

Introduction	III
Genèse de l'œuvre	III
Interprétation de la <i>Ballade</i>	IV
Notes sur l'édition	V
Introduction	VI
Genesis of the Work	VI
Interpretation of the <i>Ballade</i>	VII
Editorial Notes	VIII
Einleitung	IX
Entstehung des Werkes	IX
Zur Interpretation der <i>Ballade</i>	X
Zur Edition	XII
 <i>Ballade</i> op. 19	 1
 Sources	 23
Critical notes	23

Édition séparée, basée sur : *Gabriel Fauré, Œuvres Complètes*, publiées en association avec Musica Gallica, Édition des œuvres du patrimoine musical de France, avec le soutien du Ministère français de la culture, de la Fondation Francis et Mica Salabert, du Palazzetto Bru Zane – Centre de Musique romantique française et de la Fondation Singer-Polignac, volume VI/2 (BA09468) édité par Christophe Grabowski.

Separate edition based on: *Gabriel Fauré, Œuvres Complètes*, issued in association with Musica Gallica, Edition of the works of musical heritage of France with assistance of the French Ministry of Culture and the Foundation Francis et Mica Salabert, Palazzetto Bru Zane – Centre de Musique romantique française, and the Foundation Singer-Polignac, volume VI/2 (BA09468), edited by Christophe Grabowski.

Einzelausgabe nach: *Gabriel Fauré, Œuvres Complètes*, herausgegeben mit Unterstützung von Musica Gallica, Ausgabe der Werke des musikalischen Erbes Frankreichs mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums, der Stiftung Francis et Mica Salabert, des Palazzetto Bru Zane – Centre de Musique romantique française und der Stiftung Singer-Polignac, Band VI/2 (BA09468), vorgelegt von Christophe Grabowski.

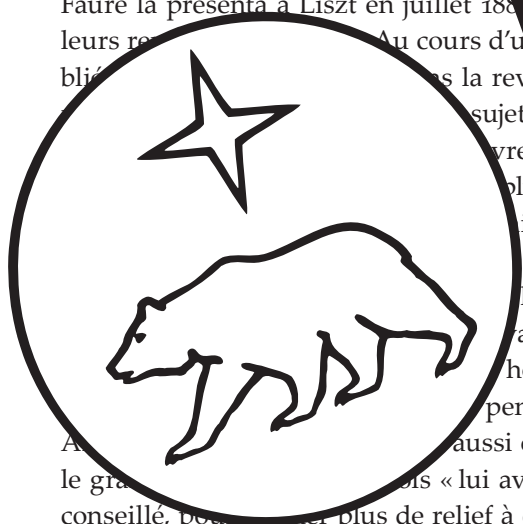
© 2012 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
5^e tirage / 5th Printing / 5. Auflage 2025

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Toute reproduction, par quelque procédé ce soit, est interdite par la loi.
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-54225-3 (print) · ISMN 979-0-006-61556-8 (digital)

INTRODUCTION

GENÈSE DE L'ŒUVRE

La *Ballade* op. 19, publiée en 1880, est une pièce maîtresse de la première époque créatrice de Gabriel Fauré. Dans une lettre du 17 septembre 1879, Fauré livre quelques détails intéressants sur sa genèse, précisant à son amie Marie Clerc que « les morceaux de piano n° 2 et n° 3 ont pris une importance plus considérable grâce à un n° 5 qui est un trait d'alliance entre le 2 et le 3. C'est-à-dire que par des procédés nouveaux quoique anciens j'ai trouvé le moyen de développer, dans une sorte d'intermède, les phrases du n° 2 et de donner les prémices du n° 3 de façon que les 3 morceaux n'en font qu'un. Cela est devenu une Fantaisie un peu en dehors de ce qui se fait, je voudrais du moins en être sûr. »¹ La *Ballade*, originellement intitulée « Fantaisie », trouve donc ses origines dans trois pièces distinctes. Fauré la présenta à Liszt en juillet 1880, lors d'une de leurs rencontres. Au cours d'un entretien publié dans la revue *Excelsior*,² il évoqua le sujet de cet événement, mais au bout de quelques lignes, il se désista de poursuivre, déclarant : « Je n'ai rien de plus de moi » et « n'en aida beaucoup ». Cette anecdote est d'une complète utilité, elle ne fait trop valoir cette œuvre, mais elle est un homme, cela n'a rien de la pensée. »⁴ D'après la biographie de Fauré, aussi cette rencontre, le grand maître « lui avait simplement conseillé, pour donner plus de relief à certains détails et une couleur suggestive plus caractéristique à l'ensemble, de nuancer de quelques touches orchestrales la composition qu'il avait sous les yeux et qui, primitivement, était écrite pour piano seul. »⁵



Joseph de Marliave, l'un des premiers spécialistes de la musique de Fauré et l'époux de Marguerite Long, est d'avis que cette œuvre fut écrite sous influence wagnérienne (comme le compositeur le confirma lui-même à Alfred Cortot), et plus précisément sous l'impression des *Murmures de la forêt* de Siegfried.⁶ Il associe les deux pages introductives de la *Ballade* à l'image « d'une entrée fleurie dans la forêt » ;⁷ une forêt non germanique mais bien française, située selon Pierre Auclert entre Chartres et Reims – « moins qu'il ne s'agisse de la forêt de Brocéliande ou d'une « forêt idéale », suggèrent d'ailleurs Philippe Fauré-Fremiet⁹ et Charles Kœchlin. Ce dernier met même en doute l'influence de l'auteur de *Siegfried* et désigne comme une source d'inspiration possible *Le Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn Bartholdy,¹⁰ partageant ainsi l'opinion de Marguerite Hasselmans. Fauré-Fremiet considère que la *Ballade* s'apparente à la pensée romantique sans être spécifiquement romantique.¹² D'après Kœchlin, Fauré s'y montre à la fois le disciple de Chopin et de Saint-Saëns.¹³ Marliave estime que cette composition, étant la première de nos « musiques impressionnistes », ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire de la musique française.¹⁴

Le conseil, en 1880, de Liszt ne savait probablement pas que Fauré avait terminé la version pour piano et orchestre de la *Ballade* qui toutefois resta inédite pendant encore vingt ans.

⁶ Joseph de Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », *Études musicales*, 1917, p. 31–32 ; Cortot, « Le dialogue du piano et de la symphonie », p. 699–700.

⁷ Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », p. 32.

⁸ Pierre Auclert, « La *Ballade* op. 19 de Fauré dans le souvenir de Madame Hasselmans », *Bulletin de l'Association des amis de Gabriel Fauré*, n° 15, 1978, p. 5.

⁹ Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 161.

¹⁰ Charles Kœchlin, *Gabriel Fauré*, Paris, Alcan, 1927, p. 81.

¹¹ Auclert, « La *Ballade* op. 19 de Fauré dans le souvenir de Madame Hasselmans », p. 5.

¹² Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, p. 161.

¹³ Kœchlin, *Gabriel Fauré*, p. 81.

¹⁴ Marliave, « Un musicien français : Gabriel Fauré », p. 31–32. L'auteur qualifia ainsi cette œuvre probablement en réaction à la remarque de Jean d'Udine (pseudonyme d'Albert Cozanet) : « Mais M. Fauré a de la chance que sa *Ballade* soit une vieille ballade ; elle est si jeune, si pimpante et si coquettement moderne qu'on lui eût justement reproché son insolent debussysme, n'était la date de sa naissance » (*Le Courrier musical*, 15 janvier 1907, p. 39), à laquelle le compositeur réagira, quinze ans plus tard, de la manière suivante : « C'est à propos de cette *Ballade* qu'un critique a écrit que j'imitais Debussy d'une façon sensible. Debussy, en 1881, était âgé de dix-huit ans ! Je ne pense pas qu'il ait été déjà imitable à cet âge-là ! » (Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, éditées par Philippe Fauré-Fremiet, Paris, Grasset, 1951, p. 279 ; lettre à sa femme du 17 mars 1922).

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.

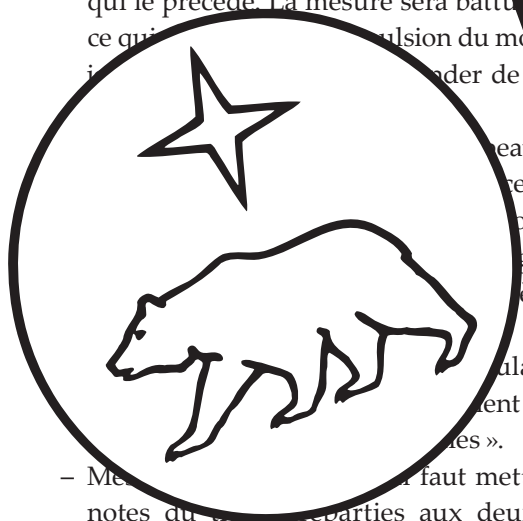


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

et une modification du phrasé²⁶ héritées de Marguerite Hasselmans par l'intermédiaire de Pierre Auelert. Marguerite Long, qui travailla avec l'auteur aussi bien la version pour piano et orchestre que celle pour deux pianos, nous donne – tout aussi pertinents pour la version originale – des conseils pratiques d'interprétation,²⁷ que voici :

- Mes. 1–17, 21–28 : « Il importe de doigter avec soin les accords de l'accompagnement, en mettant toujours le pouce sur la note supérieure, ce qui assure une sonorité homogène à condition de ne pas soulever la main, mais de la poser d'un poids égal sur chacun d'eux ».
- Mes. 36–84 : « Jouer tout cet épisode dans un sentiment allant et souple ».
- Mes. 64 : « Détendre un peu la fin du trait pour préparer la reprise du thème ».
- Mes. 87–88, 91–92 : « Les traits en triolets de doubles croches doivent être impalpables « comme le soufflé d'un rêve » ».
- Mes. 93–96 : « Se méfier de l'arrivée de l'indication *un poco più mosso*, le jeu doit être freiné à l'endroit qui le précède. La mesure sera battue à deux temps, ce qui entraîne une pulsion du mouvement, mais il faut éviter de ne pas le jouer ».



- Mes. 97–108 : « Le *crescendo* lors de celui-ci sera très soutenue »,²⁸ « L'impulsion d'une ressemblance à un thème qui se répète ».
- Mes. 109–116 : « L'épisode en canon s'épanouit dans un sentiment de charme et d'effusion très expressif ».
- Mes. 117–123 : « Il importe de donner toute son attention à la conduite du *crescendo*, il conduit par plans successifs au *fortissimo* ».
- Mes. 123–127 : « Le sommet de l'œuvre, le sentiment d'enthousiasme qui l'anime peut s'extérioriser, mais que les pianistes veillent à ce que la fougue n'en-

26 Voir les Notes critiques (Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* VI/2) concernant les mes. 85–86 de cette pièce.

27 Long, *Au piano avec Fauré*, p. 150–153.

28 Dans la dernière reprise du trait, les nuances divergent entre la version originale et orchestrale (voir les Notes critiques concernant la mes. 99 dans Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* VI/2).

traîne aucune modification du rythme ».

- Mes. 159 : « La cadence, pleine d'effusion, sera battue par croche. Ne pas presser les triolets de doubles croches, pour réserver l'accélération au trait en triples croches ».
- Mes. 171 : « Freiner l'arrivée sur les dernières notes chromatiques qui seront égrenées avant de bien poser le départ du final ».
- Mes. 172–264 : « Gabriel Fauré aimait que le final soit mené dans un tempo vif et interprété dans ce sentiment [sans] ²⁹ changement de tempo ».
- Mes. 240–246 : « Les liaisons des tierces impliquent un jeu d'une grande souplesse. Pour le premier temps sur le trille et jouer le tierce dans un *rubato* rythmé ».
- Mes. 240–264 : « Le jeu est aussi fluide et poétique que possible, s'apaisant jusqu'à la fin du premier trait [mes. 250–258] et le dernier trait [mes. 259–264] repris dans le mouvement ».

Christophe Gubowski
Paris, juillet 2012

NOTES SUR L'ÉDITION

Le principe général de Gabriel Fauré : *Œuvres Complètes* est de suivre la dernière pensée du compositeur sur son œuvre, c'est-à-dire que nous adoptons les révisions ou tout de détail, assez nombreux, apportés au stade de la gravure précédant la première ou la deuxième édition, ou conservés sous forme de corrections manuscrites sur les exemplaires personnels de ses partitions imprimées. Pour ne pas surcharger le texte musical, les interventions des éditeurs scientifiques sont imprimées en petits caractères pour les nuances, les altérations et les silences. Les signes < et >, les arcs de phrasé et les hampes complétés sont signalés par l'ajout d'un petit trait ; toutes les autres interventions des éditeurs ont été placées entre crochets.

En plus du doigté original (mes. 109, 110, 116, 144), notre publication reproduit également celui provenant de l'exemplaire de la première édition offert par Fauré à Liszt, conservé actuellement au Musée Ferenc Liszt à Budapest (cote : LM 665/1987).

29 « jusqu'au » dans l'original. Nous pensons qu'il s'agit d'une imprécision rédactionnelle, car aucun changement durable du tempo n'est indiqué dans la partie finale de la *Ballade*. Dans son enregistrement de 1930 (avec l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire dirigé par Philippe Gaubert), Marguerite Long maintient un tempo constant à partir de la mes. 172 et jusqu'à la fin de cette pièce, bien entendu en dehors de la cadence et des endroits où un assouplissement passager de la vitesse est indiqué sur la partition.

INTRODUCTION

GENESIS OF THE WORK

Gabriel Fauré's *Ballade* op. 19 published in 1880 is a masterpiece of his early creative period. In a letter dated the 17th September 1879, Fauré gives several interesting details on the genesis of this work, noting to his friend Marie Clerc that: "the pieces for piano Nos. 2 and 3 have become more important thanks to No. 5 which serves as a link between the 2nd and 3rd. That is to say, that by using afresh some traditional processes I have found the means to develop No. 2's phrases as a sort of interlude and to form the seeds of No. 3 in a way that the 3 pieces become one. This has become a Fantasy a bit out of proportion to what is commonly accepted, I would like at least to be sure of it".¹ The *Ballade*, originally entitled "Fantaisie", has its origins then in three distinct pieces. Fauré presented it to Liszt in July 1882, during one of their meetings. On an account published forty years later, some details are given on the occasion.² "He [Liszt] played one of my pieces or snippets," he said to me: "and asked me to continue, 'dating'". The earlier confidence effectively supports the fact that the work was too long³ and Liszt had the admirable response: "It makes no sense. One writes as one speaks to Alfred Cortot, to whom, at this meeting, the great Hungarian had simply advised him, in order to give more contrast to certain details and a more characteristic evocative color to the whole ensemble, to add a few orchestral nuances to the composition he had before him and which, originally, was for solo piano".⁵

1 Gabriel Fauré, *Correspondance*, ed. and annotated by Jean-Michel Nectoux (Paris: Flammarion, 1980), Harmoniques, p. 96.

2 See *Excelsior*, 12 June 1922.

3 The cuts indicated in the copy of the *Ballade* offered by Fauré to Liszt are perhaps linked to this concern? On this subject see the details on **Et**¹ in the Description of sources (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2).

4 Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré* (Paris: René Julliard, 1963), p. 55.

5 Alfred Cortot, "Le dialogue du piano et de la symphonie", *Conferencia*, No. 12, 1st June 1938, p. 698–9. The author places the execution five years earlier, in 1877 at Weimar, which should probably be excluded given that the letter to Marie Clerc quoted above leaves no doubt on the later date of the completion of the work. In

Joseph de Marliave, one of the first Fauré specialists and husband of Marguerite Long, believes that this work was written under the influence of Wagner (as the composer himself confirmed to Alfred Cortot), and more precisely the impression given by *Forest Murmurs* from *Siegfried*.⁶ He associates the two introductory pages of the *Ballade* with the image "of an entrance to the forest garlanded with flowers"⁷ not a German forest but properly French, situated, according to Pierre Auclert between Chartres and Rennes⁸ – unless it refers to the Breton and Arthurian legend or an "ideal forest", suggested both by Philippe Fauré-Fremiet⁹ and Charles Kœchlin. This last even sheds some doubt on the influence of *Siegfried*'s creator and instead, gives a possible source of the inspiration to Felix Mendelssohn Bartholdy: *A Midsummer Night's Dream*,¹⁰ a opinion confirmed also by Marguerite Hasselmans. Fauré-Fremiet considered that the *Ballade* "has as common ground with Romanticism without being specifically Romantic".¹² According to Kœchlin, Fauré shows himself here to be the disciple of both Chopin and Saint-Saëns. Marliave believes that this composition, as the first example of our "impressionist music", opens a new chapter in the history of French music.¹⁴

giving this advice in 1882, Liszt probably didn't know that Fauré had just finished the piano and orchestra version of the *Ballade* which nevertheless remained unedited for a further twenty years.

6 Joseph de Marliave, "Un musicien français: Gabriel Fauré", *Études musicales* 1917, p. 31–2; Cortot, "Le dialogue du piano et de la symphonie", p. 699–700.

7 Marliave, "Un musicien français: Gabriel Fauré", p. 32.

8 Pierre Auclert, "La *Ballade* op. 19 de Fauré dans le souvenir de Madame Hasselmans", *Bulletin de l'Association des amis de Gabriel Fauré*, No. 15, 1978, p. 5.

9 Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré* (Paris: Albin Michel 1957), p. 161.

10 Charles Kœchlin, *Gabriel Fauré* (Paris: Alcan, 1927), p. 81.

11 Auclert, "La *Ballade* op. 19 de Fauré dans le souvenir de Madame Hasselmans", p. 5.

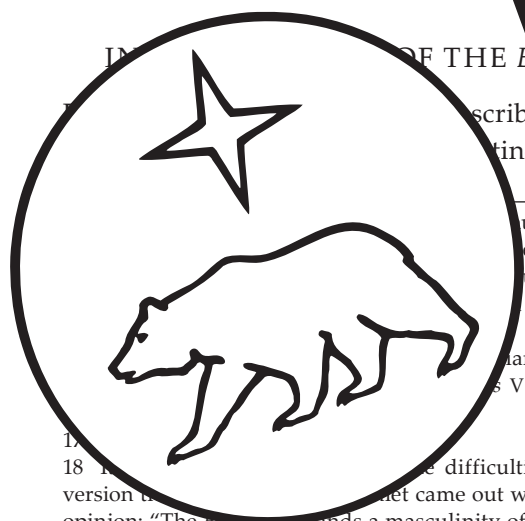
12 Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, p. 161.

13 Kœchlin, *Gabriel Fauré*, p. 81.

14 Marliave, "Un musicien français: Gabriel Fauré", p. 31–32. The author qualifies the work like this as a probable reaction to the remark made by Jean d'Udine (pseudonym of Albert Cozanet): "But Mr Fauré is lucky that his *Ballade* has been around for a while; it is so youthful, so exuberant and so coquettishly modern that one would have justifiably reproached him for his insolent Debussism, had he been around yet" (*Le Courrier musical*, 15th January 1907, p. 39), to which, fifteen years later, the composer reacts as follows: "It was with reference to this *Ballade* that a critic wrote that I was imitating Debussy in a sensitive way. In 1881, Debussy was eighteen! I don't think that he was yet imitable at that age!"

The date of the first public performance of the version of the *Ballade* for solo piano is unknown. Hardly finished, and the version for piano and orchestra was performed for the first time by Fauré himself on the 23rd April 1881, under the baton of Édouard Colonne, at the Société nationale de musique. He also played it in the version for two pianos¹⁵ with Édouard Risler then Marguerite Long (taking the 2nd piano part)¹⁶ and even conducted it – about which Marguerite Long speaks in hardly glowing terms¹⁷ – during a concert given in Barcelona in March 1909.

The complex form, the dense writing, the rich harmony, the emotional range and the considerable technical difficulties place this composition amongst the most difficult of the 19th century piano repertoire.¹⁸ In spite of Fauré's affirmation that "it's the amateurs who understand and express me the best",¹⁹ one finds it difficult to imagine a non-professional pianist who could take on this piece with any success – a work whose value and importance was only belatedly recognised.²⁰



IN THE HISTORY OF THE BALLADE
described by his son
instinctive that were
Fauré-Fremiet [Paris:
e 17th March 1922).
during a concert in
Paris, at the salle
piano was by Isidor
s VI/2: Description
18 The difficulties of the original
version of the *Ballade* came out with this surprising
opinion: "The *Ballade* demands a masculinity of accent, a firmness
of tone, a fullness of power in the lyricism, that a female per-
former, even the most talented with the most brilliant qualities,
could not perform it" (Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, p. 161). It is
equally possible that this is really a reaction to Debussy, who com-
pared the beauty of Fauré's *Ballade* to that of Madame Hasselmans,
equating Fauré's music "to a pretty woman's gesture which fears
not whether it offends anyone" (Claude Debussy, *Monsieur Croche
et autres écrits*, ed. François Lesure [Paris: Gallimard, 1987], p. 119),
or, simply a barb aimed by the composer's son at Marguerite Long,
whom he barely liked (Fauré and Long became estranged in 1913).
19 Fauré, *Correspondance*, p. 249. Even if this remark refers above
all to singers, Jean-Michel Nectoux applies it as well "to certain old
piano recordings" (*ibid.*, p. 195). The confidence made by Fauré to
Émilie Girette in 1902, related by the latter in her diary, seems to
confirm this opinion: "He is saddened that pianists play his music
so badly; the better they are, the worse they play me, he says"
(noted by Jean-Michel Nectoux, "Deux interprètes de Fauré: Émilie
et Édouard Risler", *Études fauréennes*, No. 18, 1981, p. 11).
20 Opinion of Joseph de Marliave ("Un musicien français: Gabriel
Fauré", p. 3), also shared by Marguerite Long and Pierre Aulclert.

isn't a pianist in the world today who calls to mind
the way in which he played his compositions. His
hands were strong and seemed heavy; in reality they
were supple and light. He hardly raised them from
the keyboard and did exactly what he wanted with
them. He was horrified by virtuosity, *rubato* and any
effects which made the audience swoon. He followed
the music step by step, in strictest time; it was oblique-
ly, through thought, emotion, all that can't be taught,
that he bowled you over."²¹ Marguerite Long's account
provides further interesting elements: "Without the
sparkle and brilliance that he saw in his inter-
preters, Gabriel Fauré's playing style was evident in the very
personal way in which he struck the keyboard, both
heavy and light, with the precise firmness and delicious-
ly tender acceleration demanded by his works. His
slight energy and produced a very beautiful sound.
A rounded sound which suited perfectly what should
be used to play Fauré."²² His music, she adds, "de-
mands that you 'play it straight with no camouflage
or tricks.'"²³ Long and Roger-Ducasse underline, too,
the importance Fauré gives to the bass line, whose role
is to sustain the construction of the sound, to drive
an "direct harmonic mass",²⁴ and in that the
rhythmic changes must in no way provoke changes
in speed. Roger-Ducasse bans, in particular "false
languor" which certain performers inflict in the final
bars of the *Ballade*'s slow works. Alfred Cortot states
that he tries to define the essence of this music in
the following way: "The secret of emotion in Fauré's
works resides in stability and expressive accuracy. It
is also found in the appreciation of certain sensitive
points in the melody and harmony".²⁵

As noted in the Editorial policy (see Gabriel Fauré:
Œuvres Complètes VI/2), our edition of the *Ballade* bor-
rows numerous dynamics from the version for piano
and orchestra. Several important differences, above
all agogic and dynamic, differentiating the original
text from the orchestral, are described in the Criti-
cal notes, which also detail the metronome indica-

21 Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, p. 76.

22 Long, *Au piano avec Fauré*, p. 102.

23 Long, *Au piano avec Fauré*, p. 102.

24 See the preface to the volume of *Nocturnes* [Nos. 1–8], Paris,
Hamel, 1924. Letters from Roger-Ducasse to André Lambinet
on the 2nd and 17th December 1922, as well as the 28th April 1924,
would lead us to deduce the existence of similar prefaces to the
volumes of the *Barcarolles* [Nos. 1–6] and *Impromptus* [Nos. 1–5],
and to the 4 *Valses-Caprices*, as well as the collaboration of Lam-
binet in their preparation (see Roger-Ducasse, *Lettres à son ami
André Lambinet*, introduced and annotated by Jacques Depaulis,
Sprimont, Mardaga, 2001, p. 109, 145, 154).

25 Alfred Cortot, *Cours d'interprétation* (Geneva, Slatkine, 1980),
p. 267.

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.

EINLEITUNG

ENTSTEHUNG DES WERKES

Gabriel Faurés 1880 veröffentlichte *Ballade* ist ein Meisterwerk seiner ersten schöpferischen Phase. In einem Brief vom 17. September 1879 liefert Fauré einige interessante Details zur Entstehung dieses Stückes, indem er seiner Freundin Marie Clerc erläutert, dass „die Stücke für Klavier Nr. 2 und Nr. 3 eine größere Bedeutung erhalten haben dank einer Nr. 5, die eine Verbindung zwischen der 2 und der 3 herstellt. Das heißt, dass ich durch einige neue, wenngleich alte Verfahren das Mittel fand, um die Passagen der Nr. 2 zu einer Art Zwischenspiel zu formen und den Beginn der Nr. 3 so zu entwickeln, dass die drei Stücke eines werden. Daraus entstand eine Fantasie etwas größer als das Übliche; wenigstens möchte ich das glauben.“¹ Die *Ballade*, die ursprünglich als „Fantasie“ bezeichnet war, hat also ihren Ursprung in drei getrennten Stücken, die Liszt im Juli 1882 Franz Liszt in Zürich schenkte. Im Brief an Liszt schreibt er: „Ich habe in der Zeitschrift über Chopin einige Notizen geschrieben. Er [Liszt] liess sie mir und bat mich, sie zu veröffentlichen.“² Die verheiratete Long,³ und sagt: „Ich habe einen interessanten und wertvollen Austausch mit Liszt, das ergibt keinen Sinn.“⁴ Nach Alfred Cortot, dem ersten, der von diesem Treffen berichtete, hat der große ungarische Komponist ihm „lediglich geraten, zur deutlicheren Hervorhebung gewisser Details und um dem Ganzen eine charakteristischere suggestiv-färbung zu geben, einige orchestrale Aspekte des ihm vorgelegten und ursprünglich nur für Klavier solo komponierten Werks zu nuancieren.“⁵



Joseph de Marliave, einer der ersten Spezialisten der Musik Faurés und verheiratet mit Marguerite Long, ist der Ansicht, dass dieses Stück unter dem Einfluss Wagners geschrieben wurde (wie der Komponist selbst dies gegenüber Alfred Cortot bestätigt hat), genauer unter dem Eindruck des *Waldweben* aus *Siegfried*.⁶ Er assoziiert die beiden einleitenden Seiten der *Ballade* mit dem Bild „eines blühenden Eingangs in den Wald“⁷ jedoch nicht eines germanischen, sondern eines sehr französischen Waldes, nach Pierre Auclert, gelegen zwischen Chartres und Reims,⁸ sondern es sich nicht um den Wald Brocéliande oder einen „Idyllwald“ handelt, wie dies Philippe Fauré-Fremiet⁹ resp. Charles Kœchlin nahelegen. Letzterer bezweifelt sogar den Einfluss durch den Komponisten des *Siegfried* und bezeichnet als mögliche Inspirationsquelle das *Sommertraum* Felix Mendelssohn-Bartholdys, worin er auch mit Marguerite Hasselmans übereinstimmt.¹⁰ Fauré-Fremiet sagt zur *Ballade*, sie erscheine „im romantischen Geist, eine spezifisch romantische, seine spezifische Züge zeigt sich Fauré hier zu leicht als Anhänger Chopins wie Saint-Saëns.“¹¹ Marliave ist der Ansicht, dass diese Komposition das erste unserer „impressionistischen Stück“, ein neues Kapitel in der französischen Musikgeschichte eröffne.¹²

Die Aufführung fünf Jahre zu früh, 1877 in Weimar, an; dies ist weitestgehend auszuschließen, da der oben zitierte Brief an Marie Clerc keinen Zweifel an dem späteren Abschluss des Werkes lässt. Als Liszt 1882 diesen Rat erteilte, wusste er vermutlich noch nicht, dass Fauré gerade eine Fassung der *Ballade* für Klavier und Orchester abgeschlossen hatte, die allerdings noch zwanzig Jahre unveröffentlicht blieb.

6 Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, in: *Études musicales* 1917, S. 31–32; Cortot, „Le dialogue du piano et de la symphonie“, S. 699–700.

7 Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, S. 32.

8 Pierre Auclert, „La *Ballade* op. 19 de Fauré dans le souvenir de Madame Hasselmans“, in: *Bulletin de l'Association des amis de Gabriel Fauré*, Nr. 15 (1978), S. 5.

9 Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris (Albin Michel) 1957, S. 161.

10 Charles Kœchlin, *Gabriel Fauré*, Paris (Alcan) 1927, S. 81.

11 Auclert, „La *Ballade* op. 19 de Fauré dans le souvenir de Madame Hasselmans“, S. 5.

12 Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, S. 161.

13 Kœchlin, *Gabriel Fauré*, S. 81.

14 Marliave, „Un musicien français: Gabriel Fauré“, S. 31–32. Demnach bewertet der Autor dieses Werk wohl in Reaktion auf die Anmerkung von Jean d'Udine (alias Albert Cozanet): „Herr Fauré kann von Glück sagen, dass seine *Ballade* alt ist; sie wirkt so jung, adrett und kokett modern, dass man ihm geradezu einen unverfrorenen Debussyismus vorwerfen müsste, wäre da nicht ihr Entstehungsdatum“ (*Le Courrier musical*, 15. Januar 1907, S. 39). Hierauf

1 Gabriel Fauré, *Correspondance*, hrsg. und kommentiert von Jean-Michel Nectoux, Paris (Flammarion) 1980, Harmoniques, S. 96.

2 Siehe *Excelsior*, 12. Juni 1922.

3 Die Striche in dem Exemplar der *Ballade*, das Fauré Liszt schenkte, bezeugen vielleicht diese Befürchtung? Vgl. dazu auch die Ausführungen zu E1¹ in der Quellenbeschreibung (in: Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2).

4 Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris (René Julliard) 1963, S. 55.

5 Alfred Cortot, „Le dialogue du piano et de la symphonie“, in: *Conferencia*, Nr. 12, 1. Juni 1938, S. 698–699. Der Autor setzt die

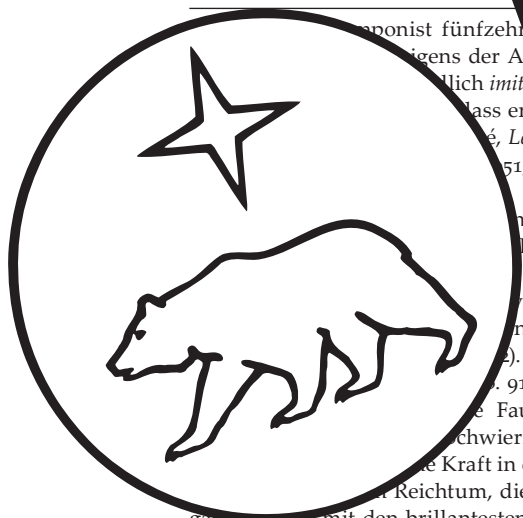
Das Datum der öffentlichen Uraufführung der *Ballade* in der Fassung für Klavier solo ist nicht bekannt. Kaum beendet, wurde die Fassung für Klavier mit Orchester am 23. April 1881 von Fauré selbst, unter der Leitung von Édouard Colonne, in der Société nationale de musique uraufgeführt. Mit Édouard Risler und dann Marguerite Long spielte er auch die Fassung für zwei Klaviere¹⁵ (wobei er die Partie des zweiten Klaviers übernahm)¹⁶ und leitete anlässlich eines Konzerts in Barcelona im März 1909 selbst das Orchester – wovon Marguerite Long wenig lobend berichtet.¹⁷

Die Komplexität ihrer Form, die Dichte ihrer Schreibweise, ihr harmonischer Reichtum und ihre emotionale Vielfalt sowie auch ihre hohen spieltechnischen Anforderungen machen diese Komposition zu einer der schwierigsten innerhalb des Klavierrepertoires des 19. Jahrhunderts.¹⁸ Entgegen der Beurteilung Faurés, dass es „die Amateure sind, die mich besser wiedergeben und verstehen“,¹⁹ kann man sich kaum vorstellen, dass ein talentvoller Pianist

dieses Werk, dessen Wert und Bedeutung erst spät erkannt wurde, erfolgreich in Angriff nimmt.²⁰

ZUR INTERPRETATION DER BALLADE

Sein Sohn Philippe beschreibt die Spielweise Faurés am Klavier so: „Sein Stil war so speziell, dass es heute auf der ganzen Welt keinen Pianisten gibt, der an die Art und Weise, wie er seine Werke spielte, erinnert. Seine Hände waren kräftig und schienen schwer; tatsächlich aber waren sie geschmeidig und leicht. Auf der Tastatur hob er sie kaum und setzte um, was er wollte. Er verabschiedete sich von *rubato* und all die Effekte, die das Publikum nicht treiben. Schritt für Schritt folgte er dem Text in engem Takt; das Dahinterliegende, das Geistige, die Emotion, all das was man nicht hören kann, dadurch faszinierte er.“²¹ Marguerite Long bezeugt weitere interessante Details: „Gabriel Fauré verzichtete in seiner sehr persönlichen Art des Klavierspiels auf die Brillanz und den Prunk, wie man von seinen Interpreten kannte: zugleich schweifte er nicht von seinen Interpretationen ab und bewachte, mit präzisen Betonungen, fest und beständig, so verlangte er die Aufmerksamkeit seiner Hörer. Mit seiner etwas schwerfälligen Hand gelang ihm ein sehr schöner Ton. Einander von der dem entsprach, wie die Spielweise von Faurés Musik sein muss.“²² „Seine Musik“, präzisiert sie, „setzt ein aufrichtiges Spielen voraus, ohne Verstellung oder Tricks.“²³ Long und Roger-Ducasse unterstreichen beide die Wichtigkeit, die Fauré den Bässen beimaß, deren Aufgabe es sei, „das Klanggebäude zu stärken sowie die Harmonik voranzutreiben und auszurichten“,²⁴ und betonen, dass dynamische Veränderungen niemals das Tempo beeinflussen dürfen. Noch deutlicher verbietet Roger-Ducasse „die falschen Zerdehnungen“, mit denen manche Interpreten die letzten Takte der langsamen Stücke des Meisters überziehen würden. Alfred Cortot versucht seinerseits, das Wesentliche dieser Musik



„Pianist fünfzehn Jahre später folgendermaßen: „Wegen des Anlass, dass ein Kritiker schrieb, ‚Fauré imitiert Debussy‘, war 1881 achtzig Jahre alt, dass er in diesem Alter bereits kehrte.“²⁵ *Lettres intimes*, hrsg. von Philippe Fauré, S. 27. Brief an die Frau vom 18. April 1881. Und bei einem Konzert in London 1881. Marguerite Long in Paris in der Salle Érard. Die erste Klavierversion stammt von 1881. Sekundäre Versionen (in: *Études fauréennes*, S. 91). Fauré-Fremiet bei dieser überraschenden Schwierigkeit der Originalfassung: „Die Kraft in der Betonung, eine Festigkeit im Reichtum, die eine Interpretin, selbst die Begabteste und mit den brillantesten Qualitäten, nicht geben kann“ (Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, S. 161). Es ist auch möglich, dass es sich hierbei um eine Reaktion auf Debussy handelt, der die Schönheit von Faurés *Ballade* derjenigen von Madame Hasselmann an die Seite stellte, indem er die Musik Faurés „mit der Geste einer schönen Frau verglich, ohne zu befürchten, der einen oder anderen damit Unrecht zu tun“ (Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, hrsg. von François Lesure, Paris [Gallimard] 1987, S. 119), oder aber es war einfach eine „Stichelei“ von Faurés Sohn gegenüber der von ihm ungeliebten Marguerite Long (Fauré und Long waren seit 1913 entzweit).

¹⁹ Fauré, *Correspondance*, S. 249. Obwohl diese Bemerkung zunächst auf Sänger zielt, bezieht sie Jean-Michel Nectoux doch auch „auf gewisse ältere Einspielungen mit Klavier“ (ebd., S. 195). Die vertrauliche Mitteilung, die Fauré 1902 gegenüber Émilie Girette machte und die diese in ihrem Tagebuch vermerkte, bestätigt offenbar diese Ansicht: „Er ist unglücklich, dass ihn die Pianisten so schlecht spielen; je größer sie sind, umso schlechter spielen sie mich, sagte er“ (zitiert nach Jean-Michel Nectoux, „Deux interprètes de Fauré: Émilie et Édouard Risler“, in: *Études fauréennes* 18, 1981, S. 11).

20 Nach Ansicht von Joseph de Marliave („Un musicien français: Gabriel Fauré“, S. 3), die auch Marguerite Long und Pierre Aulert teilen.

21 Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, S. 76.

22 Long, *Au piano avec Fauré*, S. 102.

23 Long, *Au piano avec Fauré*, S. 102.

24 Siehe das Vorwort zu den *Nocturnes* [Nr. 1–8], Paris (Hamelle) 1924. Aus den Briefen von Roger-Ducasse an André Lambinet vom 2. und 17. Dezember 1922 sowie vom 28. April 1924 lässt sich auf die Existenz ähnlicher Vorworte für die *Barcarolles* [Nr. 1–6], die *Impromptus* [Nr. 1–5] und die 4 *Valses-Caprices* schließen, sowie auf die Zusammenarbeit mit Lambinet beim Verfassen dieser Texte (vgl. Roger-Ducasse, *Lettres à son ami André Lambinet*, hrsg. und kommentiert von Jacques Depaulis, Sprimont [Mardaga] 2001, S. 109, 145, 154).

folgendermaßen zu erfassen: „Das Geheimnis Fauré'scher Emotion besteht in der Ausgewogenheit, in der Exaktheit des Ausdrucks. Es besteht auch in der Beurteilung gewisser sensibler melodischer und harmonischer Fragen.“²⁵

Wie in den *Principes éditoriaux* (siehe Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2) dargelegt, übernimmt unsere Ausgabe der *Ballade* zahlreiche Details aus der Fassung für Klavier und Orchester. Mehrere bedeutende Unterschiede, zumeist agogischer und dynamischer Art, in denen sich die Orchesterpartitur von der Originalfassung unterscheidet, sind im Kritischen Bericht angegeben. Dort finden sich auch die von Marguerite Hasselmans überlieferten Metronom-Angaben und die Änderungen einer Phrasierung,²⁶ vermittelt durch Pierre Auclert. Marguerite Long, die mit dem Komponisten sowohl die Fassung für Klavier und Orchester als auch diejenige für zwei Klaviere erarbeitete, ist uns mit folgenden praktischen Interpretationsvorschlägen²⁷ dienlich, die alle auch für die Originalfassung Gültigkeit besitzen:

- Takte 1–17, 21–28: „Die Begleitakkorde sind mit sorgsamem Versehen, stets mit dem Dauerhafter der Bedingung sondern auf alle wird.“ mit lebhaftem elen.“ was entspannen, bereiten.“ den Sechzehntel in, wie der Hauch
- Takt 172: „In *poco più mosso* anfänglich misslich, das Spiel muss mit dem vorangehenden Abschnitt verschmolzen sein. Der Takt wird in zwei Zeiten geschlagen, was den richtigen Impuls des Tempos garantiert, aber ich kann gar nicht genug empfehlen, es nicht zu schnell zu nehmen.“
- Takte 99–100: „Während der vierten Wiederholung der Passage ein schönes *crescendo* vorbereiten, das sehr strahlend wird, ausgeführt in kraftvoller Dynamik.“²⁸

25 Alfred Cortot, *Cours d'interprétation*, Genf (Slatkine) 1980, S. 267.

26 Siehe im Kritischen Bericht (Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2) zu den Takten 85–86.

27 Long, *Au piano avec Fauré*, S. 150–153.

28 In der letzten Wiederholung dieses Abschnitts unterscheiden sich die dynamischen Angaben zwischen der Originalfassung und derjenigen mit Orchester (siehe den Kritischen Bericht zu Takt 99, in: Gabriel Fauré: *Œuvres Complètes* VI/2).

- Takt 102: „Die Atempause vor der Exposition des dritten Themas, das in einem freudigen Tonfall zum Ausbruch kommt, nicht vergessen.“
- Takt 103, 105, 138, 140: „Fauré wollte, dass die punktierte Viertel und die darauffolgende Achtelnote ohne Bindung dazwischen angeschlagen werden.“
- Takt 107, 108, 142, 143: „Die Töne des Themas, die sich auf beide Hände verteilen, hervorheben. Die Arabesque in Sechzehnteln dient der Unterstützung, und die Tonleitern müssen prachtvoll aufsteigen.“
- Takte 109–116: „Die kanonische Episode erblüht in lieblichem und höchst expressivem Ausdruck.“
- Takte 117–123: „Die ganze Aufmerksamkeit ist auf das *crescendo* zu richten, das sich allmählich zum *fortissimo* entwickelt.“
- Takte 123–127: „Der Höhepunkt des Werkes. Der Entusiasmus, den es erzeugt, darf sichtbar werden, wenn die Pianisten nur darauf achten, dass der Schwung zu keiner rhythmischen Veränderung führt.“
- Takt 159: „Die abrupte, disruptive Kadenz ist in Vierteln zu zählen. Bei den folgenden Sechzehnteln nachzusehen, um die Beschleunigung für die Zehn- und Fünfzige-Passage aufzusparen.“
- Takt 171: Vor den letzten chromatischen Noten bremsen, um sie zu betonen und den Beginn des Finales gut herauszustellen.“
- Takte 172–184: „Gabriel Fauré schätzte es, das Finale in einem schönen Zeitmaß zu nehmen und es in diesem Sinne [ohne]²⁹ Veränderung des Tempos zu spielen.“
- Takte 240–246: „Die gebundenen Terzen verlangen ein ganz geschmeidiges Spiel. Die erste Zählzeit trillern und die Terzen mit einem rhythmischen *rubato* versehen.“
- Takte 240–264: „So fließend und so poetisch wie möglich, mit erst zum Schluss hin nachlassender Emphase [Takten 250–258]; der letzte Abschnitt [Takten 259–264] nimmt das Anfangstempo auf.“

Christophe Grabowski

Paris, Juli 2012

(Übersetzung von Annette Thein)

29 Im Original „bis zu“. Wir glauben, dass es sich um eine redaktionelle Ungenauigkeit handelt, weil im Schlussteil der *Ballade* keine andauernde Änderung des Tempos angegeben ist. Marguerite Long behält in ihrer Einspielung von 1930 (mit dem Orchester der Société des concerts du Conservatoire unter Philippe Gaubert) von Takt 172 bis zum Ende des Stückes ein konstantes Tempo bei, ausgenommen selbstverständlich die Kadenz sowie die Passagen, in denen eine Lockerung des Tempos in der Partitur vorgegeben ist.

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

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



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

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

À Camille Saint-Saëns

Ballade

Op. 19

Andante cantabile ♩ = 66

sostenuto

p

*) *con pedale*

simile

cresc.

pp

poco a poco

cresc.

m.d.

*) Voir les Notes critiques. / See the Critical notes.

16 *f* *poco rall.* *pp*

18 *ppp* *a tempo*

20 *pp* *p sostenuto sempre* *pp*

[simile]

26 *f* *p* *pp* *[simile]*



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

29

8va

dolcissimo

p

dolcissimo

32

ritardando

Lento

sf

pp

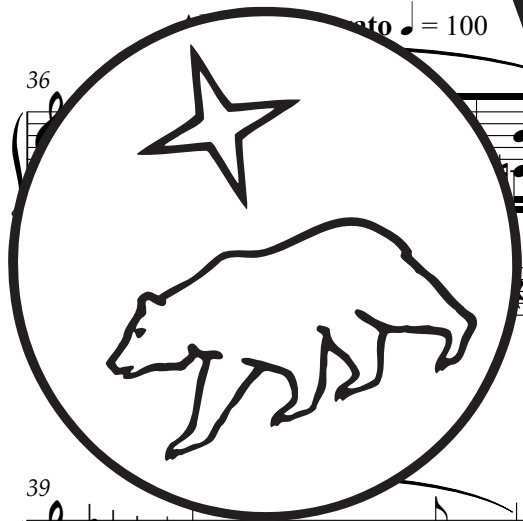
ppp

36

Lento ♩ = 100

marcato

41



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.

54 *a piacere*

dim. *p*

56 *a tempo*

f *p*

58

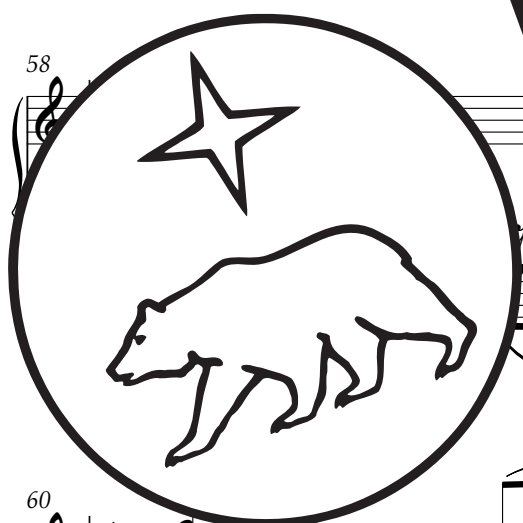
60

dim. *ppp* *rit.*

63 *a tempo*

leggero *cresc.* *8va*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



65 *pp dolce*

68

70



p

poco a poco cresc.

*allargando molto *)*

75

*) Voir les Notes critiques. / See the Critical notes.

a tempo

77

ff *sempre*

79

sf

dim. sempre

82

molto rall.

85

p *dolce*

pp

88

p



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

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

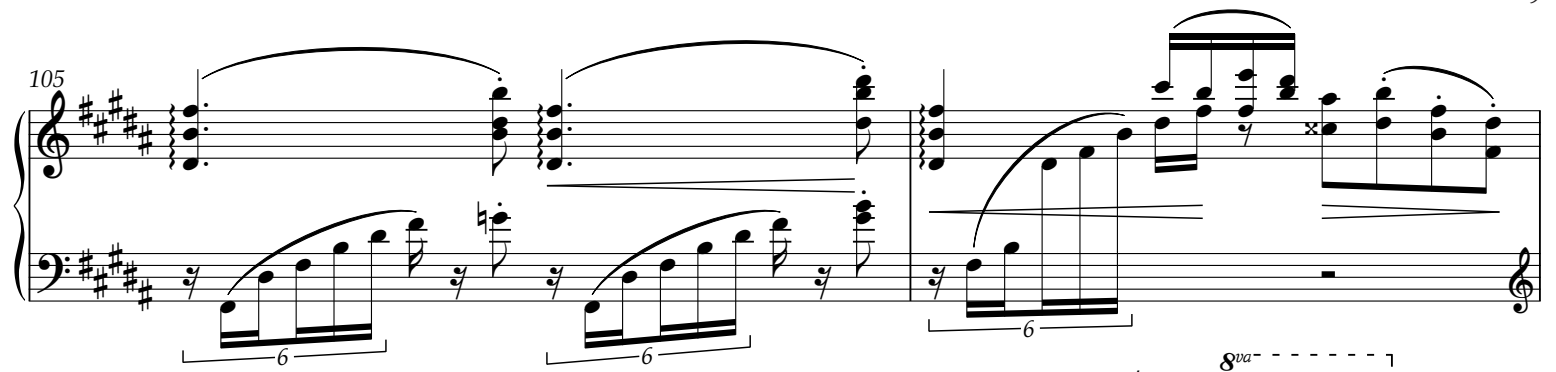
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



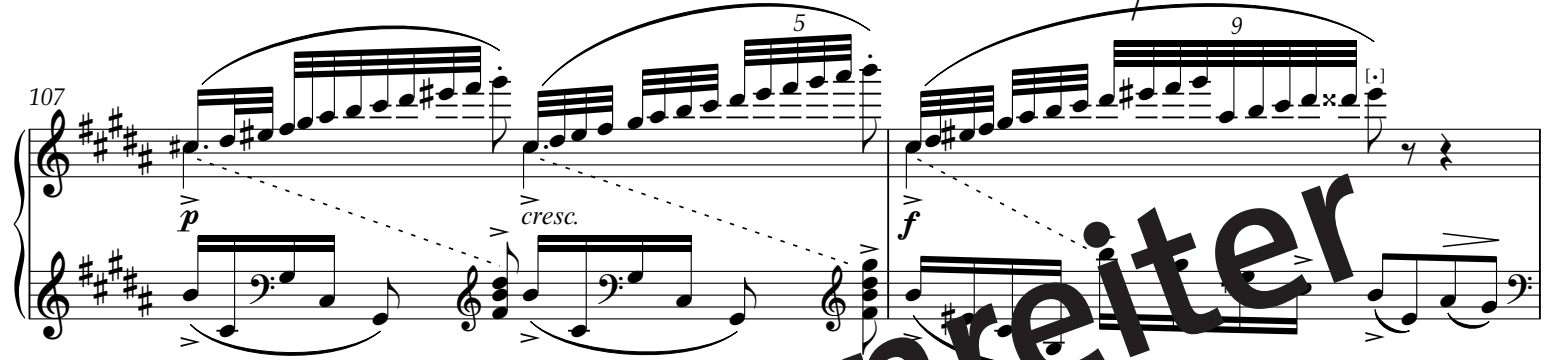
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

105



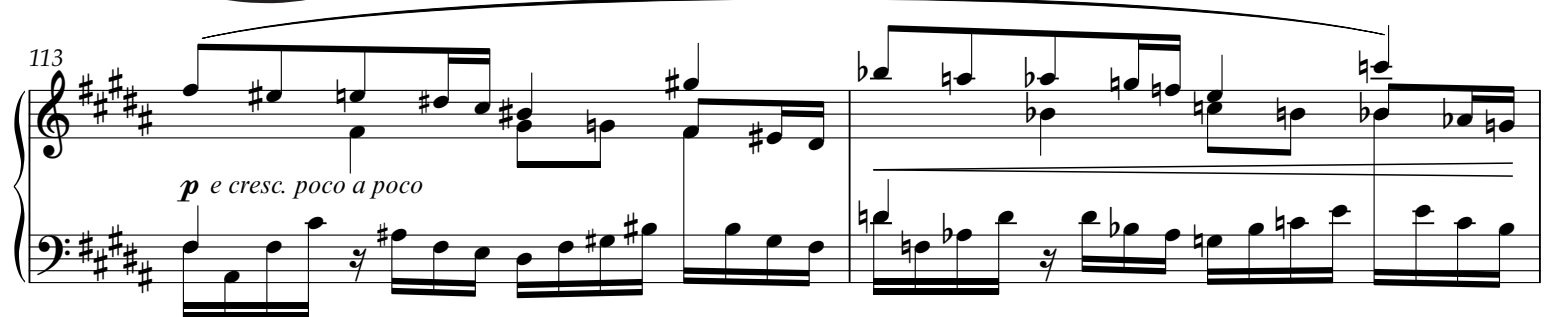
107



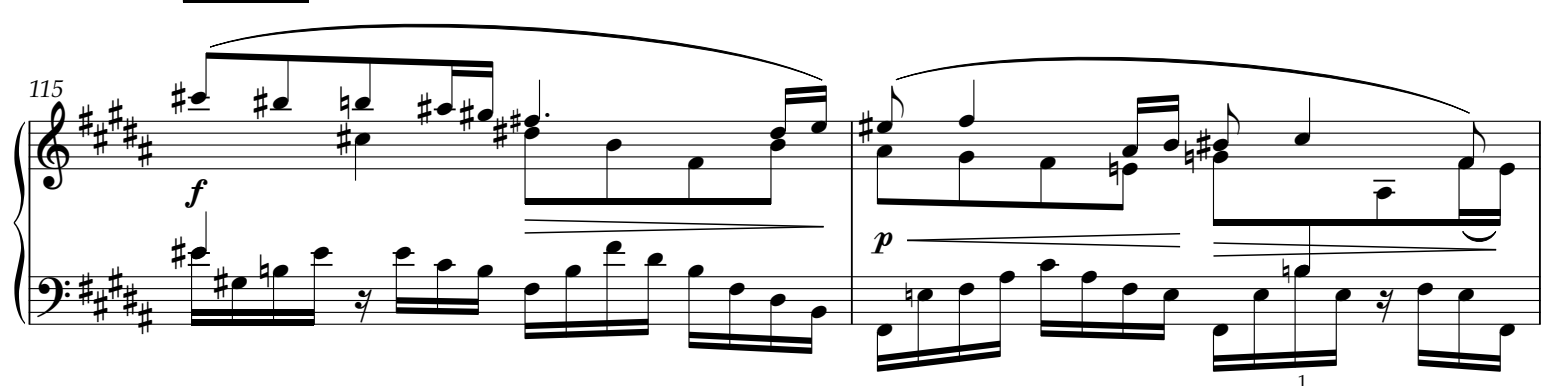
109



113



115



117

pp 3 3 1 2 3 5 2 1 3

119

cresc. 5 3 2 1 2 1

121

5 2 1 3 5 2 1 3



ff sempre

5 2 1 3

125

5 2 1 3 5 2 1 3

127

poco a poco dim.

129

senza tim.

131

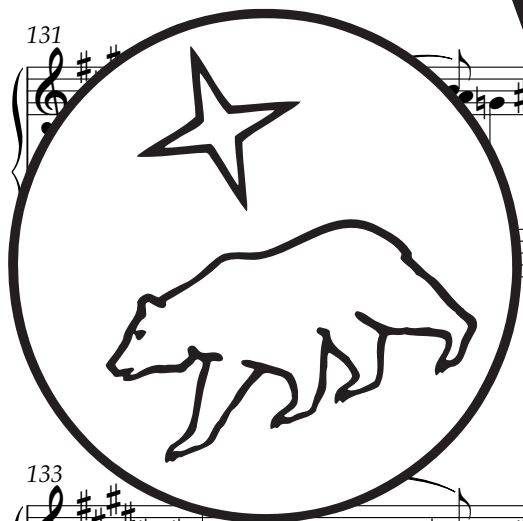
sf

133

p *sf*

135

pp *[m.d.]*



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.

149

8va

151

8va

153

cresc

8va

ff

m.d. 3

m.g.

m.d.

m.g.

157

8va

m.d.

m.g.

m.d.

m.g.

3

6

159

8va

longue

tr

m.d.

m.g.

Ped.

Andante ♩ = 66

159 ^{II}

dim. e rall.

p

162

dolcissimo

165

molto rall.

8va

170

molto rall.

Allegro moderato ♩ = 72

172

dolce sempre

tr.

176

mf

180

pp

poco cres

184

186

189

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.

201

dim.

dolce

p

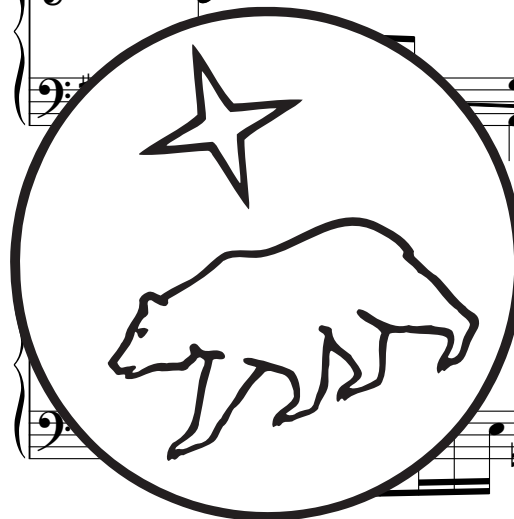
203

[cresc.]

205

8va

3



209

dim. e rall.

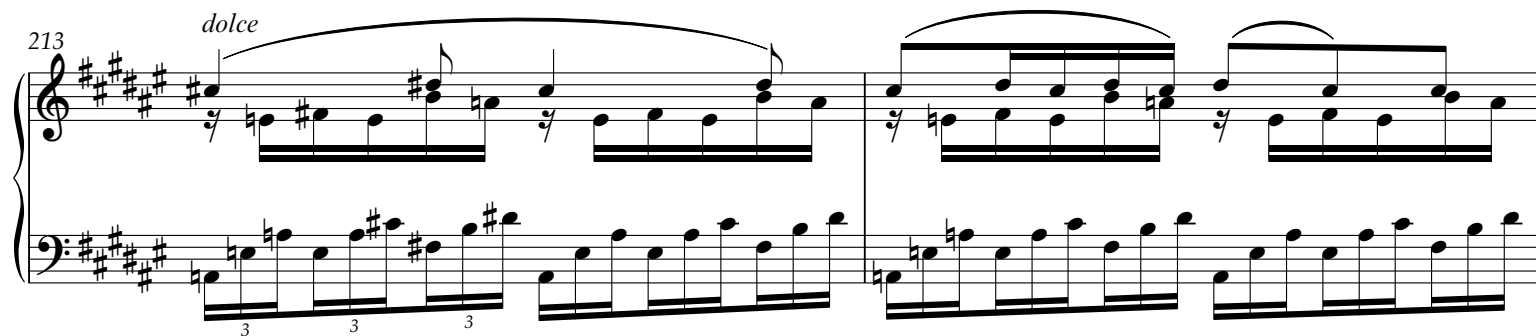
[a tempo]

211

leggerissimo

8va

213 *dolce*



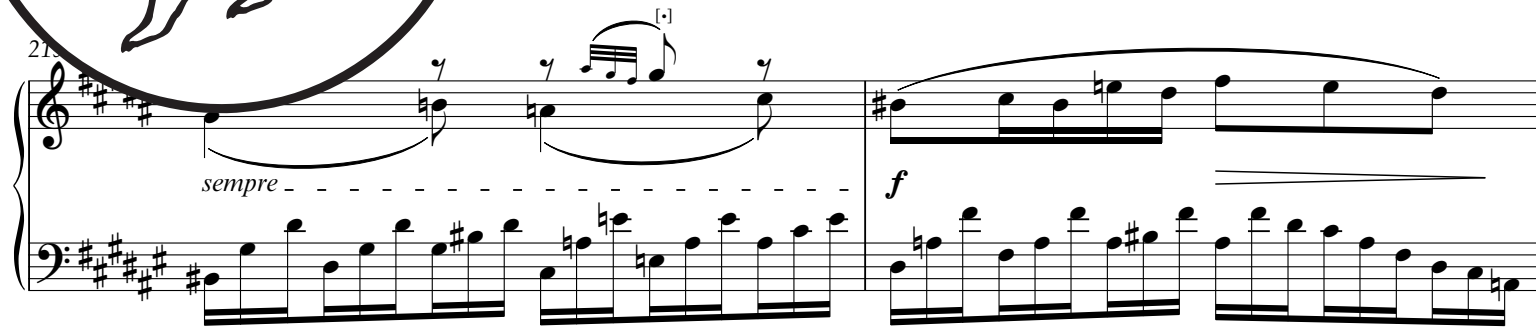
215 *cresc.*



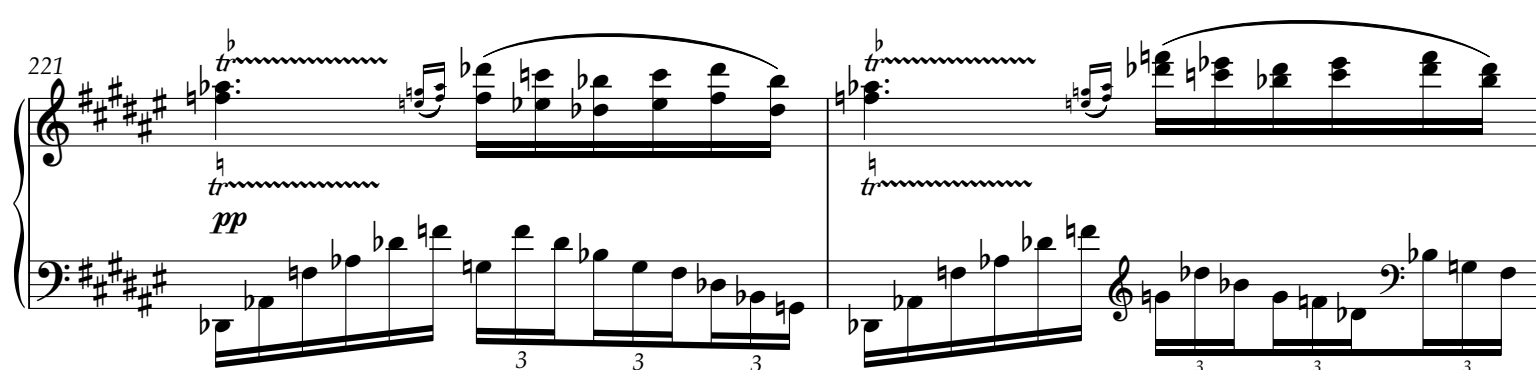
217 [*cresc.*]



219 *sempre* *f*



221 *pp*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

223

mf

225

sostenuto espressivo

p

m.g.

227

m.g.

m.g.

229

m.g.

[m.g.]

f

231

pp subito

tr

**)*

*) Voir les Notes critiques. / See the Critical notes.

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

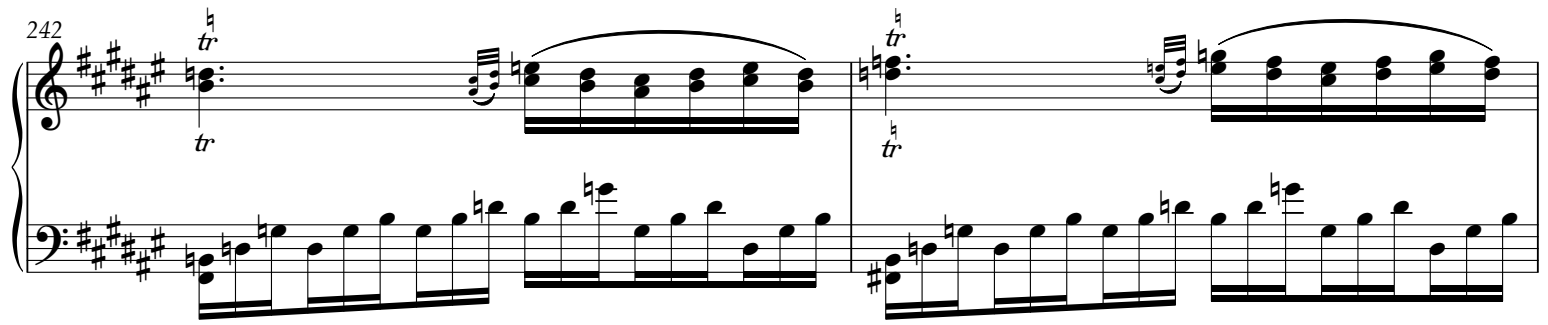
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

242



244



246



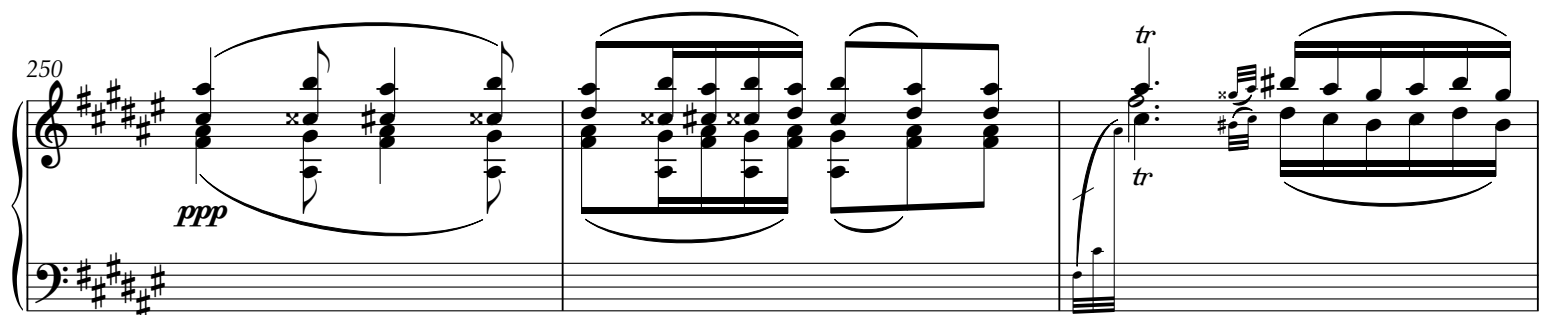
248

dolcissimo



250

ppp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

253

tr

tr

tr

256

poco rall.

pp sempre

tr

tr

tr

tr

tr

tr

259

a tempo

tr

tr

tr

tr

tr

tr

261

8va

1

262

ppp

8va

phic transfer which
g. after 1902. *Edi-
eus dem* in *res.* /
Rés. *Ym.* Ms. 1401
rce carries several
of cuts between bars
y made for a com-
vatoire where the
he female piano

1, published af-
It includes a
ept for cuts); see

CRITICAL NOTES
(referring exclusively to the footnotes in the music text
of the present edition.)

E1^C First edition from a lithographic transfer which appeared, according to the title page, after 1902. Dedicated “à Gaston Carraud / bien affectueux et amical hommage / Gabriel Fauré [signature]”, F-Pn: Rés. Vm. Ms. 1401 (Carraud 1902). This source carries several corrections, consisting of cuts between bars and some changes made for a complete repertoire where the original had the female version.

Appendix 1 Autograph manuscript of the version for piano and orchestra which was used for performances and for the engraving, F-Pn: Ms. 15136. Formerly in the Gabriel Fauré archives, held by the Fauré-Fremiet family, then a gift of the Belpéron family in 1965. 38 folios with 22 staves, 74 pages of music numbered 1–74. The front of the first folio serves as the autograph title page: “*avril 1881 / Ballade / op. 19 / pour piano / et / orchestre / Gabriel Fauré / 13. r. Mosnier*”; one notes the stamps and the F-Pn shelfmark, annotations in pencil in a foreign hand meant for the engraver as well as the remark: “*la partie de piano n’est pas toujours écrite partout* [the piano part is not always written out throughout]”. In reality, the text on the strips of paper pasted on pages 21, 22 (bars 83–85), 24, 27–31, 39 (bars 140, 141) 40, 60, 61, 66–69, which reproduced the original piano

Version for two pianos, Paris, Hamelle, 1908, plate nos.: J. 4664 T. (Piano reduction with **Mop**°), J. 4664 bis H. (Piano I: piano reduction by Isidore Philippi).

$\text{do}^1 - \text{si}^1$ $\text{do}^2 - \text{si}^1$ $\text{do}^3 - \text{si}^2$ $\text{do}^3 - \text{si}^3$ $\text{do}^4 - \text{si}^5$
 $\text{C}^1 - \text{H}^1$ $\text{C}^2 - \text{H}^2$ $\text{c}^3 - \text{h}^3$ $\text{c}^4 - \text{h}^4$ $\text{c}^5 - \text{h}^5$

(referring exclusively to the footnotes in the music text of the present edition)

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.