

FRANCK

Sonate

arrangée pour piano et alto

Sonata

arranged for Piano and Viola

Sonate

bearbeitet für Klavier und Viola

Herausgegeben und bearbeitet von /
Edited and arranged by / Éditée et arrangée 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 10918

EINFÜHRUNG

ZUM KONTEXT

Sommer 1886. César Franck hatte sich, wie zumeist während der Ferienzeit, aufs Land nach Quincy, etwa 30 km südöstlich von Paris, zurückgezogen, um befreit von Unterrichtsverpflichtungen und Orgeldiensten Zeit zu finden zum Komponieren: So entstand eines der Hauptwerke seines Schaffens sowie der Violinliteratur des 19. Jahrhunderts insgesamt, die Sonate für Klavier und Violine in A-Dur. Während die Zeitschrift *Le Guide Musical* ihre Leserschaft bereits Anfang Oktober 1886 über die Früchte der Arbeit zu informieren wusste,¹ hat sich der Komponist, ein „Feind alles Lauten und der Reklame“² und jemand, der bevorzugt „im Stillen“³ arbeitete, nicht über seine künstlerischen Beweggründe geäußert. Allerdings war der Plan, eine Violinsonate zu schreiben, durchaus nicht neu. Schon 1861 hatte ein damals junges Projekt den Komponisten angetrieben, ein Werk, das er Cosima von Bülow widmete,⁴ dann aber letztlich doch nicht verwirklichte. Franck die Idee 1886 wieder aufzugreifen, realisierte, mag, wie im Folgenden mit zwei Persönlichkeiten, die für ihn als Orientierungspunkte in der Musikwelt zugänglich geworden waren, Camille Saint-Saëns (1835–1921), 10 Jahre jüngere Zeitgenosse, und Franck in einem nicht unkomplizierten Austausch miteinander. In der nächsten Nacht müssen beide sich gegenseitig an einem Strang gezogen haben, um die Mitgliedschaft Francks in der 1871 von Saint-Saëns mitbegründeten Société nationale de musique zeigt, die nach dem Debakel des Deutsch-Französischen Kriegs darauf gerichtet war, das zeitgenössische französische Musikschaffen gegenüber der als erdrückend empfundenen deutschen Tradition mit aller Kraft zu fördern.⁵ Erste atmosphärische Störungen

zeigten sich bei der Uraufführung von Francks Klavierquintett in f-Moll im Januar 1880: Saint-Saëns, der Pianist und Widmungsträger, ließ das mit einer Zueignung an ihn versehene Manuskript achtlos auf dem Instrument zurück.⁶ In den folgenden Jahren verhärtete sich das Verhältnis der beiden zunehmend, und zwar in dem Maße, wie der Schülerkreis um Franck in der Société an Einfluss gewann mit der Idee, die Konzerte ausländischer (also auch deutscher) Komponisten zu öffnen und damit die ursprüngliche Intention der Gesellschaft zu unterlaufen. Die „Palastrevolution“ im November 1886 kommunizierte Saint-Saëns verbittert: „Im Vorstand wählten César und seine Schüler ihr eigenes Süsschen und schmiedeten in der Ecke flüsternd einen Komplott; kurz, die Situation entwickelte sich so, dass ich von mir aus das Amt niederlegte.“⁷ Und ausgerechnet César Franck wurde zum Nachfolger bestimmt. Mit ihm in dieser gärenden Gemengelage, im Frühjahr 1886, war Saint-Saëns zu seiner neuen Komposition, seiner Sonate für Klavier und Violine in A-Dur op. 75, und viel Selbstbewusstsein⁸ auf dem Plan getreten. Nach der Pariser Uraufführung im Januar 1887 brach Saint-Saëns sie am 3. April auch auf dem Podium der Société nationale. Das Werk stach selbst an den dortigen, mit elitärem Anspruch gestalteten Programmen insofern hervor, als die Gattung der Violinsonate durchaus unterrepräsentiert war: Seit 1881 waren in den insgesamt 59 Konzerten gerade einmal fünf Kompositionen dieser Art zu hören gewesen, zuletzt Gabriel Faurés Sonate in A-Dur op. 13, deren Aufführung auch schon bereits fast ein Jahr zurück-

PhD., University of Illinois at Urbana-Champaign 1998, S. 125–142.

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

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

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

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

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

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

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

5 Vgl. hierzu Michael Creasman Strasser, *Ars Gallica: The Société Nationale de Musique and Its Role in French Musical Life, 1871–1891*,

lag.⁹ Saint-Saëns' Novität dürfte also ein Aufsehen erregendes Ereignis gewesen sein, eines, das wohl auch César Franck nicht verborgen blieb. Ihm eine offene Rivalität zu Saint-Saëns zu unterstellen ginge sicher zu weit und würde auch der Persönlichkeit des Komponisten nicht entsprochen haben, zumal er beim Konflikt in der Société wohl eher eine passive Rolle spielte. Allerdings ergab sich durch die skizzierten Vorgänge durchaus eine Konkurrenzsituation, und so könnte die Aufführung jener Sonate der Impetus dafür gewesen sein, den vor langer Zeit schon einmal gefassten Entschluss jetzt endlich zu realisieren und selbst mit einem gewichtigen Beitrag zu dieser Gattung hervorzutreten.

Vor diesem Hintergrund ein individuell geformtes Werk schaffen zu wollen, dies fügte sich zugleich in ein übergeordnetes Vorhaben, dessen Umsetzung Franck in den letzten Lebensjahren offensichtlich planvoll und akribisch anging: „seine kompositorischen Ideen jeweils anhand eines einzigen Werkes in jeder der Gattungen“ zu exemplifizieren, „die durch [Beethovens] in idealer Form geprägt worden waren: Sonate, Variation“¹⁰ und „Streichquartett.“¹¹ Dass bei

den Instrumentalmusik geradezu zwangsläufig der hiesige Schüler Gy Kommandem mehr ist, die in Frankreich diese eher äußerliche Annäherung dann zum musikalischen ‚Weltbild‘ gewandelt, indem die Auseinandersetzung mit Beethovens Kompositionsweise insbesondere in struktureller Hinsicht

9 Im Zeitraum von 1881 bis 1891 waren unter den 163 Kammermusikwerken gerade einmal 14 Violinsonaten; bei den fünf zwischen 1881 und 1885 aufgeführten Werken handelt es sich um Sonaten von Georges Pfeiffer, Benjamin Godard, [Lucile ?] Le Verrier, Pierre Lacombe und Gabriel Fauré; vgl. Strasser, *Ars gallica*, S. 480, bzw. Appendix 5, S. 613–662.

10 Joël-Marie Fauquet, Artikel *Franck*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 1584–1611, hier Sp. 1604f.

11 Ropartz, *César Franck*, S. 97.

12 Beate Angelika Kraus, *Komponieren im Schatten Beethovens: César Franck und das Pariser Musikleben seiner Zeit*, in: *César Franck. Werk und Rezeption*, hrsg. von Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 25.

13 Ebd., S. 22–23.

fruchtbar wird,¹⁴ wie am Beispiel der Violinsonate noch genauer aufzuzeigen sein wird. Nicht von ungefähr also konnte Vincent d'Indy seinen Lehrer zum „veritablen Nachfolger des Bonner Meisters“ stilisieren;¹⁵ und doch stand Francks Sonate ebenso wenig in einer unmittelbar auf Beethoven zurückgehenden Traditionslinie wie sie als bloßes Konkurrenzwerk zu Saint-Saëns' Gattungsbeitrag begriffen werden darf. In jenem Sommer entstand vielmehr eine ganz eigenständige Komposition, die gleichwertig zum übrigen Schaffen der 1880er-Jahre das Spätwerk César Francks konturiert und ausformt.

DIE SONATE IN STREICHQUARTETT

In seinen Notizen dominierte sich Franck zunächst ein unbenanntes Projekt, das ihm offenbar eine Herzensangelegenheit war: „Ich mache ein ‚Psyché‘. Den Gedanken hege ich schon seit mehreren Jahren“ schrieb er in einem Brief.¹⁶ Ein bereits weit angeführter autographierter Entwurf des *Poème symphonique Psyché* trägt genau Datumsangaben (9.–13., 14., 18. August, 27. September, 23. Oktober 1886), die belegen, dass Franck in engem Kontakt mit dieser Komposition beschäftigt war. Vielleicht weil sich absehbare, dass das *Poème* im Laufe des Sommers nicht fertig werden würde,¹⁷ unterbrach er jenen Arbeit und nahm die Violinsonate in Angriff. Auch heute hat sich ein datiertes Manuskript erhalten (Quelle ¹A), das Einblick gewährt in die Arbeitsweise des Komponisten: Bereits eine knappe Woche nach dem vorläufigen Abbruch der Arbeit an *Psyché* hatte Franck den ersten Satz der Sonate weitgehend niedergeschrieben (datiert 24. August 1886), die weiteren drei Teile folgten jeweils in ähnlichem Abstand (1., 8. und 15. September). Als versierter Pianist erdachte Franck die Sonate selbstverständlich vom Klavierpart ausgehend. Diesen notierte er mit sicherer

14 Genannt seien beispielsweise die Anverwandlung eines unverwechselbaren musikalischen Gestus, nämlich das Kontrastieren von Orchester und Klavier im 2. Satz des 4. Klavierkonzerts op. 58 gleich zu Beginn der *Variations symphoniques* für Klavier und Orchester, sowie die Auseinandersetzung mit der quasi zum ‚Markenzeichen‘ Beethovens gewordenen Finalkonzeption der 9. Symphonie im Schlusssatz des Streichquartetts. Dort (Takt 7ff.) begegnet mit Florestans „In des Lebens Frühlingstagen“ aus dem 2. Aufzug von *Fidelio* sogar ein zweifelsfrei erkennbares Zitat.

15 Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris 1906, S. [1].

16 César Franck an seinen Schüler Arthur Coquard, [Aug. 1886], zit. nach *Correspondance*, S. 160–161, hier: S. 161.

17 Franck vollendete das Werk erst im Sommer des darauffolgenden Jahres, die Uraufführung fand am 10. März 1888 statt; Angaben nach Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris 1999 [im Folgenden: Fauquet 1999], S. 704.

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

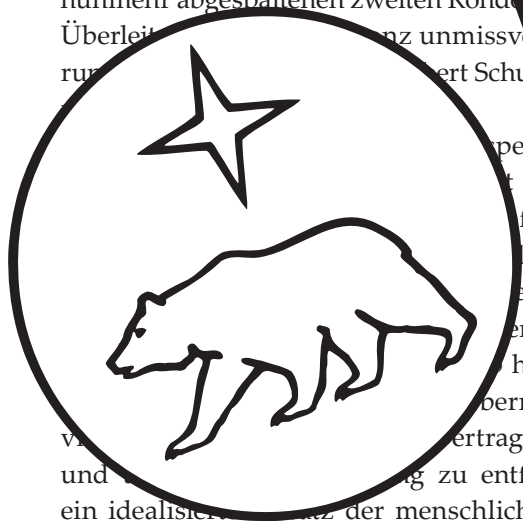
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

vier und Violine in F-Dur op. 20 von Louis Diémer (1873). Ein Vorbild für kanonartige Stimmführung liefert die Sonate in A-Dur op. 13 von Gabriel Fauré, die längere Passagen mit Stimmentausch aufweist,²³ und selbst die thematische Verknüpfung verschiedener Sätze hatte, wenngleich in bescheidenerem Maße, bereits Benjamin Godard in seiner Sonate für Klavier und Violine c-Moll op. 1 (1866) ausprobiert²⁴ – wenn in diesem Zusammenhang nicht ohnehin auf die in anderen Gattungen längst kultivierte motivische Arbeit eines Hector Berlioz oder Richard Wagner verwiesen werden muss. Befunde dieser Art strafen somit Vincent d'Indy Lügen, der überzeugt war, dass Franck „die Kunst des Komponierens genau an jenem Punkt wieder aufgenommen“ hätte, „an dem Beethoven sie hinterließ“.²⁵ Natürlich gehörte Franck als Komponist einer neuen Zeit an, in der, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Beethovens Tod, der Fortgang der Musikgeschichte nicht zu ignorieren war. Und so bruchtet – ob bewusst inszeniert oder nicht – im letzten Satz der Violinsonate, dort wo das Klavier ab Satz 32 in nunmehr abgespaltenen zweiten Rondo-Thementeil als Überleitung ganz unmissverständlich das runde Horn zitiert Schumanns 4. Sym-



pekt, gerade in- schließlich die für Klavier und „Klavier“ zu stre- im Laufe des gerechtigt bena- hervor, dass di- übermacht des Kla- ertrage, einen langen und g zu entfalten und wie ein idealisiert der menschlichen Stimme zu erscheinen.“²⁶ Dieser Gestus des ‚großen Atems‘ war offenbar seinerzeit fester Bestandteil der mit der Gattung verbundenen Erwartungshaltung. Während in den meisten Sonaten, auch in jenen von Fauré und Saint-Saëns, die Violinstimme im Werkverlauf aber mit größerer Virtuosität und streicherspezifischen Techniken wie Doppel- und Dreifachgriffen, Spiccato, Pizzicato oder schnellen Akkordbrechungen ausgestattet

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

Die Tatsache, dass für Francks Violinsonate keine Skizzen oder sonstige Vorstufen vorliegt, wiegt besonders schwer angesichts der zyklischen Durchgestaltung des Werks. Der Befund des Arbeitsmanuskripts²⁸ suggeriert ein sukzessives Abarbeiten der einzelnen Sätze; die Dramaturgie der Sonate mit ihren satzübergreifenden motivischen Bezügen deutet dagegen auf ein von vornherein durchdachtes Gesamtkonzept, das sicherlich einen bestimmten Konstruktionsplan bedingte. Auf welche Weise sich die kompositorische Entwicklung vollzog, ist nicht zu rekonstruieren. Das Arbeitsmanuskript als früheste erhaltene Quelle ist ein Stadium dokumentiert, das bereits der Endgestalt zu nahe steht. Somit ist nur die Möglichkeit, das Resultat gleich im 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,²⁹ hat Herbert Schneider die formale und harmonische Anlage der Sätze dargestellt sowie zahlreiche, über d'Indys Analyse hinausgehende subthematische Bezüge aufgezeigt.²⁹ Besonders überzeugend führte schließlich Stefan Keym in Anlehnung an Untersuchungen Gregory Karls vor, dass „das zyklische Prinzip nicht nur für einen hohen Grad an struktureller Kohärenz

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

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

25 d'Indy, *César Franck*, S. 67.

26 Fauquet 1999, S. 632.

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

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

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

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

(1. Satz, Takt 5) und y =

(1. Satz, Takt 19) bilden, die im weiteren Verlauf als semantische Einheiten wiederkehren, variiert oder modifiziert werden und schließlich eine Transformation erfahren,³¹ bis sich im Finale gleichsam die dualistische Spannung auflöst. Keym verweist dabei auf die „demonstrative, inszenierte Art des Auftretens der Franckschen Motive, die sie als selbständige musikalische Akteure erscheinen lässt“ und den „Rekurs auf Metaphern aus dem Bereich von Drama und Theater“ zur Beschreibung des expressiven Gehalts der Sonate, die nicht nur legitimiert, sondern geradezu notwendig gemacht.³² Franck, der schon 1880 seinem Klavierkonzert f-Moll eine zyklische Form zu Grunde gelegt hatte,³³ gelang es, die „Koexistenz von klassischer und moderner zyklischer Form“ ohne dass sich die beiden in Konkurrenz treten; stattdessen lassen sich die Sätze in einen weitgehend einheitlichen Charakter zu erhalten, indem sie ihren Anspruch als Musik der Zukunft ein, die Beethoven neu aufleben ließe, im Bewusstsein des 19. Jahrhunderts, auf ihn beziehen wollten, unterlassen hatte.

Die Existenz der neuen Sonate ist offenbar der Geiger Armand Parent, Kapellmeister des Colonne-Orchesters, und die Pianistin Marie-Léontine Bordes-Pène, eine Schwägerin von Francks Schüler Charles Bordes.³⁵ Beide Künstler,

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

DI WIDMUNG – EIN HOCHZEITSGESCHENK?

Unter Berücksichtigung des Zeitpunkts der Komposition, die sich im Arbeitsmanuskript am 15. September 1886 noch unfertig präsentierte, zum Abschluss kam. In jedem Fall muss Franck sich beeilt haben, zumal er am 27. September nachweislich die Arbeit an *Psyché* wieder aufnahm. Die Initiative zur Zueignung ging indes nicht von Komponisten selbst, sondern von Marie-Léontine Bordes-Pène aus, die, nachdem sie die Sonate kennen gelernt hatte, einen diesbezüglichen Wunsch äußerte, den Franck gerne entsprach.

Sie haben mich gebeten, gnädig Frau, die Sonate Ysaëre zu widmen. Ich tue dies mit Vergnügen, denn ich habe Sie noch nie jemandem versprochen und bin sehr glücklich, es in die Obhut eines Künstlers wie ihn zu geben [...].³⁶

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

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

³⁶ César Franck an Marie-Léontine Bordes-Pène, undatiertes 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 Ysaëre an César Franck, Brüssel 28. Okt. 1886; zit. nach *Correspondance*, S. 164.

³⁸ Ebd.

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

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

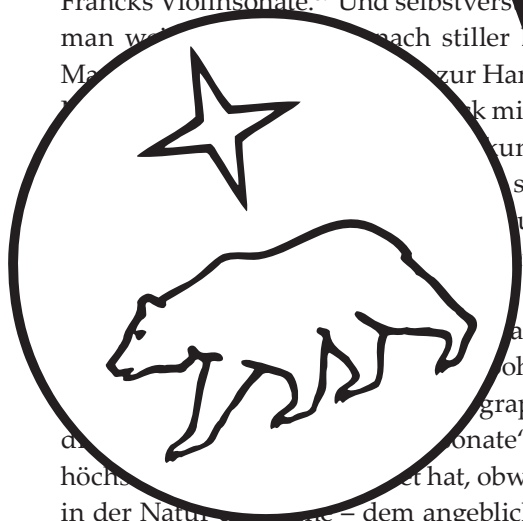
³² Keym, *César Francks Violinsonate*, S. 116 bzw. S. 119.

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

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

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

liche Nähe der Ereignisse, der rasche Abschluss der Komposition und auch die freundschaftliche Beziehung zwischen Marie Bordes-Pène und Eugène Ysaëre liefern durchaus gute Argumente für das reizvolle Gedankenspiel, auch wenn die harten Fakten, nüchtern betrachtet, nichts dergleichen zu belegen vermögen: Weder die Zueignung Francks „à Monsieur Eugène Ysaëre“ nimmt etwa im Wortlaut explizit Bezug, noch stellte der mit der Widmung Beschenkte in seinem ausführlichen Dankeschreiben eine unmittelbare Verbindung zwischen der Sonate und seiner Eheschließung her. Wieviel Dynamik aber die Idee von dem Werk als Hochzeitsgeschenk zu entwickeln vermochte, zeigt die Tatsache, dass die beiden aktuellen, mit wissenschaftlichem Anspruch verfassten Biographien des Komponisten nicht auf die Mitteilung dieses Zusammenhangs verzichten wollten – mehr noch: Joël-Marie Fauquet und Robert James Stove erzählen beide ausführlich, wie sich Charles Bordes nach den Tischreden überraschend erhob, um dem Brautpaar ein weiteres Präsent zu machen: das Autograph von César Francks Violinsonate.³⁹ Und selbstverständlich, so liest man weiter, nach stiller Durchsicht des Manuskripts zur Hand und forderte Franck mit ihm vom Platz herab die Grundründe anzuweisen, sich auch argu- und explizit als freundschaftlich anknüpfende Passage wortladend. Sein Sohn des Geigers, die Biographie des Vaters der Violinsonate’ erstmals und höchstwahrscheinlich hat, obwohl er – es liegt in der Natur der Sache – dem angeblichen Geschehen selbst hatte gar nicht beiwohnen können.⁴¹ Mag sein, dass Antoine seine Informationen einer mündlichen Familienüberlieferung entnahm; jedenfalls wartet keine der von den tatsächlichen Zeitgenossen stammenden biographischen Mitteilungen zu César Franck mit einer derartigen Geschichte auf.⁴² Festzuhalten bleibt,



dass Franck sein frühestens in der zweiten Septemberhälfte des Jahres 1886 vollendetes Werk auf Initiative der Pianistin Marie-Léontine Bordes-Pène dem Geiger Eugène Ysaëre widmete und diesem eine autographe Abschrift der Sonate mit Zueignung am Schluss des letzten Satzes übermachte, wofür sich Ysaëre Ende Oktober 1886 beglückt bedankte. Festzuhalten bleibt auch, dass Ysaëre, wie im Folgenden noch auszuführen sein wird, das Werk mit Madame Bordes-Pène bereits gespielt hatte, als er den Brief an Franck schrieb. Dass dieses allererste Durchmusizieren aber im Rahmen der eigenen Hochzeitsfeierlichkeiten am 28. September 1886 vonstatten ging, muss, auch wenn die Geschichte immer wieder und nur allzu gerne erzählt wird, wohl als Anekdote betrachtet werden.

AU DEM WEG ZUM ERFOLG
Bereits in seinem Dankesbrief hatte Ysaëre versprochen, ganz unabhängig davon, ob es sein Publikum auf Gegenliebe zu sich für oder nicht, „dieses Meisterwerk“ gern dazu spielen, wo ich einen kunstgenißen Pianisten finde. Ich mache es für das Werk und für mich selbst, für den großen Genuss, den es mir bereitet ... ganz eigenständig.⁴³ Es sollte Wert halten. Die ersten Proben mit Marie Bordes-Pène fanden bereits im Oktober statt, und Ysaëre schwärmte geradezu, wie sehr beide bei der Erarbeitung des Werks ergriffen und aufgewühlt waren.⁴⁴ Für die Erstaufführung wurde am neuen Wirkungsort des Widmungsträgers – Ysaëre hatte zum Herbst die Violinprofessur am Brüsseler Konservatorium übernommen – ein Konzert ausschließlich mit Werken César Francks organisiert. Und so erklangen am 16. Dezember 1886 im Cercle artistique et littéraire das Klavierquintett in f-Moll, *Prélude, choral et fugue*, Ausschnitte aus *La Rédemption* und *Les Béatitudes* sowie das Lied *L’Ange et l’Enfant*, bevor Ysaëre und Marie Bordes-Pène die Sonate für Klavier und Violine erstmals öffentlich spielten. Alfred Marchot, beim Quintett der zweite Geiger, erlebte, wie Franck, der eigens aus Paris angereist war, bewegt das Konzert verfolgte:

Niemals habe ich den so anspruchslosen, so ruhigen, so bescheidenen Mann in vergleichbarer Freude gesehen.

39 Fauquet 1999, S. 640–641, sowie R[ichard] J[ames] Stove, *César Franck. His Life and Times*, Lanham u. a. 2012, S. 256–257.

40 Marie Brunfaut, *Jules Laforgue, les Ysaëre et leur temps. Essai*, Brüssel 1961. Zu Ysaëres Hochzeitsfeier vgl. S. 69–72. Die „Ouvrages consultés“, S. 133–135, offenbaren, dass Brunfaut ihre diesbezüglichen Informationen der Biographie von Eugène Ysaëres Sohn Antoine (s. folgende Anmerkung) entnahm und ihrem Essay somit keinerlei Quellenwert zukommt.

41 Antoine Ysaëre und Bertram Ratcliffe, *Ysaëre. His Life, Work and Influence*, London u. a. 1947, S. 47–50.

42 Weder Vincent d’Indy, *César Franck*, Paris 1907, noch Pierre

de Bréville, *Les Fioretti du Père Franck*, in: *Mercure de France* 49. Jg., Nr. 949 (1. Jan. 1938), S. 81–98, den Fauquet gar als vermeintlichen Augen- und Ohrenzeugen anführt, spielen im Zusammenhang mit der Violinsonate in irgend einer Weise auf die Hochzeit Ysaëres an.

43 Eugène Ysaëre an César Franck, Brüssel 28. Okt. 1886; zit. nach *Correspondance*, S. 165.

44 Ebd., S. 164.

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.



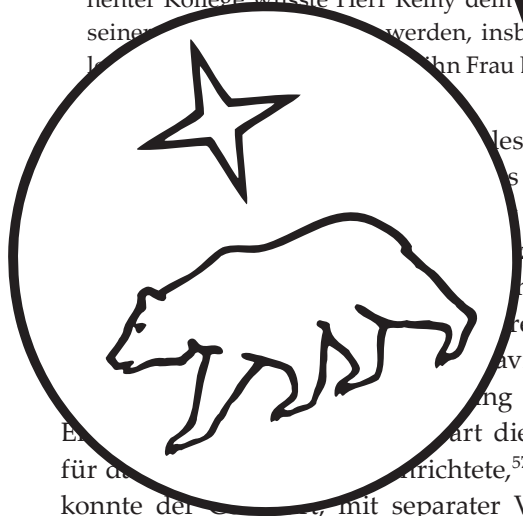
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

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

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

Mit größerer Anmut und weniger Effekt als sein eminentester Kollege wusste Herr Rémy dem hohen Anspruch seiner Kunst gerecht zu werden, insbesondere in den letzten Sätzen, die Frau Bordes-Pène aus-



des Delart, der an das Strenggehaltetraditionell anknüpfte, darum, die Sonate zu dürfen. Wie der Vorgang mit dem zweiten Teil, der zwischen zwei Akten, Klavier und Violoncello entstand: Zum Ende der Sonate die Violinstimme für die Klavierpartitur, ⁵⁷ zum Anderen konnte der Komponist, mit separater Verlagsnummer (J. 2821 H.) versehen, bei Hamelle als alternative Einlegestimme in die Klavierpartitur der Originalausgabe erscheinen, wozu diese einen neuen Umschlag erhielt. Allein die Erweiterung des Titels zu „Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle“ wäre von Verlagsseite niemals ohne Francks ausdrückliches Einverständnis vorgenommen worden, der deshalb auch gerne fortfuhr, Freunden und Bekannten Exemplare der so veränderten Neuauflage zuzueignen.⁵⁸ Und schließlich

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

Inzwischen sorgte Eugène Ysaëre 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 Bravorufe; fast verwundert konstatierte der dortige Kritiker: „Diese Sonate, seltsame Sache, hat einen wahrhaftigen Erfolg erzielt.“⁶¹ Tatsächlich verankerte die Sonate ihren Erfolg nicht nur in der unermüdlichen Einsatz des Geigers für das Werk, sondern insbesondere der Art, wie es spielte: „Herr Ysaëre [...] war unvergleichlich hinsichtlich der Verve, 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 etwa Jahrzehnte später Carl Flesch auf den Punkt zu bringen vermochte:

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

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

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

⁵⁹ Vgl. Fauquet 1999, S. 873.

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

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

⁶² K[ufferath], *Bruxelles*, S. 45.

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

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

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

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

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

liche Präsentation: Man hat sich Ysa e etwa beim avantgardistischen Kunstverein Cercle XX in einem der Ausstellungssäle des Brüsseler Musée des Beaux-Arts zwischen zeitgenössischer Kunst von Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec und anderen vorzustellen. Der synästhetische Eindruck muss gewaltig gewesen sein, zumal hier noch die Natur nachhelft und den 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, Ysa e und Frau Bordes-Pène auswendig weiter.⁶⁴

Der Durchbruch im französischen Sprachraum war endgültig geschafft, als Ysa e mit dem Pianisten Raoul Pugno Francks Sonate 1896 und 1897 im Rahmen einer von sensationellem Publikumsinteresse⁶⁵ begleiteten Pariser Konzertreihe „Sonate ancienne et moderne“ jeweils neben einer Sonate von Johann Sebastian Bach (E-Dur BWV 1016 bzw. f-Moll BWV 1018) und Beethovens Sonate op. 47 präsentierte und damit den gleichsam überzeitlichen Charakter der Sonate erhob. Schweizer⁶⁶ nahmen Bezug nehmen auf die Feststellung Adrien Mithouards, dass „der

Sonate von Bach und der Sonate von Franck beide das gleiche Ansehen erlangen“ beobachtet, was seiner Sonate in der Rheinseite besteht waren, teile auf Äußerste zu treiben. Die Idee der Sonate zu verkennen“. Französische Hörer „dem Genie des sächsischen Komponists eine ungebrochen wachsende Bewunderung“ entgegenbringe, demonstrierten „die Deutschen im Hinblick auf César Franck und unsere junge französische Schule eine systematische Opposition“.⁶⁶ Dass Francks Violinsonate in politisch aufgeheizten Zeiten zum Spielball nationaler Antipathien wurde, bestätigte von der anderen Seite aus auch Carl Flesch, der überliefert, dass die „reaktionäre Clique“ um Jo-

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

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

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

Als Ysa e vorbereitete die Violinsonate durch die Erzählung seiner künstlerischen Betätigung in ganz Europa und trug sie auch in die neue Welt hinein. Im Jahr 1907 der durchaus eifersüchtige Camille Saint-Saëns feststellte, dass „in allen Städten, die ich besuchte, die Werke von César Franck [...] im Repertoire waren“.⁶⁹ Auch im allerletzten Konzert, am 2. Februar 1928, spielte er bereits durch Krankheit schwer gezeichnete Geige seine Sonate von César Franck: „Das Werk, das seine Karriere bestimmte, für dessen Karriere er gesorgt hatte, beschloss seine lange Laufbahn.“⁷⁰ Und so hatte sich die Widmung der Sonate als besonderer Glücksfall erwiesen – für das Werk gleichermaßen wie für dessen Komponisten.

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

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

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

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

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

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

66 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*.

ZUR FASSUNG FÜR KLAVIER UND VIOLA

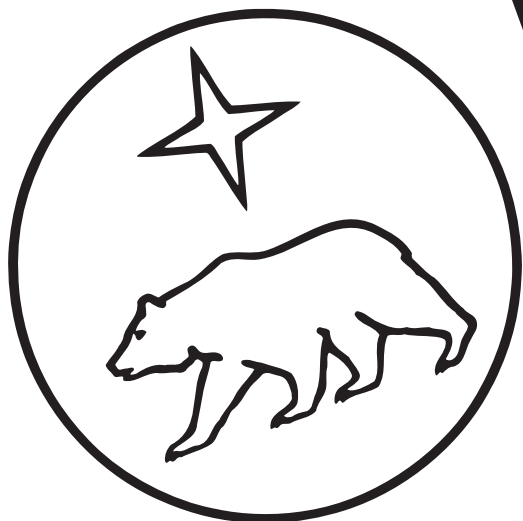
Die große Popularität der Sonate in ihrer Originalfassung ließ den Verleger Julien Hamelle die Dynamik aufnehmen und eine Reihe weiterer Bearbeitungen publizieren. Nach der Fassung für Klavier und Violoncello, die Jules Delsart noch zu Lebzeiten Francks und mit dessen Einverständnis angefertigt hatte, erschienen um 1904 zunächst Alfred Cortots Bearbeitungen für Klavier zu zwei bzw. vier Händen (Verlagsnummern J. 5140 H. bzw. J. 5067 H.). Wohl im Jahr 1910 erweiterte Hamelle sein Angebot um Ausgaben für Flöte und Viola als alternative Besetzung zur Violine. Während die Auflistung dieser vier Fassungen – allesamt Bearbeitungsformen mit langer Tradition – auf dem Titelblatt späterer Auflagen der Violinsonate den einzigen Hinweis auf die Existenz der Violafassung bietet, zeigte Hamelle die von seinem Hausarrangeur Franz Linden angefertigte Flötenbearbeitung 1911 auch im ersten Quartalsheft der *Bibliographie musicale française* an.⁷¹ Von der Viola-Ausgabe ließ sich bislang kein

Exemplar auffinden; es ist freilich davon auszugehen, dass der Verlag nach allgemeiner Gewohnheit pragmatisch vorgegangen war und nur separate Einlegetimmen hatte herstellen lassen, die dann mit der Klavierpartitur des Originalwerks verkauft wurden und sich somit möglicherweise einer spezifischen bibliographischen Verzeichnung entzogen.

Die vorliegende Bearbeitung für Viola orientiert sich weitgehend an Jules Delsarts Fassung für Violoncello, übernimmt aber auch umfangreiche Passagen in Originallage oder bleibt, insbesondere an Stellen, in denen das Cello zwei Oktaven unter der Violine liegt, in der mittleren Oktave. Damit changiert die Stimme in Altlage auch klanglich zwischen den beiden Streicherversionen und verleiht der Sonate eine reizvolle hybride Farbigkeit, die sich von geringerlicher Brillanz und der Schönheit des Violoncellos. Der Klavierpart ist unverändert und ist identisch mit dem der Originalfassung.

Kassel, im Juni 2015

Gudula Schütz



⁷¹ *Bibliographie musicale française* 36. Jg., No. 157 (1910), S. 8.

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.

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

Franck's intention to create a work of individual stamp coincided with a more overreaching project that he pursued deliberately and meticulously in the final years of his life: namely, to exemplify "his compositional ideas by writing one work in each of the genres shaped in ideal form by Beethoven: sonata, variation, symphony, and string quartet."¹⁰ That the Beethovenian model was virtually *de rigueur* in the "classical" genres of instrumental music (what other Master, asked Franck's pupil Guy Ropartz, could Franck have turned to for such solid teaching in pure music?)¹¹ lay in the uncontested canonization of his music, which in France had risen to a level of veneration bordering at times on a religious cult.¹² As early as 1843, with the publication of his op. 1, *Trois Trios concertants*, Franck had "as it were presented the same calling card as Beethoven" and made his first public appearance as a composer of instrumental music, transformed into a study of Beethoven's creative spirit, in greater detail and precision, then that of the latter as "the veritable master."¹³ Yet Franck's debt to the Beethovenian model was not the work which arose that Saint-Saëns' independent creation on a par with his works of the 1880s, one that helped to shape and adumbrate the music of his late period.

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

11 Ropartz, "César Franck", p. 97.

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

13 *Ibid.*, pp. 22f.

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

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

THE GESTATION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Not only does the Violin Sonata reveal, unsurprisingly, traces of Franck’s preoccupation with Beethoven, he also engaged constructively as a matter of course with his own musical surroundings. Saint-Saëns’ sonata may well have provided the “initial spark,” but ties to other works are equally apparent. We find passages reminiscent of recitative, for example, the Sonata in A minor for piano and violin by Édouard Lalo (1856) and the Sonata in F major for piano and violin, op. 17, by Louis Vieux (1873). A model of canonic voice-leading is found in Gabriel Fauré’s A-major Sonata, op. 13, which contains fairly long passages of voice-exchange.²³ Thematic links between movements were even attempted, albeit more modestly, in Benjamin Godard’s Sonata in C minor for piano and violin, op. 18 (1861).²⁴ Though in this connection we must therefore refer to the motivic manipulation long cultivated in other genres by a Hector Berlioz or a Richard Wagner. Findings of this sort give the lie to Vincent d’Indy, who was convinced that Franck “took up the art of composing at the exact point where Beethoven left off.”²⁵ Of course Franck the composer belonged to a new era in which, more than half a century after Beethoven’s death, the advances of music history could not be ignored. Thus, whether deliberately or not, the gruff scherzo theme from Robert Schumann’s Fourth Symphony, op. 120, quite unmistakably rears its head in the finale of the Violin Sonata, namely from bar 132, where the piano presents the now isolated second part of the rondo theme as a transition.

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

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

20 Eich, *Kammermusik*, pp. 249–51.

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

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

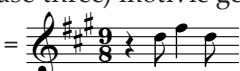
23 William C. Rorick, “The A Major Violin Sonatas of Fauré and Franck: A Stylistic Comparison,” *The Music Review* 42, no. 1 (Feb. 1981), pp. 46–55, esp. pp. 50f.

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

25 D’Indy, *Franck*, p. 67.

ploy large and broadly arched melodies and to appear as an idealized substitute for the human voice.”²⁶ The “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 findings from the other hand, that the movement with its overriding gesture is to a previous-ly required a gestation, and there is no way we can know its final gestation, making manuscript the final form. All that remains is the results retro-actively applied to a work that has already been undertaken as a series of conflicting intents and results. Vincent d’Indy, 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 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 $y =$  (movement, b. 19), which are repeated, varied, or modified as semantic units and finally undergo transformation as the music proceeds.³¹ Before the dualistic tension is resolved in the finale, Keym refers to the “demonstratively staged manner in which Franck’s motifs appear, making them seem like independent musical agents” and thereby legitimizing and even reconstituting his “reversion to metaphor from drama and theater” to describe the Sonata’s expressive content.³² In the Violin Sonata, Franck, who had previously adopted the cyclic design in his F-minor Piano Quintet of 1870,³³ successfully proved the “coexistence of ‘classical’ formal types and cyclic process” without causing them to compete with each other. Instead, he allowed the individual movements to “remain a largely autonomous and self-contained character.”³⁴ 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

26 Fauquet 1999, p. 632.

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.

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 Ysaëre and the pianist Caroline Montigny-Rémaury is untenable, for Ysaëre definitely did not form an ac-

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.

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.

THE ROAD TO SUCCESS

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, where he had become professor of piano. As it happened that, on 14 October, the Cercle artistique et Littéraire gave a concert of piano Quintets, the first of which was Franck’s *Rédemption*, and the second, *Le Jeune et l’Enfant* by Franck, Ysaÿe performed the Sonata for Piano Quintet, op. 106, with the Brussels Quintet, consisting of Franck, Gravey, and André.

Ysaÿe followed the performance of this simple, gentle, modest work with a sense of joy. He literally drank his music and had no idea how to express his satisfaction to the performers, especially Ysaÿe.⁴⁵ The press was wholly of the same mind: “At last the hour of fame seems to have struck for him.”⁴⁶ As a token of appreciation and grateful remembrance, Franck wrote a dedication to the pianist on a copy of the first edition (also signed by Ysaÿe):

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

Whether the first 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 *fiche de cotage*, gives the date of November 1886 for the start of the engraving process.⁴⁹ It is, of course, 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 a fine pen. It is unclear what led to this month-long delay in the production process, but the hypothesis has expressly been raised that it led to a difference in the sonata’s first performance: the discrepancies in the separate violin part with regard to the length of slurs and phrase marks, and to the placement of dynamic signs and tempo indications (details involving the sonic realization of the sonata but not its compositional substance), may have undergone refinement or correction in connection with the December concert. This also applies not least of all to the fingering and bowing marks found only in the separate part: Ysaÿe, perhaps at the publisher’s request,⁵² surely had a hand

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 cotage* 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* or *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.

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[uferath], “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.

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

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

Ysaë heard another two times in Paris. For the first time it was on 20 May 1887, at the concert of the Société Nationale, accompanied by the pianist Emil Marie Fabre, and on 24 December 1887, at the Société Moderne. According to one critic, Guillaume Rémy, playing left an impression quite different from Ysaë's:

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

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

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

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

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

Especially impressed was Jules Delsart, who played the cello part in Beethoven's op. 127 String Quartet that same evening, and who asked Franck to make an arrangement of the Sonata for his instrument. It is unclear just how deeply the composer was involved in the arrangement, but two aspects strongly suggest that the version for cello and piano at least met with his approval: first, Franck was aware that Delsart had marked up the violin part for the lower instrument;⁵⁷ and second, the cello part, though published by Hamelle with a separate catalogue number (J. 2821 H.), was meant to be inserted in the piano score of the original edition as an alternative, for which purpose the piano score was given a new cover. Indeed, Hamelle would never have exchanged the title to *Sonata pour Violon et Violoncelle* without the express consent of the composer, who thereafter continued to dedicate copies of the altered new impression to his friends and acquaintances.⁵⁸ Finally, Franck's plan to write a "proper" cello sonata himself (a plan evidently thwarted by his death in 1890)⁵⁹ would seem to imply that he not only welcomed Delsart's adaptation of the violin sonata but even allowed it to inspire him artistically.

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

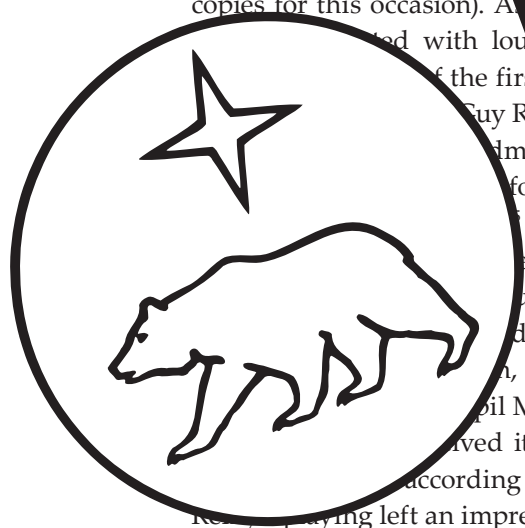
57 He mentioned this in a letter to his cousin, the pianist Cécile Boutet de Monvel; Fauquet 1999, p. 646, n. **.

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

59 Fauquet 1999, p. 873.

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

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

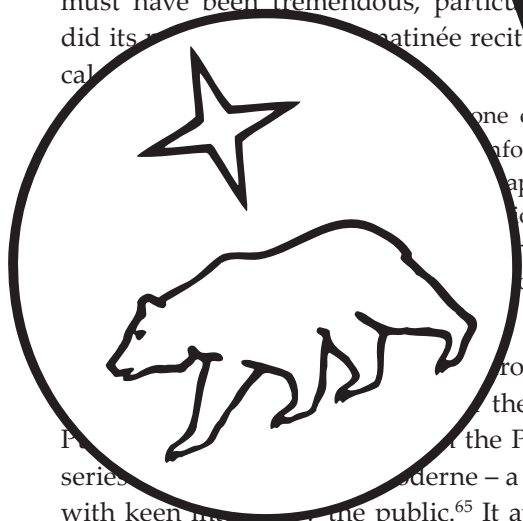


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

was incomparable in his verve, his magnificent tone, and the breadth of his bowing," wrote Maurice Kufferath in 1888. "The impression the work produced in his hands was truly gripping."⁶² He thereby touched on a point summed up in a nutshell a few later by Carl Flesch:

However, at the peak of the pyramid that constituted the amalgam of [Ysaÿ's] fascinating qualities was an indefinable *élan vital* emanating from his overwhelming personality and holding everyone irresistibly in thrall. His 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 Ysaÿ 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 utmost to transform the recital into a mystical



one could have fore- forgettable: during rapidly resounded, for lighting. So as developing it continued to play

Europe finally came the pianist Raoul the Parisian concert series – a series followed with keen interest by the public.⁶⁵ 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. Things proved more difficult in Germany. Lionel de la Laurencie, referring to a statement by the essayist Adrien Mithouard ("When a Frenchman hears Bach and a German hears the Franck

62 Kufferath, "Bruxelles", p. 45.

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 See e.g. the review by Amédée Bouteau in *Le Ménestrel* 63, no. 21 (23 May 1887), p. 168, which speaks of tumultuous storms of applause.

sonata, both have the feeling that they are listening to a national author"), noted how avidly his neighbors on the other side of the Rhine were willing "to take their ethnic prejudices to extremes and disregard the points in common between them." Whereas "the French listener can confront the Master of Leipzig with ever-growing admiration, the Germans demonstrate systematic opposition to César Franck and our young French school."⁶⁶ That the Franck Sonata became a plaything of national antipathies in an age of overheated politics is confirmed from the other direction by Carl Flesch, who reported that the "reactionary clique" associated with Joseph Joachim promptly dismissed the sonata as "*Schweine*" (filth). But the dislike was not destined to last: on 2 April 1902, Ysaÿ 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 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 really to us.

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

In the many decades of his artistic career Ysaÿ 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."⁶⁹ Even as late as his final re-

66 Lionel 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*.

67 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.

68 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.

69 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

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

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



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

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

INTRODUCTION

CONTEXTE

Été 1886. Comme il en avait coutume pendant les vacances, César Franck s'était retiré à la campagne, à Quincy, à une trentaine de kilomètres de Paris. Libéré de ses obligations en tant que professeur et de ses devoirs en tant qu'organiste, il pouvait à présent trouver le temps de composer. Le résultat fut la Sonate en *la* majeur pour piano et violon, *magnum opus* au sein non seulement de son œuvre mais de la musique de violon de tout le dix-neuvième siècle. Dès le commencement d'octobre, le magazine *Le Guide musical* était en mesure d'informer ses lecteurs du fruit des labeurs du compositeur¹. Franck, « ennemi du bruit et de la réclame² », qui préférait travailler « en silence³ », ne disait mot de ses motivations artistiques. Pourtant son projet d'écrire une sonate pour violon n'était pas nouveau : dès 1861 il avait caressé un projet de ce type, une œuvre dédiée à Cosima von Bülow. Ce projet ne s'était pas concrétisé en 1886 et l'année suivante, en rapport, notamment, avec le temps, les préoccupations artistiques : Ludovic Saint-Saëns, confrère cadet, n'était pas le seul à avoir entendu les deux musiciens se battre sur le même terrain. La dévotion de Franck à la Société nationale de Musique, fondée par Saint-Saëns en 1871 à la veille de la débâcle de la guerre franco-prussienne. Elle avait pour objectif de promouvoir la musique française contemporaine avec toute l'énergie possible contre la tradition allemande qui paraissait étouffante⁵. Les premières indications de trouble vin-

rent lors de la création du Quintette avec piano en *fa* mineur de Franck en 1880 : Saint-Saëns, pianiste et dédicataire de l'œuvre, abandonna péremptoirement sur l'instrument le manuscrit avec son envoi autographe⁶. Les rapports entre les deux hommes se détériorèrent régulièrement dans les années suivantes, à mesure que le cercle des élèves de Franck gagnait en influence au sein de la Société. Leur plan était d'ouvrir ses concerts à des compositeurs étrangers (y compris les Français), ce qui mettait donc en péril son rôle d'organe de Saint-Saëns commente amèrement cette révolution d'un palais » en novembre 1881 : « Dans le Comité, César et ses élèves faisaient bande à part, se groupant à voix basse dans les bois ; bref, la situation devint telle que je donnai démission à mon tour⁷. » Son successeur ne fut autre que César Franck. En plein milieu d'un été imbroglia grandissant, au commencement de 1886, Saint-Saëns faisait organe de sa rentrée en scène avec une composition nouvelle : sa Sonate en *ré* mineur pour piano et violon, op. 75⁸. Après la création parisienne de janvier 1885, il la présentait dans la salle de concert de la Société Nationale le 3 avril. L'œuvre franchait même par rapport aux programmes élitaires de la Société, où la guerre de la sonate pour violon était lamentablement sous-représentée. Durant les cinquante-neuf concerts qui s'y étaient tenus depuis 1881, on n'avait entendu que cinq morceaux de ce type, le plus récent étant la Sonate pour violon en *la* majeur, op. 13, de Gabriel Fauré, laquelle avait été donnée presque un an plus tôt⁹. La nouvelle œuvre de Saint-Saëns ne pou-

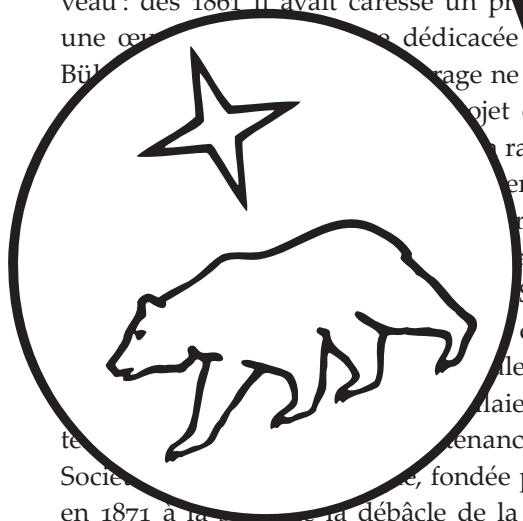
tionale de Musique and Its Role in French Musical Life, 1871–1891 » (thèse de doctorat, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998), pp. 125–142.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

La volonté de Franck de créer un ouvrage profondément personnel coïncidait avec un projet de plus grande envergure qu'il 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 cordes ». Que le modèle beethovenien fût rationnellement incontournable dans les genres « classiques » de la musique instrumentale (vers quel autre maître demandait le disciple

Ropartz, Franck aurait-il pu se tourner ?) n'est pas non plus forcément aussi solide dans l'œuvre de Franck. Il s'expliquait par le canon de la musique à laquelle il appartenait, une génération animant parfois, dès 1843, avec la publication de *Die Kunst des Klaviers*, Franck avait « eu la même idée de visiter que Beethoven ». Cette première apparition publique dans sa musique instrumentale, une « balance extérieure paraît transposition de la méthode de composition de Beethoven » a porté fruit, particulièrement en un sens structurel¹⁴, ainsi que nous allons le voir plus en

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

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

11 Ropartz, « César Franck », p. 97.

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

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

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

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.

Dans sa dernière œuvre, Franck s'était d'abord consacré à un autre projet qui lui tenait visiblement à cœur : « Je fais une *Psyché*, écrit-il dans une lettre d'août 1886. Voilà déjà plusieurs années que j'y pense¹⁶. » Une esquisse manuscrite déjà élaborée de son poème symphonique *Psyché* comporte des dates d'une précision remarquable (13, 14 et 18 août, 17 septembre, et 18 octobre 1886) qui indiquent qu'il était en plein travail sur l'œuvre en août. Se rendant peut-être compte que *Psyché* ne serait pas achevée avant l'été 1887, il se mit de côté pour s'atteler à la Sonate pour violon. Là encore, il s'agit d'un manuscrit daté (source 1A) qui met en lumière ses méthodes de travail. À peine une semaine après avoir abandonné temporairement *Psyché* il avait déjà écrit une bonne partie du premier mouvement de la sonate (daté du 24 août 1886). Les trois mouvements suivants suivirent à des intervalles comparables (1^{er}, 8 et 15 septembre). Pianiste accompli, Franck, comme on s'y attendrait, a commencé par la partie de piano, qu'il nota d'une main ferme et dans une écriture fluide. Selon toute apparence, l'élaboration de la partie de violon s'avéra plus difficile, surtout au deuxième mouvement : des mesures entières furent ou bien laissées vides, ou grossièrement esquissées, ou encore avec des indications qu'il peinait pour trouver la texture définitive. La première esquisse à l'encre fut suivie de plusieurs campagnes de révision au crayon¹⁸. Vers la mi-sep-

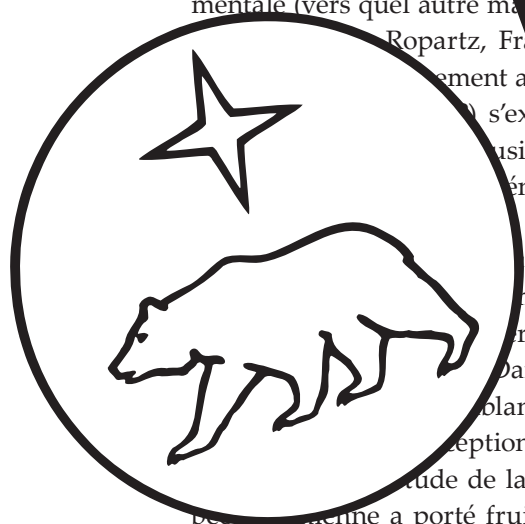
tembre reconnaissable de l'acte II de *Fidelio*, plus précisément du « In des Lebens Frühlingstagen » de Florestan (mes. 7 et suiv.).

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

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

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

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



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 *Allegro*, prouvent que César Franck, artiste indépendant, est un continuateur des maîtres¹⁹.

Plus important que ce genre d'analogies extérieures, ce sont les similitudes de structure et de proportions, comme des indices qui nous ramènent à Franck avec les origines du genre défini. Le schéma de base est le même : certains mouvements de l'op. 101 ont une sonate classique dans leur construction. Dans la Sonate de Franck : tout comme celle de Beethoven, on cherche en vain dans ces premiers mouvements. 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* bémol 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 le plume de Marcel Proust, allait être immortalisé en littérature²². Certes, il ne faut pas voir dans ce thème le dernier mouvement de l'op. 101 de Beethoven, avec sa section fugue centrale, que l'écriture en canon de son deuxième mouvement. Plus irrésistible encore est l'idée que Franck évoquait la Sonate pour violon op. 30, n° 2 de Beethoven, où la partition du scherzo est un canon à l'ocave à une mesure d'intervalle avec échange de voix – tout comme Franck a procédé dans les deux mouvements de l'*Allegretto poco mosso*. Non seulement la Sonate pour violon révèle, comme on s'y attendait, les traces des préoccupations beethovénienne, mais elle est aussi, bien entendu, mesurée et soignée, construite avec son propre environnement musical. Saint-Saëns a bien pu provoquer « l'éclosion 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

21 Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente: Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs* (Francfort-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-

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.

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.



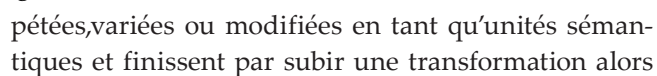
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

structure thématique fondée sur deux (ou trois dans le cas de d'Indy) cellules thématiques de base au premier mouvement, x =



(1^{er} mvt., m. 5) et y =



(1^{er} mvt., m. 19), lesquelles sont répétées, variées ou modifiées en tant qu'unités sémantiques et finissent par subir une transformation alors que la musique avance³¹ jusqu'à ce que la tension dualiste soit résolue dans le final. Keym renvoie à la « manière démonstrative, théâtrale dont apparaissent les motifs de Franck, ce qui les fait ressembler à ces agents musicaux indépendants », ce qui justifie, voire nécessite son « retour à des métaphores de type dramatique et théâtral » pour décrire le contenu expressif de la Sonate³². Dans la Sonate pour violon, Franck, qui avait précédemment adopté une forme cyclique dans son Quintette avec piano en *fa* mineur de 1880³³, expérimentait avec succès la « co-existence de formes classiques » et d'un processus cyclique³⁴ sans les faire entrer en conflit les unes avec l'autre. Au contraire, il permettait aux mouvements individuels de conserver un caractère autonome et indépendant³⁴.

La Sonate pour violon avait visé d'être un spécimen de la musique Beethoven, un des aux commandes du monde à ceux qu'il avait tracée. Elle était la nouvelle œuvre d'Armand Parent, et la pianiste Caroline Montigny-Rémaury, l'élève de l'œuvre d'Armand Parent, présentait l'œuvre aux amis de la Sonate. Mais, en réalité, la Sonate fut avant tout écrite pour satisfaire un projet compositionnel d'ensemble, et elle était donc indépendante de toute exécution ou de tout artiste spécifique. Aujourd'hui, elle est toutefois associée le plus étroite-

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

32 Keym, « Franck's Violinsonate », pp. 116 et 119.

33 Eich, *Kammermusik*, p. 229.

34 Keym, « Franck's Violinsonate », p. 126.

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

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

LA DÉDICACE : UN CADEAU DE MARIAGE ?

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

« Je vous en prie, chère Madame, de dédier la sonate à Ysaë. Je le ferai avec plaisir. Je l'aurai donc à personne et serai très heureux de la mettre sous le patronage d'un artiste tel que lui »³⁶.

Ysaë reçut une copie prise du net de la Sonate assortie d'une dédicace à la fin du dernier mouvement (sonate 2^A). Il répondit par une lettre envoyée au compositeur le 20 octobre dans le but d'« accuser réception de la sonate et de vous remercier sincèrement et du plus profond de mon âme d'artiste vibrant et jeune, de m'en faire la dédicace »³⁷. Ysaë s'excusait en outre du retard de ses remerciements, retard pour lequel il avait une excuse particulière : il venait de se marier et le bonheur, le mystère et la tranquillité d'une lune de miel le remplissaient encore³⁸. Le mariage avait eu lieu le 28 septembre : la dédicace était-elle prévue comme un cadeau pour la circonstance ? La proximité chronologique des événements, l'achèvement rapide du morceau et les relations d'amitié entre Marie Bordes-Pène et Eugène Ysaë plaident vigoureusement pour ce charmant scénario. Mais aucune preuve n'émerge d'un examen objectif des faits : la dédicace de Franck « à Monsieur Eugène Ysaë » ne fait pas explicitement allusion à un mariage, et le dédicataire, dans sa longue lettre de remerciement, ne mentionne pas non plus de lien direct entre la sonate et son mariage. Mais l'idée de la Sonate comme cadeau de mariage est si tenace que deux biographies scientifiques du compo-

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

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

38 *Ibid.*

siteur qui font actuellement autorité se croient tenues de faire état de ce lien. Qui plus est, tant Joël-Marie Fauquet que Robert James Stove racontent avec force détails comment Charles Bordes, à l'issue des discours qui suivirent le banquet, se leva de son siège pour offrir au couple un nouveau présent : le manuscrit autographe de la Sonate pour violon de César Franck³⁹. Et il va sans dire, poursuivent-ils, qu'Ysa e, 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 Ysa e, 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 une tradition orale dans la famille, mais on ne trouve aucune histoire ou témoignage biographique corroborés nous ont été transmis par ses parents, que l'on sait de manière sûre par la Sonate dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'il l'a dédiée à Ysa e. Marie Céontine Bordes-Pène a copié autographe de Ysa e à la fin du dernier mouvement et l'a remercié avec effusion. On sait en outre qu'Ysa e, comme son père, avait déjà joué l'œuvre avec Mme Bordes-Pène lorsqu'il écrivit sa lettre à Franck. Mais que cette première lecture de la Sonate ait eu lieu lors de la cérémonie nuptiale du 28 septembre 1886 relève de l'anecdote, quelque fréquemment ou affectueusement que l'histoire soit racontée.

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

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

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

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

LA ROUTE DU SUCCÈS

Dans sa lettre de remerciement, Ysa e 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. » Ysa e 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'Ysa e, le Conservatoire de musique de Bruxelles, où il était devenu cet automne-là professeur de violon. C'est ainsi que, le 16 décembre 1886, le Cercle Artistique et Littéraire put entendre la Quintette avec piano de Franck en *fa* mineur, le *Prélude, chorale et fugue*, les extraits de *Rédemption* et des *Béatitudes*, et la danson *l'Ange et l'Enfant* avant qu'Ysa e et Bordes-Pène donnent la toute première audition de la Sonate pour piano et violon. Franck avait fait le voyage de Paris expressément pour la circonstance, et Alfred Marchot, grand violoniste de la Quintette, fut témoin de l'émotion ressentie par le compositeur en suivant l'exécution. « Jamais je ne vis cet homme si simple, si doux, si modeste, dans une pareille joie. Il jouait littéralement sa musique et ne sut comment exprimer sa satisfaction aux interprètes et particulièrement à Ysa e⁴⁵. » La presse fut unanime : « Enfin l'heure de la célébrité semble avoir sonné pour lui⁴⁶. » En gage d'appréciation et de gratitude, Franck (avec signature d'Ysa e) écrivit un envoi sur un exemplaire de l'édition originale :

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

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

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

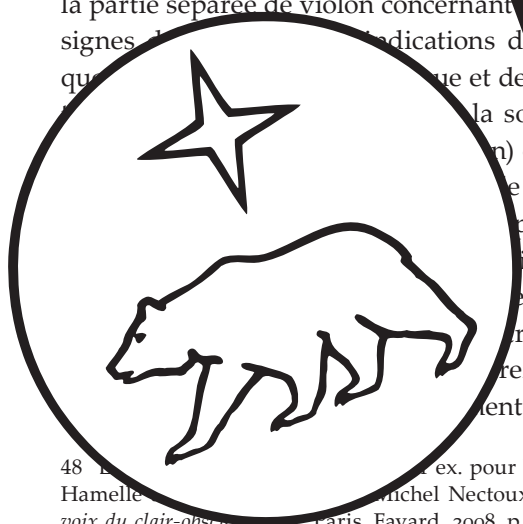
44 *Ibid.*, p. 164.

45 Cité d'après Fauquet 1999, p. 643.

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

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

au dessus de la partie de piano. La seule explication 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 : l'indifférence de la partie séparée de violon concernant la longueur des signes d'articulation, d'indications de phrasé, ainsi que de la mesure et de tempo (détails de la sonate mais non de la sonate) ont pu être traités de concert, de sorte que les indications ne se trouvent peut-être pas la même place pour quelques-unes d'elles, ce qui reflète son caractère d'œuvre ou à un autre



48 L. Nectoux, *Ex. pour la collaboration de Hamelle*, in Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: les voix du clair-obscur*, 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.

un violoniste doit être en position de faire abstraction 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 Ysaë 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. Quant à ces deux musiciens aient attendu la sortie de l'édition originale n'implique pas qu'ils n'avaient pas de matériel pour l'exécution : ils avaient en tout, déjà joué le morceau à Bruxelles. Ils plurent 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 concert » (ce n'est pas par hasard que Franck avait eux-mêmes commandé plusieurs exemplaires pour la circonstance). Comme à Bruxelles, l'exécution fut accueillie par des ovations bruyantes et spontanées : « C'est une œuvre de premier ordre et d'une haute portée artistique », écrit Guy Ropartz dans son compte rendu : « on ne saurait qu'il faut admirer le plus, de l'élévation des idées, de la pureté de la forme, de la richesse 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'Ysaë :

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 Ysaë as a Teacher: A Conference with Jeanette Ysaë », *Etude: The Music Magazine* 67 (jan. 1949), p. 4. Cité d'après Clifford M. Goodrich, *Eugene Ysaë: 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]-[Guy] 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.

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

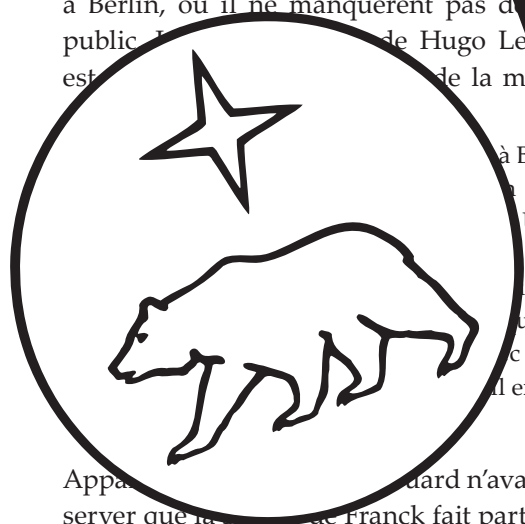
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

révélèrent plus difficiles en Allemagne. Lionel de La Laurencie, citant une déclaration de l'essayiste Adrien Mithouard (« Le Français, en entendant la sonate de Bach, l'Allemand, en entendant la sonate de Franck, ont le sentiment qu'ils écoutent un auteur national ») remarquait, à propos de ses voisins d'outre-Rhin, avec quelle avidité « l'occident semble s'ingénier à souligner ses divisions, à exaspérer ses préjugés ethniques et à méconnaître la communauté d'idées. S'il est vrai que l'auditeur français a voué au génie du Cantor saxon une admiration sans cesse grandissante, il est aussi certain que les Allemands manifestent à l'égard de César Franck et de notre jeune école française une opposition systématique⁶⁶ ». Que la Sonate de Franck Sonata était devenue le jouet d'antipathies nationales dans un âge outrageusement politisé est confirmé de l'autre direction par Carl Flesch, qui rapporte que la « clique réactionnaire » tournant autour de Joseph Joachim dédaignaient la sonate comme « *Schweinerei* » (une ordure)⁶⁷. Mais cette antipathie n'avait pas duré : le 2 avril 1902 Ysaÿe and Pugno se produisirent à Berlin, où il ne manquèrent pas de transporter le public. Le critique de Hugo Leichtentritt n'en est pas moins étonné de la manière dont on



Apparaissant à Berlin à plusieurs reprises, la sonate de Franck n'avait pas tort d'être considérée comme un chef-d'œuvre dans tous les sens du mot. Elle est entièrement reconnue par nous aujourd'hui comme une puissance qui exige nous étions

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

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

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

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

LA VERSION POUR PIANO ET VIOLA

La grande popularité de la Sonate de Franck dans sa version originale encouragea son éditeur, Hamelle, à tirer profit de ce succès en publiant divers arrangements supplémentaires. La version pour piano et violoncelle préparée par Jules Darsart du vivant du compositeur (et avec son consentement) fut suivie en 1904 par les arrangements d'Alfred Cortot pour piano seul, puis à quatre mains, parus sous les cotations respectifs J. 5140 H. et J. 5157 H. Probablement en 1910, Hamelle continua d'agrandir son catalogue avec des éditions pour flûte et alto à la place du violon. Ces quatre versions, toutes dans des arrangements qui ont une longue tradition historique, figurent sur la page de titre des tirages ultérieurs de la Sonate. Dans le cas de la version pour alto, c'est la seule trace que nous ayons de son existence. Par contraste, Hamelle fit annoncer la version pour flûte, préparée par son arrangeur maison Franz Linden, dans le premier numéro de la *Bibliographie musicale française* trimestrielle en 1910⁷¹. Aucun exemplaire de l'édition pour viola n'a encore été repéré. On peut supposer que l'éditeur, comme c'était la pratique courante, a procédé de façon pragmatique et s'est contenté de publier des parties séparées à être insérées dans et vendues avec la partition originale pour piano, échappant peut-être ainsi à l'attention des catalogueurs des bibliothèques.

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

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

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

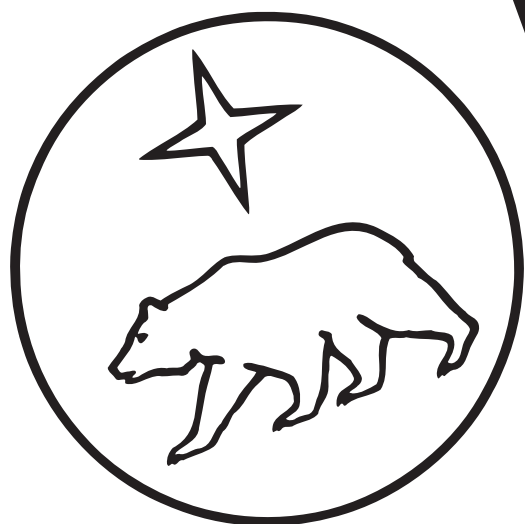
Le présent arrangement pour alto dérive en grande partie de l'arrangement de Jules Delsart pour violoncelle. Toutefois, il retient également de longs passages dans leur registre originel ou demeure à l'octave intermédiaire, en particulier dans les passages où le violoncelle joue deux octaves plus bas que le violon. Écrite dans la tessiture de l'alto, la partie se situe donc entre les deux versions pour cordes, conférant ainsi à la

sonate une délicieuse coloration hybride, qui n'a ni le côté brillant du violon ni le caractère sonore du violoncelle. La partie de piano a été laissée intacte et est donc identique à celle de la version originale.

Cassel, juin 2015

Gudula Schütz

(traduction: Vincent Giroud)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

À Eugène Ysaÿe

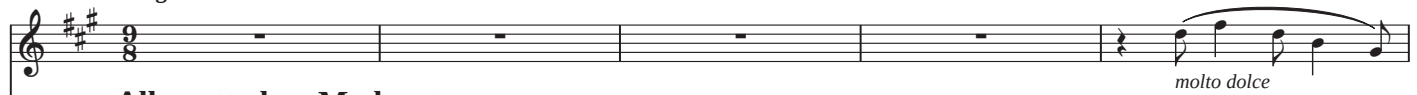
Sonate

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sempre dolcissimo

sempre dolcissimo

rinf.

dolcissimo

più rinf.

f dimin.

dolc.



sempre dolcissimo

cresc.

più forte e con calore

cresc.

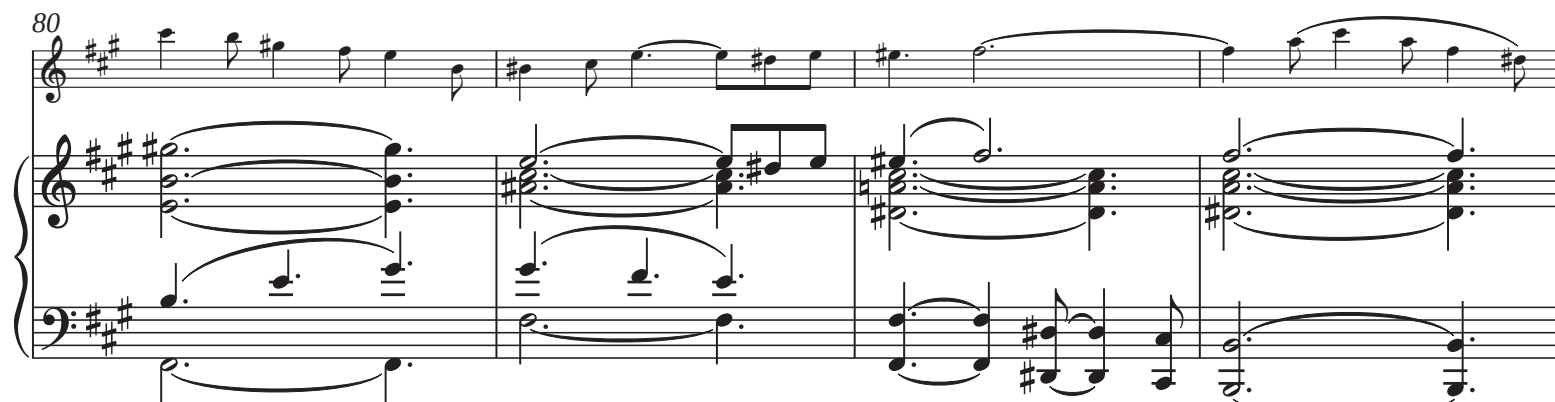
più forte

sempre cresc.

pp

sempre cresc.

80



84

molto rit.

con tutta forza

molto rit.



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.

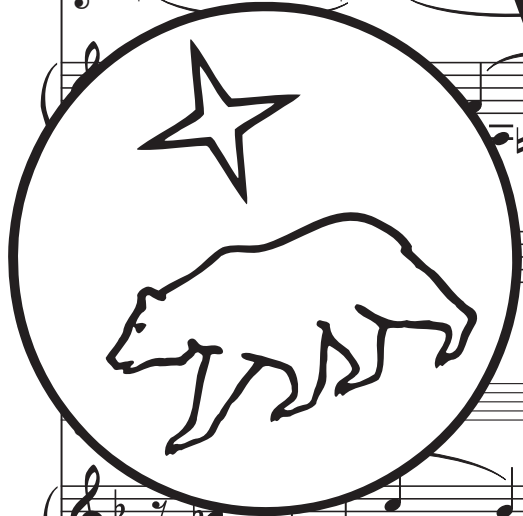
*f**più forte*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Measures 16-18 of the musical score. The music is in B-flat major (two flats). Measure 16 features a melody in the right hand with a crescendo marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 17 continues the melodic and accompanimental lines. Measure 18 shows the melody in the right hand and a more active accompaniment in the left hand, also marked with a crescendo.

Measures 19-21 of the musical score. Measure 19 continues the melodic line in the right hand, marked with a 'sempre f' (always forte) instruction. The left hand accompaniment is also marked with 'sempre f'. Measure 20 shows the continuation of these parts. Measure 21 features a melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

Measures 22-24 of the musical score. Measure 22 begins with a melodic phrase in the right hand, marked with a 'p' (piano) dynamic. The left hand accompaniment is also marked with 'p'. Measure 23 continues the melodic and accompanimental lines. Measure 24 shows the melody in the right hand and a more active accompaniment in the left hand, marked with a 'cresc.' (crescendo) instruction.

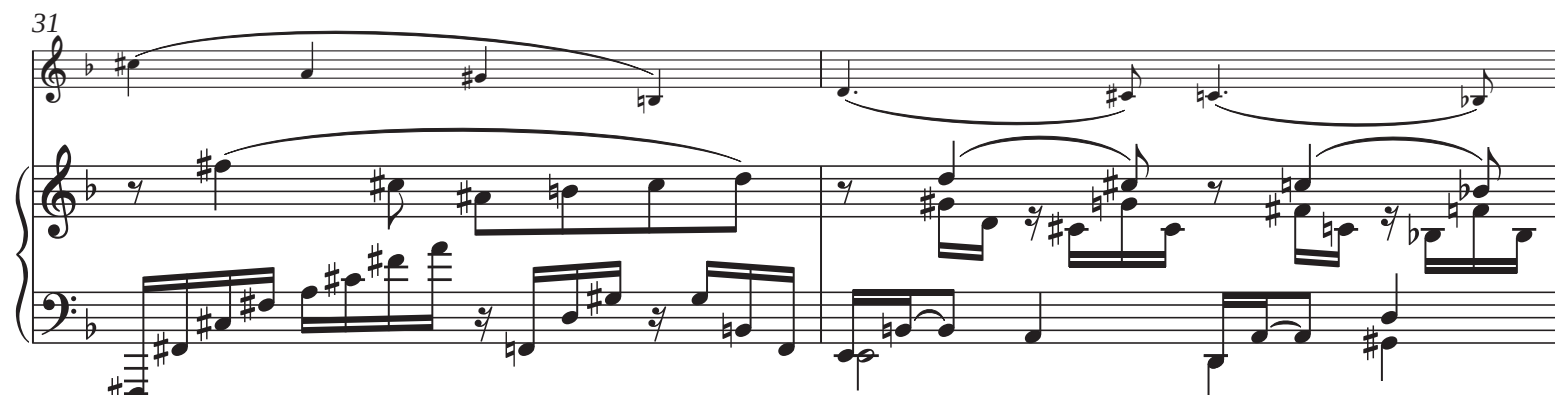


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Measures 25-27 of the musical score. Measure 25 continues the melodic and accompanimental lines. Measure 26 shows the melody in the right hand and a more active accompaniment in the left hand, marked with a 'cresc.' (crescendo) instruction. Measure 27 features a melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

Measures 28-30 of the musical score. Measure 28 begins with a melodic phrase in the right hand, marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The left hand accompaniment is also marked with 'pp'. Measure 29 continues the melodic and accompanimental lines, marked with a 'dim. subito' (diminuendo subito) instruction. Measure 30 shows the melody in the right hand and a more active accompaniment in the left hand, marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic.

31



33

molto cresc. *ff*



36



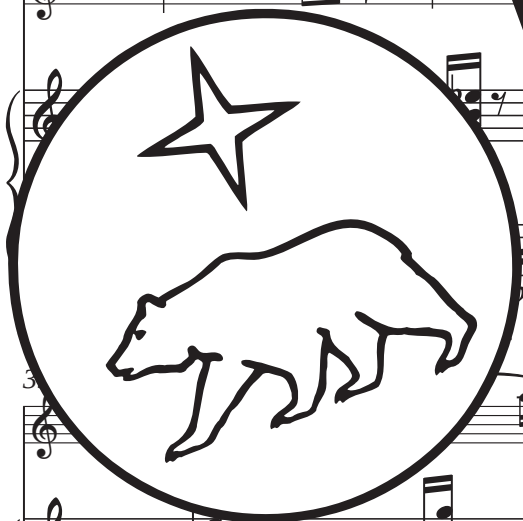
38



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**in tempo quasi lento**rall.**pp animando**pp*

89

*rall.**ppp**rall.*

94

Tempo I Allegro*molto cresc.**molto cresc.**ff**f**ff**forte con passione**ff**forte con passione*

103



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

106

molto rinf.

molto rinf.

109

ff

ff

112

molto fuoco

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



143



meno f

147



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

16

149

Measures 149-151 of a musical score. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 149 starts with a whole rest in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 150 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a half note B-flat in the bass. Measure 151 continues the treble melody and has a half note B-flat in the bass. A *cresc.* marking is present above the treble staff in measure 151.

152

Measures 152-153 of a musical score. Measure 152 has a whole rest in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 153 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a half note B-flat in the bass. A *pp* marking is present above the treble staff in measure 153, and a *dim. subito* marking is present below the treble staff in measure 153.

154

Measures 154-158 of a musical score. Measure 154 has a whole rest in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 155 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a half note B-flat in the bass. Measure 156 continues the treble melody and has a half note B-flat in the bass. Measure 157 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a half note B-flat in the bass. Measure 158 continues the treble melody and has a half note B-flat in the bass. A *molto cresc.* marking is present below the treble staff in measure 155, and a *ff* marking is present below the treble staff in measure 157.

159

Measures 159-161 of a musical score. Measure 159 has a whole rest in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 160 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a half note B-flat in the bass. Measure 161 continues the treble melody and has a half note B-flat in the bass. A *v* marking is present above the treble staff in measure 161.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

162



165



sempre ff

168



171



176



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.

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*

219

222

226



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

8^{va}

III Recitativo-Fantasia

Ben Moderato

Largamente

tr~~~~~
f

Ben Moderato

dim.

con fantasia

poco str.

molto dim.

rall..

poco rall.

poco rall.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

dolce

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

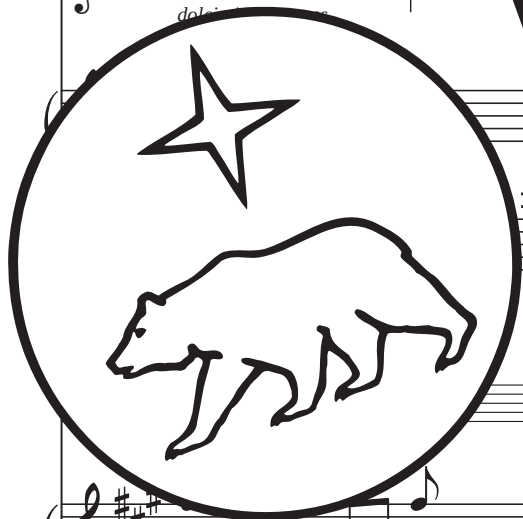
ff poco animat



50

molto rit.



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

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

68 *poco accel.*

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.

sempre rall.

dim.

sempre rall.

dim.

pp

Molto lento e mesto

non troppo dolce

Molto lento e mesto

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.



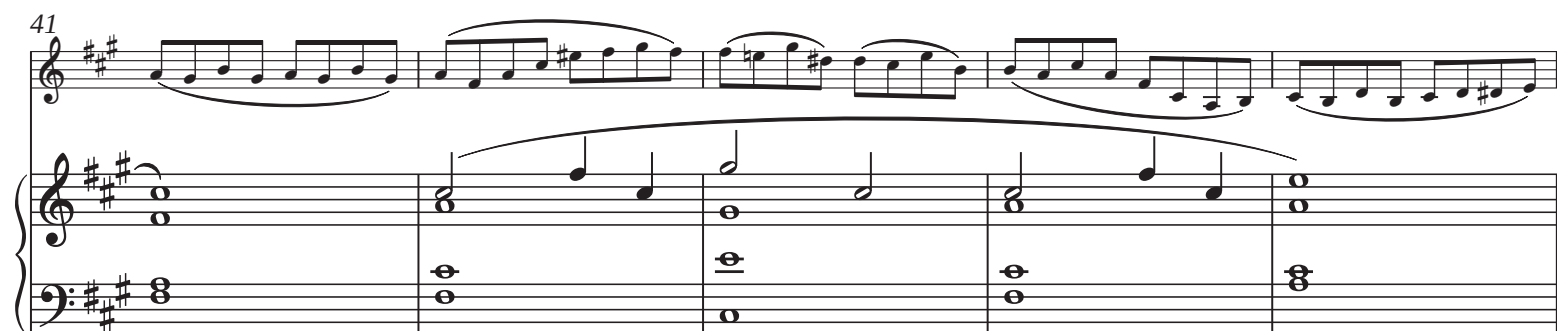
36

p subito

dolce cantabile



41



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.

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*

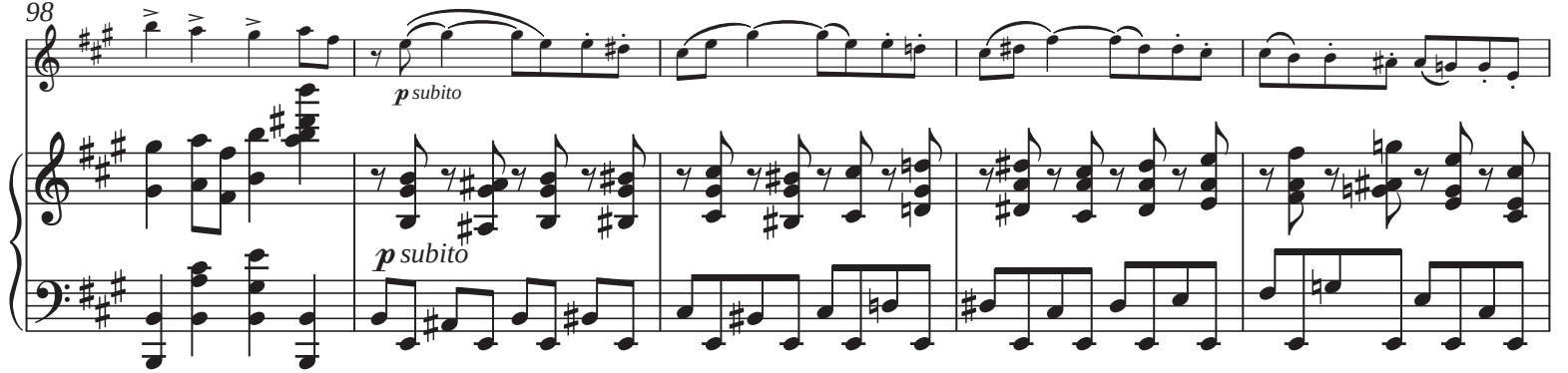


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

32

98

p subito



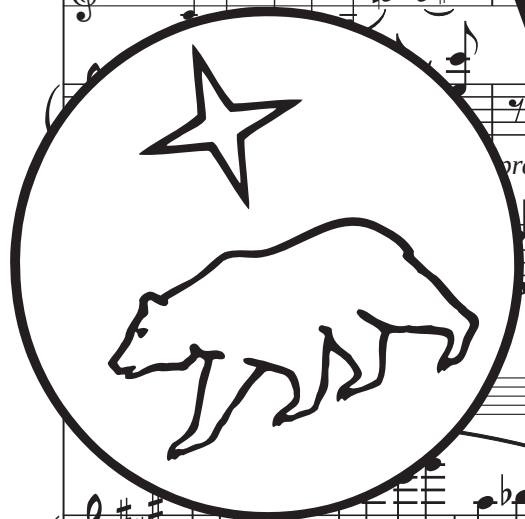
103

pp



108

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

sempre dolcissimo

sempre pp



118



123



128

molto cresc.

f



133



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

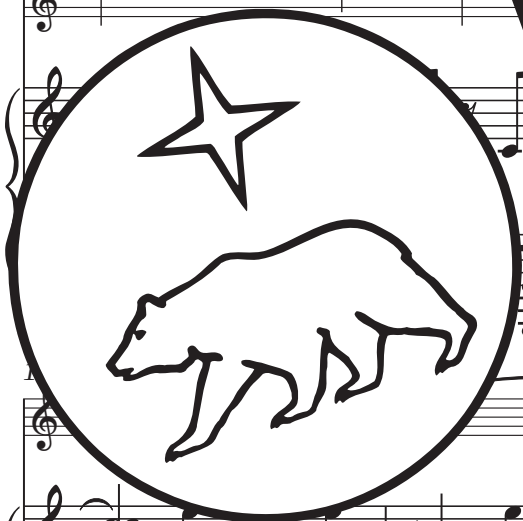
a poco dim.

poco

180

pp

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



molto dolce

mp *cresc.*

poco a poco cresc.



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.