

FAURÉ

Trois Romances sans paroles

op. 17

N 52

Editées par / Edited by / Herausgegeben von
Jean-Pierre Bartoli

Urtext
d'après / from / aus
Gabriel Fauré Œuvres complètes



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11852

SOMMAIRE / CONTENTS / INHALT

Introduction	III
Introduction	VI
Einleitung	X
Trois Romances sans paroles op. 17	
I	1
II	4
III	9
Annexe / Appendix / Anhang	
1 ^{re} version de la Romance sans paroles pour piano à deux mains [op. 17 n° 3]	
1st version of the Romance sans paroles for piano two-hands [op. 17 no. 3]	
1. Fassung der Romance sans paroles für Klavier zu zwei Händen [op. 17 Nr. 3]	12
Source Description	15
Critical Notes	16

Édition séparée, basée sur : *Gabriel Fauré Œuvres complètes*, publiées en association avec Musica Gallica, Édition des œuvres du patrimoine musical de France, avec le soutien du Ministère français de la culture et de la Fondation Francis et Mica Salabert, volume VI/3 (BA 9471-01), édité par Jean-Pierre Bartoli.

Separate edition based on: *Gabriel Fauré Œuvres complètes*, issued in association with Musica Gallica, Edition of the works of musical heritage of France with assistance of the French Ministry of Culture and the Foundation Francis et Mica Salabert, volume VI/3 (BA 9471-01), edited by Jean-Pierre Bartoli.

Einzelausgabe nach: *Gabriel Fauré Œuvres complètes*, herausgegeben mit Unterstützung von Musica Gallica, Ausgabe der Werke des musikalischen Erbes Frankreichs mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums und der Stiftung Francis et Mica Salabert, Band VI/3 (BA 9471-01), herausgegeben von Jean-Pierre Bartoli.

© 2022 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com

2^e tirage / 2nd Printing / 2. Auflage 2024

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Toute reproduction, quel que soit son procédé, est interdite par la loi.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-57571-8

xième pièce des
fugue en la mineur
pièce de l'op. 84), et
ol majeur (N 8), elles
res œuvres pianisti-
es dernières années
eyer. Il a fallu pour-
es pour qu'elle pa-
qu'explique qu'elles
son nea m'insus
l du compositeur à
que la plus ample
uant à elle en 1870.
uces ont été jouée
Société Nationale
auline Rostr. La
dre le 19 janvier
ement de celle-
piano Hofeld-

LES ROMANCES SANS PAROLES
DE GABRIEL FAURÉ

La proximité l'écriture entre les première et troisième *Romances* et la *Chanson dans le jardin* (écriture B) de *Jeune Dolly* est frappante : toutes trois comprennent un chant accompagné et des passages en canon au moment des reprises du thème. Cette singularité à laquelle s'ajoute l'existence d'une version pour quatre mains de la troisième *Romance*, permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle ces trois œuvres auraient pu faire partie d'un ensemble cohérent, conçu pour quatre mains, et probablement antérieur (début 1864, voir la description des sources et les principes éditoriaux). Ceci pourrait expliquer que les versions aujourd'hui connues des première et troisième pièces nécessitent des déplacements de la main droite subitement plus difficiles à jouer que le reste au moment des reprises du premier thème en canon.

4 Collection H. J. Roulleaux Dugage ; à paraître *ibid*.
5 Pour être plus précis, cette dédicace se double du don du man-
6 uscrit à la mère de la petite fille : Fauré écrit sur la page de titre
7 « pour Madame Garnier » et sur la première page de musique « à
8 Mademoiselle Suzanne Garnier ».

6 Graham Johnson, *Gabriel Fauré. The Songs and their Poets (Guild-*
hall Research Studies 7), Farnham, Ashgate, 2009, p. 71.
7 En intégrant le recueil *Dolly*, la *Chanson dans le jardin*, devenue
8 *Berceuse*, changera également de dédicataire (il s'agira d'Hélène
9 Bardac, dite « Dolly », fille d'Emma Bardac).

3 Gabriel Fauré, *Romance sans paroles* [...], manuscrit de la version pour piano à 4 mains, collection H. J. Roulleaux Dugage, à paraître dans Gabriel Fauré, *Œuvres pour piano à 4 mains et 2 pianos* (Gabriel Fauré *Œuvres complètes* VI/4), Kassel, etc., Bärenreiter (en préparation).

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.

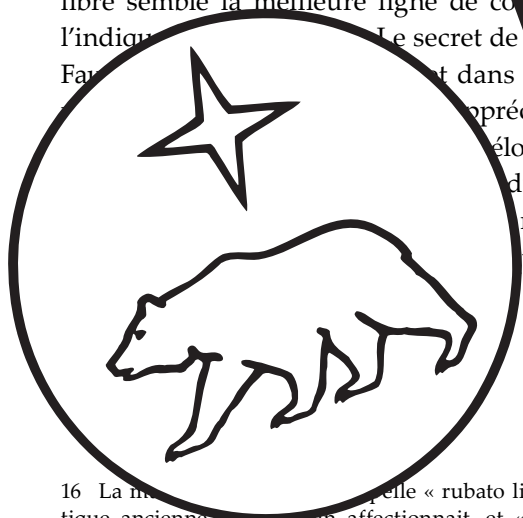


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

compagnement – autrement dit, retarder ou accélérer la partie mélodique seule (« rubato linéaire ») – et non pas à presser ou ralentir le tempo en même temps à toutes les voix.¹⁶ Cette source sonore porte en outre le témoignage de l'adoption d'un tempo très retenu de type berceuse (à en croire les indications de la firme Ampico), une basse bien en évidence, un phrasé très expressif et un soin particulier porté à la distinction des plans sonores dans la partie en canon et dans la coda. La plupart des distinctions qu'apporte cet enregistrement de Fauré par rapport aux sources écrites sont indiquées dans les notes critiques. Quoi qu'il en soit, cette source doit être prise avec précaution en particulier dans la détermination du tempo.

Il importe par ailleurs de tenir compte du genre et du style auxquels appartient la pièce. Ainsi à travers ses enregistrements, on constate que Fauré ne joue pas sa troisième *Romance sans paroles* comme sa première *Barcarolle* ou son 7^e *Nocturne* : dans le deuxième cas, son interprétation, moins pédalisée, est d'un tempo plus strict que dans le premier. La recherche d'un équilibre semble la meilleure ligne de conduite. Comme l'indiquent les notes critiques, le secret de l'émotion, chez Fauré, réside dans l'exactitude exécutive et l'appréciation du rôle de la mélodie et de l'harmonie. L'interprète doit donc s'efforcer d'interpréter ces œuvres avec une précision et une sobriété qui ne soient pas les sub-



16 La notion de « rubato linéaire » cette pratique ancienne que Chopin affectionnait, et « rubato vertical » l'usage moderne du terme (voir par ex. Pierre Goy, « Le rubato, un élément du discours musical », *Interpréter Chopin*. Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005, édités par Jean-Jacques Eigeldinger (*Les Cahiers du Musée de la musique* 8), Paris, Musée de la musique, 2006, p. 138–153). Marguerite Long précise que « le rubato de Fauré s'apparente à celui de Chopin » (*Au piano avec Gabriel Fauré*, p. 106). Robert Lortat, pianiste que Fauré appréciait particulièrement, le pratique dans la musique de Chopin à en juger par les enregistrements qu'il a laissés. On entend ces décalages dans plusieurs interprétations fauréennes historiques, par exemple de Samson François, Yvonne Lefébure et Marguerite Long (chez elle, de façon ostentatoire). Cependant il importe de noter que ces décalages sont totalement absents des enregistrements, aussi significatifs, de Magda Tagliaferro, Robert Casadesu ou Jean Doyen. Par ailleurs on sait que Fauré reprochait à Marguerite Long d'user trop souvent du procédé.

17 Alfred Cortot, *Cours d'interprétation* [1934], recueillis et rédigés par Jeanne Thieffry, Genève, Slatkine, 1980, p. 267.

18 Quelques conseils d'interprétation plus détaillés se trouvent dans les Notes critiques.

PRINCIPES ÉDITORIAUX

Il existe peu de sources manuscrites localisées des *Trois Romances sans paroles*. Il manque manifestement la source autographe de sa version définitive qui a dû servir à la gravure de l'édition. C'est de cette source hypothétique qu'est probablement issue une copie de la version définitive de la troisième *Romance* réalisée par Laure de Leyritz, dédicataire définitive de cette pièce (C). De cette même pièce, on connaît l'autographe d'une première version pour piano à deux mains (A1) et l'autographe de la version pour piano à quatre mains qui leur est antérieure (A4m). Les trois témoignent quelque peu entre elles.

Pour établir la présente édition, divers exemplaires d'E1a ont été consultés dont ceux que Fauré a envoyés à Franz Liszt. Pour E1b nous avons consulté avant tout l'exemplaire du recueil conservé à la Bibliothèque nationale de France, résultant du don Fauré-Fremiet de 1991. Compte tenu de la rupture entre Hamelle et Fauré en 1905, les exemplaires d'E1a envoyés par Fauré à Franz Liszt, et le tirage du dépôt légal de 1897, doivent être considérés comme les sources principales. Il n'y a cependant pas de variantes significatives entre l'ensemble de ces sources imprimées du vivant de l'auteur. (Voir Commentaire Critique et Description des sources.)

Il existe un nombre de sources imprimées secondaires, constituées par l'ensemble des premières transcriptions des *Romances sans paroles*. Celles-ci, réalisées du vivant du compositeur, n'apportent pas de renseignements décisifs dans l'établissement de la présente édition. Il faut noter l'adaptation pour violoncelle ou violon solo, harpe et orchestre de chambre (flûte, hautbois, clarinette, basson, quintette à cordes) réalisée vers 1894 par Albert Périlhou (1846–1936), camarade de Fauré à l'École Niedermeyer. Celle-ci a recueilli l'intérêt du compositeur au point qu'il l'ait fait sienne et qu'il ait pressé Hamelle d'en finir sa gravure. Fauré écrit : « Colonne veut faire jouer à [Charles] Barette cette romance. Il faudrait avoir des parties le plus tôt possible et je pense que si vous renvoyez la partition à Leipzig aujourd'hui le travail très court – serait vite fait et éviterait des copies en les pressant beaucoup. Je voudrais bien pouvoir donner satisfaction à Colonne. Pour le titre il ne faut que *mon nom*. » (F-Pn Musique : N.L.a.8, 187).¹⁹

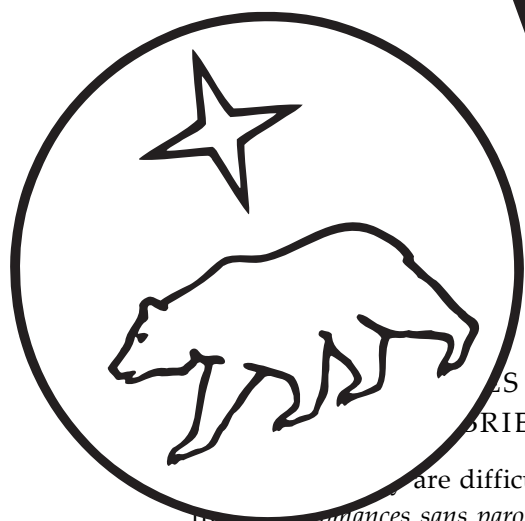
19 Lettre mentionnée par Nectoux, *Catalogue* (voir note en bas de page 1), p. 78.

L'autographe de la version pour piano à deux mains de la troisième *Romance* (A1), daté d'octobre 1864, contient de nombreuses variantes qui justifient son édition en Annexe. La version antérieure (août 1864), écrite à quatre mains (A4m), en est proche. Dans les Notes critiques, on mentionne donc les modifications de phrasés, de rythmes et de nuances les plus significatives que Fauré a effectuées entre les premiers états autographes A4m et A1 pour la première version (voir Annexe), et entre A1, A4m et l'édition E1 pour la version définitive.

Nous avons inversé la direction des hampes ou des liaisons dans l'écriture polyphonique, par rapport aux sources dans la deuxième *Romance sans paroles*, mes. 56 et suivantes pour faciliter la lecture de la conduite des voix. Tous nos ajouts sont indiqués soit en petits caractères soit avec des signes barrés d'un trait oblique. Certains d'entre eux résultent d'omissions de l'auteur ou d'erreurs évidentes de l'éditeur qu'il ne nous a pas paru utile de commenter. D'autres résultent de choix éditoriaux et sont naturellement signalés et justifiés dans les Notes critiques.²⁰

Jean-Pierre Bartoli
Paris, septembre 2022

20 Je remercie Mme Zsuzsanna Domokos, Directrice du Musée Liszt de Budapest, ainsi que Mme Annette Thein, Mme Gitta Schiller-Wong et M. Nicolas Southon, pour l'aide apportée à cette édition.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

INTRODUCTION

LES SANS PAROLES
GABRIEL FAURÉ

These *Romances sans paroles* are difficult to date with precision, but the *Romances sans paroles* (N 52) were composed in the years 1863–4. Probably contemporaneous with the *Sonate pour le piano* in F major (N 5),¹ the *Prélude et fugue* in E minor (N 17, with the fugue becoming no. 6 of the *Pièces brèves* op. 84), the *Petite fugue* in A minor (N 15, later op. 84 no. 3), and prior to the *Mazurke* in B-flat major (N 8), they are among the composer's earliest piano works and were written in his last years as a student at the École Niedermeyer. Yet it took nearly twenty years for them to be published by Hamelle, in 1880, which explains why they were assigned opus number 17. They were nevertheless the composer's first solo piano works to be published, in the same year as

the more ambitious *Ballade* op. 19 (N 56a), composed in 1879. The first and second *Romances* were given their public premiere at the Société Nationale de Musique by Pauline Roger on 25 February 1882. The third was premiered under the same auspices by Mademoiselle Kasa Chatteleger on 19 January 1889. There exists, besides, a recording by the composer on Hupfeld-Triergon piano roll, probably dating from 1908.²

A four-hand version of the third *Romance* is known to us, its autograph manuscript bearing the indication: "À mademoiselle Suzanne Garnier / (à l'occasion de la fête de Ste Suzanne) / Tarbes le 10 août 1864" ("To Miss Suzanne Garnier / on the occasion of the saint's day of St. Susanna / Tarbes 10 August 1864").³

1 Catalogue numbers according to Jean-Michel Nectoux, *Catalogue des œuvres de Gabriel Fauré*, Gabriel Fauré Œuvres complètes VII/1 (Kassel, etc.: Bärenreiter, 2018).

2 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: Phonographie, 1900–1977* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 1979), p. 196; Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur* (Paris: Fayard, 2008), p. 739.

3 Gabriel Fauré, *Romance sans paroles* [...], manuscrit of the version for piano four-hands, collection H. J. Roulleaux Dugage; forthcoming in Gabriel Fauré, *Œuvres pour piano à 4 mains et 2 pianos*,

The dedicatee was the daughter of Henri Garnier, *préfet* of the Hautes-Pyrénées department from 1859 to 1865, and with whose family Fauré was on friendly terms. Suzanne Garnier, then aged eight, was also the dedicatee of another piano four-hand piece, initially entitled *La Chanson dans le jardin*⁴ and dated 12 January 1864, which was to become the famous *Berceuse* that opens the *Dolly* suite for piano four-hands op. 56 (N 113; 1894–1897), and also of a second version – the first for piano two-hands – of the same third *Romance*, as evidenced by its autograph manuscript, dated 9 October of the same year.⁵ This first version is printed as an appendix to the present volume. Suzanne Garnier, however, was removed from the dedicatees in 1880, when the final version of the *Trois Romances* was published by Hamelle. The first *Romance* was eventually dedicated “à Madame Félix Lévy”, the wife of an amateur tenor and friend of Camille Saint-Saëns,⁶ the second “à Mademoiselle Laure de Leyritz”, a pupil of Fauré and the daughter of friends Hamelle in Reims around 1865; and the third “à Mme Moret”,⁷ possibly the wife of the grandson of an elected representative.

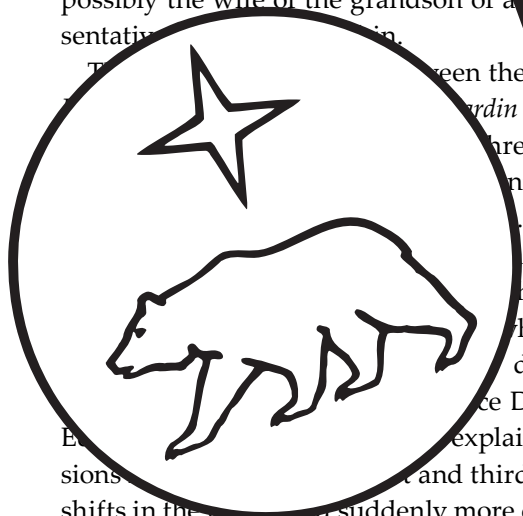
Between the first and third *Romances*, the first and third *Romances* (the future *Berceuse*) are three of them on a single page, and passages. This peculiar four-hand version of the three works as a whole, conceived dating from a late Description and Explanation explain why the versions of the first and third pieces require shifts in the right hand suddenly more difficult to play when the opening theme is repeated in canon form.

The fact that the *Romances sans paroles* had to wait many years to be published shows that Fauré’s interest in these juvenilia was limited. When the Hamelle separate edition was reissued as a collection in 1905,

Fauré was no longer on good terms with his publisher and left him for Heugel. This probably explains why the reissue was not revised. On the other hand, the frequent reprints of the edition, both in separate pieces and as a collection, attest to the highly favorable reception of the works.⁸ The melodic plasticity of the third *Romance*, sentimental in tone, earned it a wide popularity. Various transcriptions and arrangements were realized in the composer’s lifetime.

The title chosen is an obvious reference to the *Lieder ohne Worte* genre invented by Mendelssohn and rendered in early French editions as “Romance sans paroles” by reference to the eighteenth-century French strophic song for voice and guitar, harp, harpsichord, or piano. The first French publishers of Mendelssohn’s works in the 1830s had indeed translated *Lied* as “romance”. After the dissemination of this model, the phrase was adopted by many Parisian pianists: one can cite the *Sept Romances [Expressives] sans paroles* by Sigismund Thalberg (Richault, 1838) and the 3 *Romances sans paroles* op. 189 by Friedrich Kalkbrenner (Prilipp, 1839). Shortly before Fauré wrote his opus, Charles Gounod transcribed for the piano several of his songs, at least four of which were issued under the title of *Chansons sans paroles* by Choudens and by Schott between 1860 and 1863 (*La Pervenche*, *Le Rossignol*, *Le Soir*, *Le Cœur*).¹¹ As for Georges Bizet, he wrote two *Romances sans paroles* in C major, one of them published in 1856 in the serial *Le Magasin des familles*. Interestingly, Fauré’s triptych also shortly preceded the completion, in 1865, of the *Chansons du Rhin* for piano, by the same Bizet, this time with the subtitle “Lieder sans paroles” (Heugel, 1866).

At the dawn of his career, Fauré thus situated himself within this tradition, well established in France, where it was cultivated by his elders in homage to the German inventor of the genre. The purpose of those pieces is to render on the keyboard the unadorned vocal line of a *Lied*, with a piano accompaniment es-



Gabriel Fauré *Œuvres complètes* VI/4 (Kassel, etc.: Bärenreiter; in preparation).

⁴ Collection H. J. Roulleaux Dugage; to appear *ibid*.

⁵ The dedication is, in fact, combined with the presentation of the manuscript to the mother of the young girl: Fauré wrote “pour Madame Garnier” on the title-page and “à Mademoiselle Suzanne Garnier” on the first page of music.

⁶ Graham Johnson, *Gabriel Fauré. The Songs and their Poets*, Guildhall Research Studies 7 (Farnham: Ashgate, 2009), p. 71.

⁷ When it became part of the *Dolly* cycle, the *Chanson dans le jardin*, now *Berceuse*, also changed dedicatees (in the latter case Hélène Bardac, known as “Dolly”, daughter of Emma Bardac).

⁸ Cf. Nectoux, *Catalogue* (see note 1), p. 74.

⁹ The term “mélodie”, which came to replace that of “romance”, notably under the impulse of Berlioz, representing an evolution away from the predominance of strophic forms, had yet to gain currency. In the entry “Mendelssohn” of the *Biographie universelle des musiciens* (vol. 6, 1840), François-Joseph Fétis translated the title *Lieder ohne Worte* as “Chants pour piano sans paroles” (and subsequently, in the second edition, 1867, as “Lieder sans paroles”), whereas the publishers Schlesinger (op. 19b to 38, 1832(?) – 1837), H. Lemoine (op. 53: 1841) or Brandus (op. 85: 1851) voted for “Romances”. The publishers’ choice obviously prevailed.

¹⁰ “Expressives” is not present in the Richault edition. Six of these *romances* (nos. 2 to 7) are actually transcriptions of vocal *Lieder* (op. 25) which were reissued by Schlesinger around 1843 as op. 42.

¹¹ A transcription of *La Chanson de printemps*, subtitled 5^e *Romance sans paroles*, was published by Choudens in 1866.

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.



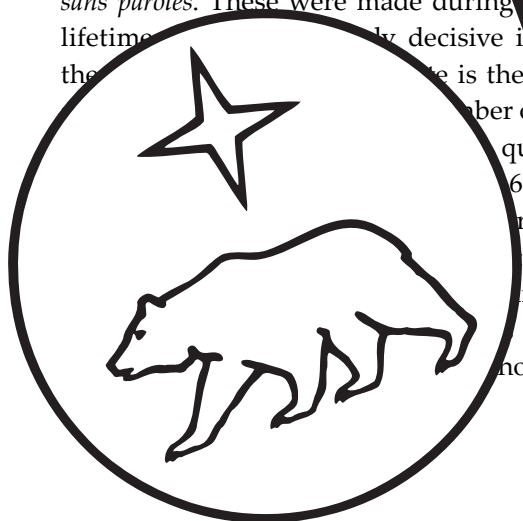
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

made by Laure de Leyritz, the final dedicatee of this piece (C). Of this same piece are known the autograph manuscript of an earlier version for piano two-hands (A1) and the autograph manuscript of the version for piano four-hands that precedes both (A4m). The three diverge to some extent.

For the present edition several copies of E1a were examined, including the ones sent by Fauré to Franz Liszt. Regarding E1b, we have consulted above all the copy of the collection preserved at the Bibliothèque nationale de France, resulting from the 1991 Fauré-Fremiet donation. On account of the 1905 break between Hamelle and Fauré, the copies of E1a sent by Fauré to Liszt and the 1898 *dépôt légal* printing must be considered as principal sources. Yet the distinction is moot since there are no significant variants or corrections between all these sources printed during the author's lifetime. (See Critical Commentary: Source Description.)

There exist numerous secondary printed sources, namely all the early transcriptions of the *Romance sans paroles*. These were made during the composer's lifetime. The only decisive information for the



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

as soon as possible and if you send the score back to Leipzig today, the very short task – would be done quickly and this would spare us having to get copies, if you *press hard*. I would very much like to satisfy Colonne. For the title only *my name* is needed.” (F-Pn Musique: N.L.a.8, 187).¹⁹

The piano manuscript of the piano two-hand version of the third *Romance* (A1), dated October 1864, contains many variants that justify its inclusion in this edition as an appendix. The previous version (August 1864), written for piano four-hands (A4m), is close to A1. The Critical Notes thus record the most significant changes in phrasing, rhythm, and dynamics made by Fauré between the earliest manuscript stages A4m and A1 for the first version (see Appendix), and between A1, A4m and the edition for the definitive version.

Directions of stems and slurs have been reversed, compared to the sources, in the polyphonic writing of the second *Romance sans paroles*, m. 5 and following, in order to facilitate the reading of the voice leading. All indications added by the editor are signaled either in italics or with the sign crossed out obliquely. Some of the additions are prompted by omission in the composer's part or obvious mistakes of the publisher, which have not seemed worthy comment. Others result from textual copies and are, of course, recorded and explained in the Critical Notes.²⁰

Jean-Pierre Bartoli
Paris, September 2022
(translated by Vincent Giroud)

¹⁹ Letter cited by Nectoux, *Catalogue* (see note 1), p. 78.

²⁰ My thanks go to Zsuzsanna Domokos, Director of the Liszt Ferenc Memorial Museum in Budapest, as well as to Annette Thein, Britta Schilling-Wang and Nicolas Southon for their support of this edition.

EINLEITUNG

DIE ROMANCES SANS PAROLES VON GABRIEL FAURÉ

Die nicht exakt zu datierenden *Trois Romances sans paroles* entstanden in den Jahren 1863 und 1864 wahrscheinlich zeitgleich mit der *Sonate pour le piano* in F-Dur (N 5),¹ mit *Prélude et fugue* in e-Moll (N 17, die Fuge wird später die Nr. 6 der *Pièces brèves* aus op. 84), der *Petite fugue* a-Moll (N 15, der künftigen Nr. 3 aus op. 84) und vor der *Mazurke* in B-Dur (N 8). Sie zählen so zu den allerersten Klavierstücken, die Fauré in den letzten Jahren seiner Ausbildung an der École Niedermeyer schrieb. Es brauchte dennoch etwa zwanzig Jahre, bis sie 1880 schließlich bei Hamelle erschienen. Dies erklärt wohl, dass sie die Opuszahl 117 tragen. Und doch handelt es sich um die frühesten Klavierstücke des Komponisten, die seine Zeit in der Öffentlichkeit erschienen, und zwar im selben Jahr wie das deutlich reifere *Balade* (N 6a) von 1879. Die erste und die zweite *Romance* erhielt Roger am 25. Februar 1865 in einem Konzert der Société Nationale. Die dritte brachte im selben Jahr, am 19. Januar 1869, zur öffentlichen Aufführung. Es existiert eine Einspielung der ersten Klavierwalze der Firma Gramophone, datiert um das Jahr 1908. Die Widmungsträgerin lautet: „À mademoiselle Suzanne Garnier / pour la fête de Ste Suzanne“ („für Mlle Suzanne Garnier / zum Namenstags der Heiligen Suzanne“) / (Paris, 10. August 1864“).³ Die Widmungsträgerin war die Tochter von Henri Garnier, der zwischen 1859 und 1865 Präfekt der Hautes-Pyrénées sowie das Oberhaupt einer Familie war, der Fauré freundschaftlich verbunden war. Der damals achtjährigen Suzan-

ne Garnier ist auch ein weiteres Klavierstück zu vier Händen gewidmet, das einfach *La Chanson dans le jardin*⁴ heißt, mit dem Datum des 12. Januar 1864 versehen ist und das später zu der berühmten *Berceuse* wurde, die am Anfang der Klaviersuite *Dolly* op. 56 (N 113, 1894–1897) steht. Es entstand aber auch eine zweite Fassung – die erste für zwei Hände – dieser dritten *Romance*, wie das Autograph bezeugt, das auf den 9. Oktober desselben Jahres datiert ist.⁵ Diese erste Fassung ist im Anhang der ersten Ausgabe enthalten. Als Widmungsträgerin verschwand Suzanne Garnier im Jahr 1880, als die Edition der definitiven Fassung der *Trois Romances* bei Hamelle im Druck erschien. Die erste *Romance* erhielt schließlich die Widmung „à Madame Félix Lély“, die Frau eines Amateur-Tenors und Freunds des Komponisten Camille Saint-Saëns,⁶ die zweite „à Mademoiselle Laure de Leyritz“, eine Schülerin und Tochter von Freunden, die Fauré um 1865 in Rom kennengelernt hatte, und die dritte „à Mlle Florent Saglio“,⁷ möglicherweise die Frau eines Engels eines Deputierten des Départements Bas-Rhin. Die Ähnlichkeit zwischen der zweiten und dritten *Romance* sowie *Chanson dans le jardin* (der künftigen *Berceuse* aus *Dolly*) ist in der Tat frappierend – alle drei Stücke enthalten ein Lied mit Begleitung und Passagen im Kanon, wenn das Thema wiederkehrt, im Falle der dritten *Romance* existiert außerdem eine Fassung für Klavier zu vier Händen – und legt die Annahme nahe, dass diese drei Stücke Teil eines kohärenten Ganzen hätten werden können und wahrscheinlich ursprünglich für vier Hände konzipiert waren (Anfang 1864; vgl. Quellenbeschreibung und Zur Edition). Das könnte erklären, warum die heute bekannten Fassungen des ersten und des dritten Stückes wechselnde Lagen der rechten Hand erfordern, die plötzlich, wenn in der Reprise das erste Thema kanonisch wieder aufgenommen wird, schwieriger zu spielen sind als die übrigen.

1 Zählung nach dem Werkverzeichnis von Jean-Michel Nectoux, *Catalogue des œuvres de Gabriel Fauré* (Gabriel Fauré Œuvres complètes VII/1), Kassel u. a. (Bärenreiter) 2018.

2 Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Phonographie, 1900–1977*, Paris (Bibliothèque nationale de France) 1979, S. 196, und ders., *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Paris (Fayard) 2008, S. 739; dt. Übersetzung von Norbert Kautschitz, *Gabriel Fauré: Seine Musik. Sein Leben*, Kassel (Bärenreiter) 2013, S. 552.

3 Gabriel Fauré, *Romance sans paroles* [...], Manuskript der Fassung für Klavier zu vier Händen, Sammlung H. J. Roulleaux Dugage; erscheint in: Gabriel Fauré, *Œuvres pour piano à 4 mains et 2 pianos* (Gabriel Fauré Œuvres complètes VI/4), Kassel u. a. (Bärenreiter); in Vorbereitung.

4 Sammlung H. J. Roulleaux Dugage; ebd.

5 Tatsächlich ergänzte er eine zweite Widmung, als er das Manuskript der Mutter des jungen Mädchens schenkte: Auf die Titelseite schrieb Fauré „pour Madame Garnier“ und auf die erste Notenseite „à Mademoiselle Suzanne Garnier“.

6 Graham Johnson, *Gabriel Fauré. The Songs and their Poets* (Guildhall Research Studies 7), Farnham (Ashgate) 2009, S. 71.

7 Mit der Aufnahme in die Sammlung *Dolly* änderte sich für *La Chanson dans le jardin*, jetzt *Berceuse*, auch die Widmungsträgerin (hierbei handelte es sich um Hélène Bardac, genannt „Dolly“, eine Tochter von Emma Bardac).

Die Tatsache, dass die *Romances sans paroles* viele Jahre auf ihre Veröffentlichung warten mussten, ist ein Zeichen dafür, dass Fauré sich seinen frühen Werken nur wenig verbunden fühlte. Die bei Hamelle als separate Einzelstücke verlegten Ausgaben erschienen 1905 im Nachdruck in einem Sammelband, zu einem Zeitpunkt, als Fauré mit seinem Verleger nicht mehr auf gutem Fuße stand und ihn für Heugel verließ. Deshalb wohl wurden bei dem Nachdruck keine Änderungen vorgenommen. Nichtsdestotrotz zeugt die Frequenz der Nachauflagen, sowohl als Einzelstücke wie im Sammelband, von der breiten Rezeption dieser Stücke.⁸ Die melodische Ausdruckskraft der dritten *Romance* und ihr gefühlvoller Ton waren Auslöser einer sehr starken Schwärmerei. Zu Lebzeiten des Komponisten entstanden verschiedene Transkriptionen und Arrangements.

Der Titel bezieht sich ganz offenbar auf das von Mendelssohn begründete Genre der *Lieder ohne Worte*, was in den ersten französischen Ausgaben als „Romance sans paroles“ übersetzt worden war, laterale eine Anspielung auf das strophische französische Genre des 18. Jahrhunderts, das mit Begleitung von Gitarre oder Klavier. Die ersten Pariser Ausgaben erschienen in den 1830er Jahren. Die Bezeichnung „Romance“ überlieferte die Umlaufzeit. Auf dem Klavier spielten diese Pianisten diese nur die *Sentimental* (Thalence) *Romances sans paroles* (Philippe, 1849). Kurze Zeit später, hatte Charles Gounod das Klavier transkribiert, von dem unter diesem Titel zwischen 1861 und 1865 bei Choudens und bei Schott erschienen waren (*La Pervenche, Le Ruisseau, Le Soir, Le Calme*).¹¹

8 Siehe Nectoux, *Catalogue* (s. Anm. 1), S. 74.

9 Die Bezeichnung „Mélodie“ löste insbesondere unter dem Einfluss Berlioz' die „Romance“ ab und markiert, wenn auch noch nicht generell, zugleich eine Entwicklung weg von der Vorherrschaft strophischer Formen. In dem Artikel „Mendelssohn“ in der *Biographie universelle des musiciens* (Bd. 6, 1840) übersetzte François-Joseph Fétis den Titel *Lieder ohne Worte* mit „Chants pour piano sans paroles“ (in der zweiten Auflage dann „Lieder sans paroles“), doch die Verlage Schlesinger (op. 19b–38, 1832[?] – 1837), H. Lemoine (op. 53: 1841) und Brandus (op. 85: 1851) entschieden sich für „Romances“ und setzten sich damit schließlich durch.

10 Die Angabe „Expressives“ findet sich nicht in der Ausgabe von Richault. Tatsächlich handelt es sich bei sechs dieser *Romances* (Nr. 2–7) um Transkriptionen von *Liedern* (op. 25), die um 1843 bei Schlesinger als op. 42 wiederveröffentlicht wurden.

11 1866 erschien bei Choudens eine Transkription von *La Chanson de printemps* mit dem Untertitel 5^e *Romance sans paroles*.

Georges Bizet hatte seinerseits zwei *Romances sans paroles* in C-Dur komponiert, von denen eine 1856 in der Zeitschrift *Le Magasin des familles* erschienen war. Interessant ist auch, dass das dreisätzige Werk Faurés nur kurz vor Vollendung der *Chants du Rhin* für Klavier im Jahr 1865, gleichfalls von Bizet, diesmal mit dem Untertitel „Lieder sans paroles“ (Heugel, 1866), entstand.

In diese in Frankreich zuvor als Hommage an den deutschen Begründer der Gattung kultivierte, gut verankerte Tradition stellt Fauré sich zu Beginn seiner Karriere. Die Stücke suchen, allein mit den Mitteln des Klaviers die vokale, unverzerrte Linie eines Liedes nachzuzeichnen, ergänzt von einer instrumentalen Begleitung, die auf jedem der Klaviertöne einen äußerlichen Effekt verleiht. Die Nr. 3 fascht mit ihrer Reprise des *Requies* als Kanon sogar ein Vokalduett vor. Es erfordert einiges Geschick, zwischen den zwei bzw. drei klanglichen, sich parallel entwickelnden Ebenen zu unterscheiden: derjenigen der Begleitung, die beide Hände des Pianisten beschäftigt, wie der des oder der Vokalist. Meistens in kostlichen harmonischen Wendungen sind diese Stücke typisch für die lyrische Musiksprache der ersten Lieder Faurés aus dieser Zeit. Die Nr. 3, die technisch anspruchsvoller und tiefergründiger ist, nähert sich dem Klavierspiel Mendelssohns bzw. noch mehr demjenigen Schumanns an – für beide Komponisten hatte Fauré andauernde Bewunderung.

(Übersetzung: Annette Thein)

ZUR INTERPRETATION

Die Zeitzeugnisse zu Faurés Klavierspiel stimmen in der Beschreibung eines maßvollen, nicht affektierten Stils überein. Philippe Fauré-Frémiet bestätigt, dass sein Vater „Virtuosität, Rubato und Effekte, um das Publikum in Bewunderungstürme zu versetzen, verabscheute. Er folgte dem Text Schritt für Schritt, dabei streng den Takt haltend“.¹² Marguerite Long erinnert sich an „einen ganz individuellen Anschlag, der zugleich kräftig und flexibel war, an eine präzise, feste und unendlich zarte Art der Artikulation“.¹³ Darüber hinaus betont sie die Aufmerksamkeit, die Fauré der Basslinie widmete.¹⁴ Aber dieser ungekünstelten Spiel-

12 Philippe Fauré-Frémiet, *Gabriel Fauré*, Paris (Albin Michel) 1957, S. 76.

13 Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris (Julliard) 1963, S. 102.

14 Ebd., S. 103.

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

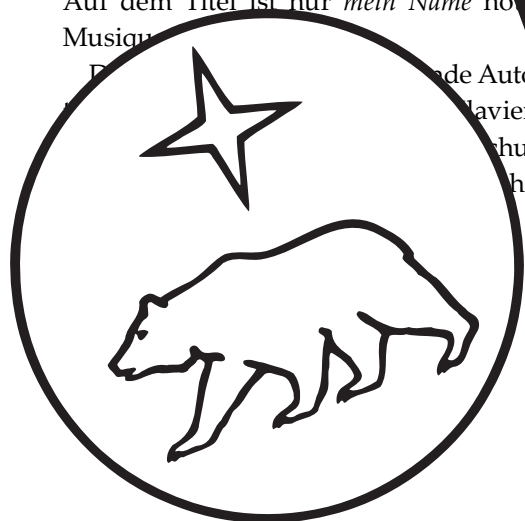
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

Außerdem existieren zahlreiche gedruckte sekundäre Quellen, bei denen es sich um die ersten Transkriptionen der *Romances sans paroles* handelt. Diese zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen Arrangements enthalten jedoch keine entscheidenden Informationen für die Edition des Notentextes der vorliegenden Ausgabe. Hingewiesen sei auf die um 1894 entstandene Bearbeitung für Violoncello oder Violine solo, Harfe und Kammerensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Streichquintett) von Albert Périllhou (1846–1936), einem Mitstudenten Faurés an der École Niedermeyer. Diese hatte das Interesse des Komponisten in dem Maße geweckt, dass er sie zu seiner eigenen machte und Hamelle drängte, den Notenstich fertigzustellen: „Colonne will, dass [Charles] Barette diese Romance spielt. Wir brauchen die Stimmen schnellstmöglich, und ich glaube, wenn Sie die Partitur heute nach Leipzig schicken, wird diese sehr kleine Aufgabe schnell gemacht sein, was uns ersparen würde, Kopien anzufertigen, wenn Sie sie ordentlich drängen.“¹⁹ Er möchte Colonnes Wunsch auf jeden Fall entsprechen. Auf dem Titel ist nur *mein Name* noch vermerkt.“ (F-Pn Musique)



genden Ausgabe rechtfertigen. Die ihr vorangehende vierhändige Fassung vom August 1864 (**A4m**) steht **A1** nahe. In den Critical Notes sind die wichtigsten Varianten der Phrasierung sowie rhythmischer und dynamischer Art dokumentiert, die Fauré zwischen den frühen autographen Stadien der Quellen **A4m** und **A1** für die erste Fassung (siehe Anhang) sowie zwischen **A1**, **A4m** und dem Druck **E1** für die endgültige Fassung vorgenommen hat.

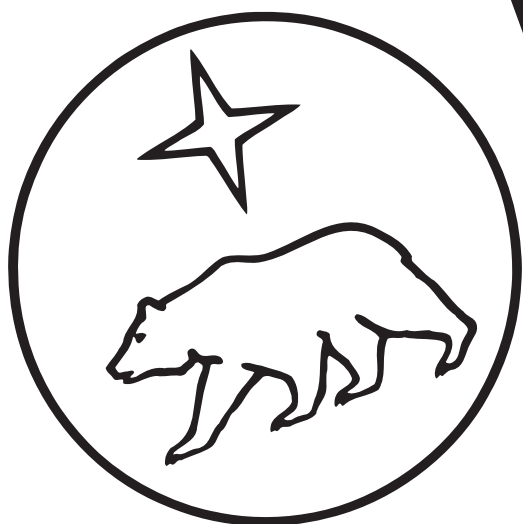
Im mehrstimmigen Satz der zweiten *Romance sans paroles* (T. 56ff.) haben wir die Richtung der Notenhäse und Bögen gegenüber den Quellen mit Rücksicht auf eine leichtere Lesbarkeit der Stimmführung umgekehrt. Alle editorischen Emendationen sind durch einen Klinstich oder durch Notenzeichen, die mit einem diagonalen Strich versehen sind, kenntlich gemacht. Eingriffe des Herausgebers, die sich aus offensichtlichen Auslassungen oder Irrtümern des Komponisten oder Verlegers beziehen, wurden stillschweigend ausgeführt und bedürfen keines Kommentars. Andere, die auf redaktionellen Entscheidungen beruhen, sind in den Critical Notes dokumentiert und beschriftet.²⁰

(Übersetzung: Britta Schilling-Wang)

Jean-Verre Bartoli
Paris, September 2022

¹⁹ Brief zitiert nach Nectoux, *Catalogue* (s. Anm. 1), S. 78.

²⁰ Ich danke Zsuzsanna Domokos, der Direktorin des Franz Liszt Gedenkmuseum und Forschungszentrum in Budapest, sowie Annette Thein, Britta Schilling-Wang und Nicolas Southon für ihre freundliche Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Edition.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

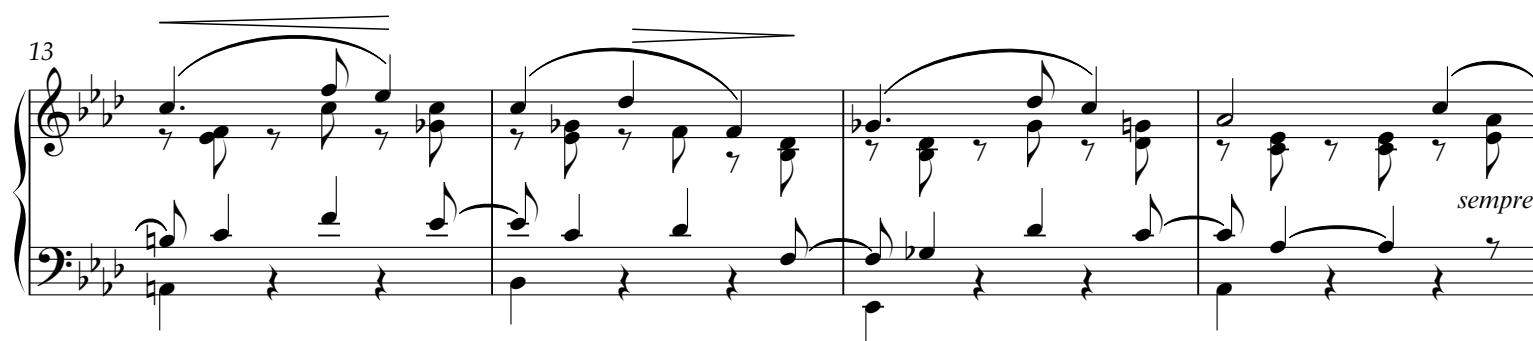
Trois Romances sans paroles

op. 17

À Madame Félix Lévy

I

Andante quasi Allegretto



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.

41

pp

Red. *

poco a poco cresc.

46

Red. *

51

sempre f

espresso

Red. *

56

dim.

Red. *

61

perdendosi e rall.

a tempo

ppp

Red. *

À Mademoiselle Laure de Leyritz

II

Allegro molto

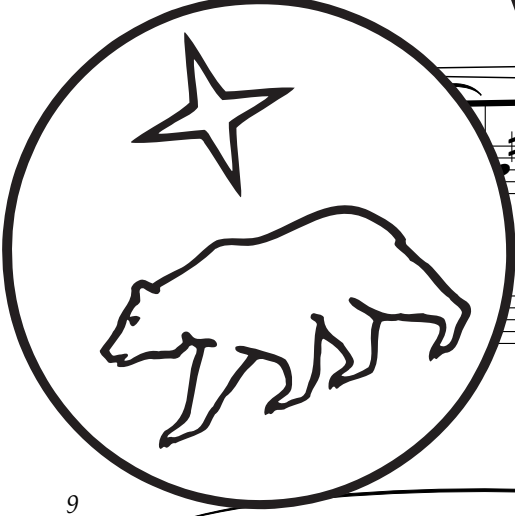
p

3 *cresc.* *p*

cresc.

9 *pp*

11 *cresc.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

13

p

cresc. *f*

16

p

19

molto cresc.

22

f sempre

25

8va



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.

42

cresc.

f

44

p

47

non cresc.

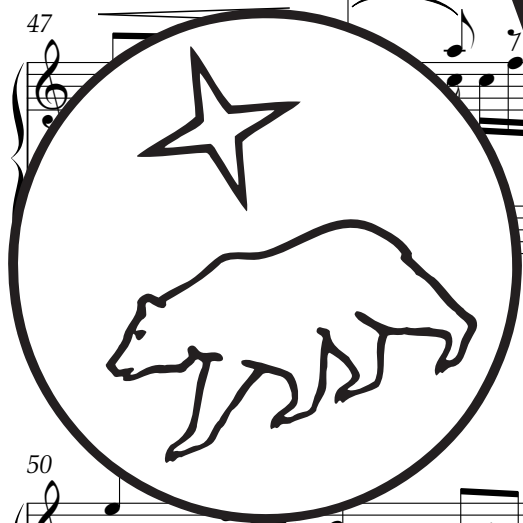
50

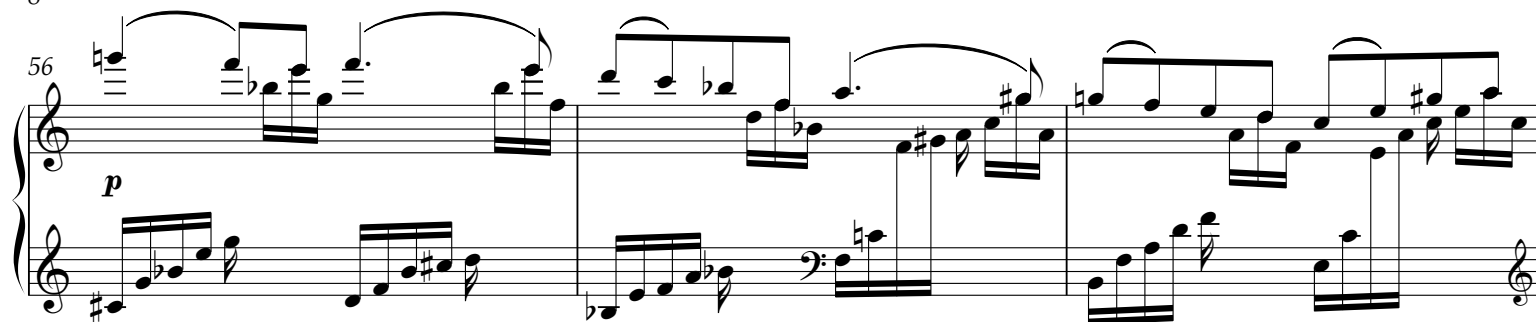
f

sempre f

53

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

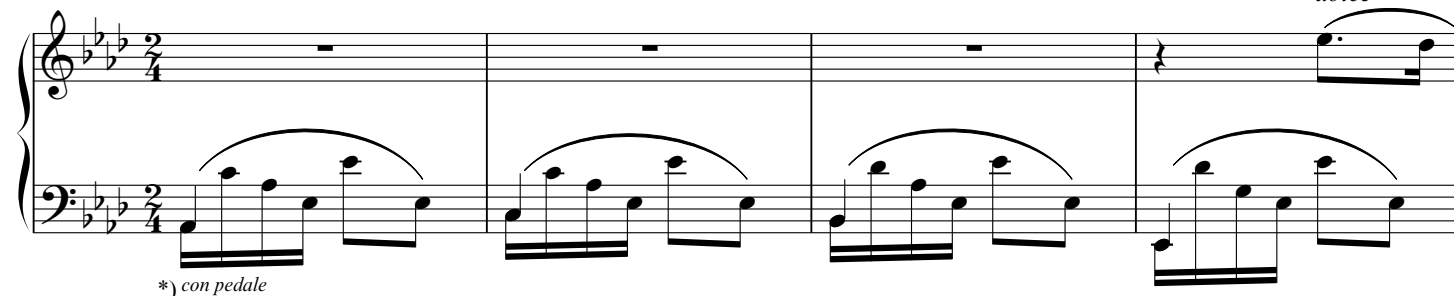


À Madame Florent Saglio

III

Andante moderato

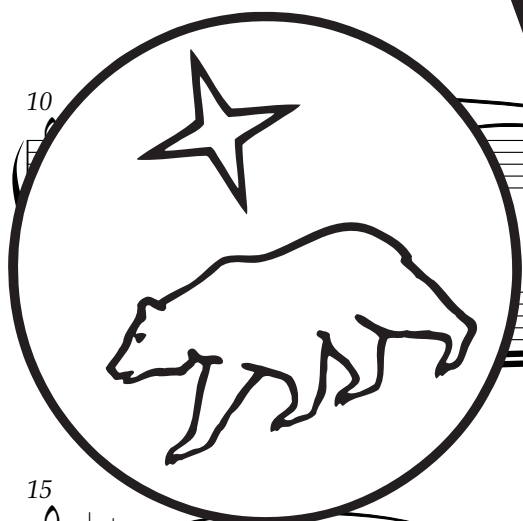
dolce



**) con pedale*



sempre legato



sempre legato



con suono



**) Voir Notes critiques. / See Critical Notes.*

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

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



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

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

49

cresc. *molto* *f*

54

dim. *p*

59

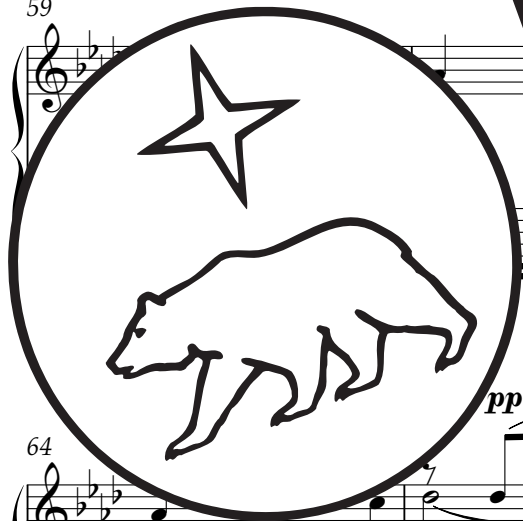
pp

64

pp *sempre dim. sin'al fine*

69

poco rit. *ppp*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

À mademoiselle Suzanne Garnier

Romance sans paroles

(1^{re} version de la Romance sans paroles pour piano à deux mains [op. 17 n° 3])

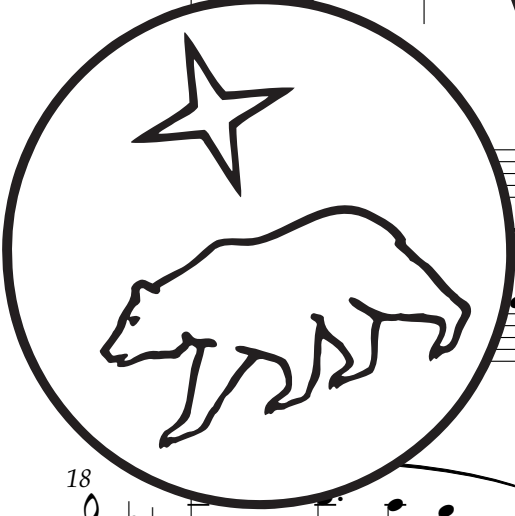
p dolce espressivo

pp

6

18

24



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

30

*)

36

pp

41

46

crescendo *poco a poco*

51

f *ritenuto* *a tempo*

*) Sur le manuscrit ♮ ; voir Notes critiques. / In the autograph ♮ ; see Critical Notes.

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

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



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

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

CRITICAL COMMENTARY

SOURCE DESCRIPTION

Trois Romances sans paroles op. 17 (N 52)

E1a First edition in parts of the *Trois Romances sans paroles*, Hamelle, 1880, under identical but differently colored covers. Cover page: “3 / Romances sans paroles / pour / piano / par / GABRIEL FAURÉ / op. 17. / N° 1 Prix 4 Fr. / N° 2 “ 5 “ / N° 3 “ 4 “ / Propriété pour tous pays / Paris, MAISON J. MAHO, éditeur / J. HAMELLE Succ^r / 22, Boulevard Malesherbes 22. / J.1895. 96. 97 H. / Inst. Lith CG Röder, Leipsic.” Identical title-page. On the first page of music: “3 Romances sans paroles. / [followed by the *Romance* no.] / [followed by the dedication] Gabriel Fauré, Op. 17. N° [Romance no.]” At the bottom of the first page of music: “Paris, J. Hamelle, Editeur, 22, Boulevard Malesherbes. J. 1695.1.H. [or] J. 1696.2.H. [or] J. 1697.3.H.]”. The *dépôt légal* was made in 1896. Copies were not registered until 1898. In later reprints, the covers and title pages are identical and mention the latest transcriptions.

The following copies have been consulted: the ones Fauré preserved in the library of the Institut national de France; for the 1st and 3rd *Romances*, the donation preserved in the Département de la Musique (Département de la Musique); these printings date from 1891, since they were transcribed by cello transcription in 1896 and 1898, and the Département de la Musique with the copies of the 2nd and 3rd *Romances* in the Bibliothèque Guénée. In the second, the following copy of the hand of Alfred Cortot, can be found: “Mlle Laurent Cellier / manuscript”; this contradicts the generally accepted 1864 dating and could indicate that the composition of this *Romance* significantly postdated that of the other two, but this is just a hypothesis, which cannot be confirmed in view of the lack of further evidence).

E1b Reprint of **E1a** made around 1905 to form a collection, paginated 1–14. Identical music publisher’s numbers. Save for pagination, covers, title-pages, and publisher’s catalogue, almost nothing distinguishes these reprints from the previous printings. Cover pages list new transcriptions, for trio by Jules Delsart and for harp by Alphonse Hasselmans dating from 1905: “3 / Romances sans pa-

roles / pour / piano / par / GABRIEL FAURÉ / op. 17. / N° 1 Piano seul Prix net 1^f 75 / Piano et violon (ou Violoncelle) “ “ 2^f / En trio pour piano, Violon et Violoncelle “ “ 2^f 50 / N° 2: Piano seul “ “ 1^f 75 / pour Piano et Violon (ou Violoncelle) “ “ 2^f / N° 3: Piano seul “ “ 1^f 75 / Piano à 4 mains “ “ 2^f / Piano et violon (ou Violoncelle) “ “ 2^f / En trio pour Piano, violon et Violoncelle “ “ 2^f 50 / Harpe seule (transc. par A. Hasselmans) “ “ 1^f 35 / Violon (ou Violoncelle) solo avec accompagnement de petit orchestre et harpe ad libitum, partition et parties séparées Partition net 3^f parties séparées “ “ Les 3 romances pour piano seul net 3^f / Propriété pour tous pays / Tous droits d’exécution reproduction traduction arrangement réservés / P. MAHO, EDITEUR / Anc^{nc} Ms^{on} J. MAHO / 22, Boulevard Malesherbes 22 / J. 1695. 96. 97 H. / * U. A. Copyright 1896, 1905 by J. Hamelle / Impr. CG Röder, Paris. / Imp. Roeder, Paris”

The copy consulted is the one preserved in the Bibliothèque nationale de France (Département de la Musique), F-Pn Musique: Vma 2878, in Japan paper wrappers, from the 1901 Fauré-Roulet donation. It probably dates from 1907, judging by the catalogue on the back.

Romance sans paroles [op. 17 no 3] (N 52.3)

(first version for piano solo and 4 hands)

A4m Autograph manuscript of an original, four-hand version, H. J. Roulleaux Dugage Collection. Comprising 5 folios of 18-staff paper, 10 pages of music in ink with a few corrections. On title-page: *À mademoiselle Suzanne Garnier / (à l’occasion de la fête de S^{te} Suzanne) / Tarbes le 10 Août 1864 / Gabriel Fauré* [signature]. The *prima* and *seconda* parts follow.

A1 Autograph manuscript of a two-hand version, postdating **A4m**, H. J. Roulleaux Dugage Collection. Comprising 4 folios of 18-staff paper, notated in brown ink and dated at the end: *9 octobre 1864*. On title-page: *pour Madame Garnier / Romance sans paroles* [signature]; music headed: *à Mademoiselle Suzanne Garnier*.

C Copy made by Laure de Leyritz, a pupil and friend of Fauré in Rennes. Initially the property of the Leyritz family, it became part of the Ceillier Collection; since 2017 it has been preserved in the Bibliothèque nationale de France (Département de la Musique), F-Pn Musique: Rés. Vma ms. 2203. 2 ff., 3 pages of music, 16-staff paper, title in ink: “3 romances sans paroles / A Mme Florent Saglio 3. Gabriel Fauré op. 17. no 3”. Tempo: *Andante moderato*. The Hamelle edition conforms with this copy in every detail.

1 The copy of the *Troisième Romance* is a later reprint (see call number in the following footnote).

2 The first two *Romances* are shelved under the call number Vm⁷ 17359 (1–2), whereas the third is under the call number Vm¹² 9559 (on the cover page, since, in the inside, one can find the alternative call number Vm⁷ 17359 (3)).

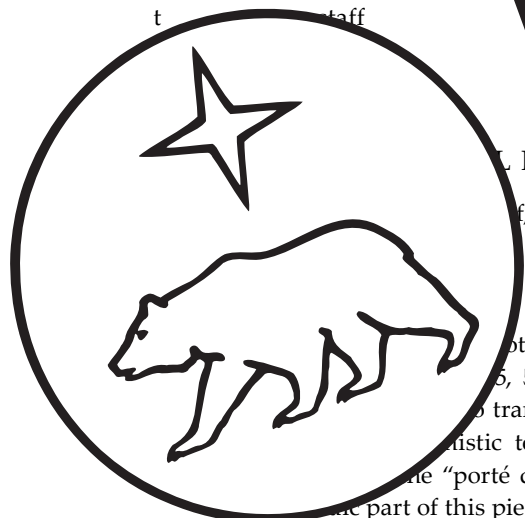
Rp^o Recording made by the composer³ around 1908 on a pneumatic piano of the Hupfeld-Triergon firm. Reference: Hupfeld-Triergon 53083, reissued with reference Ampico Lexington 66531 (ca. 1925). Reissued on LP with references: Allegro 39 (1950); 1573 (1954); LEG 9021 (1964); ALL 761 (n. d.); BBC 28259 (n. d.). Significant variants introduced by the composer are listed in the Critical Notes.

Pitches are indicated in this volume according to the respective language in the following manner:



ABBREVIATIONS

b	bottom staff
l.h.	left hand
m., mm.	measure, measures
r.h.	right hand
t	staff



CRITICAL NOTES

f, comment.

not tied to the following note, 5, 56 and following. This may translate practices of vocal performance in terms, with the presence or absence of the "porté de voix" in the highly vocal part of this piece. Consequently, it has been decided not to adjust the phrasing. Of course, the upbeat note should not be detached.

1 b There is no pedal indication before m. 39. This evident parsimony suggests that it should be used sparingly, but not entirely banished. In **E1**, apart from **p** in the first bar, **mf** in m. 21, **p** in m. 24, **f** in mm. 34 and 51, **pp** in m. 37, and **ppp** in the final bars, all dynamic indications are notated above the melodic line.

9 The *sempre dolce* in m. 17 indicated by Fauré in all sources and the same indication notated in m. 4 of the 3rd *Romance* both prompted us to propose the indication *dolce* at this point to avoid too high an intensity reinforcement due to the entry of the inner melody.

³ See Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré: Phonographie 1900-1977* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1979), p. 196; and Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur* (Paris, Fayard, 2008), p. 739.

19-21³ **E1**: the < stops at m. 19⁶ even though the **mf** that concludes it appears in m. 21. It has been extended to m. 20³ by analogy with the > extending from m. 22⁴ to m. 23⁶.

39¹-46¹ t The identical repeat of the r.h. of mm. 1-8 suggests to resume the slurs of this passage here.

57²⁻³ t **E1**: b⁴ not tied to the following a⁴, unlike mm. 55, and 59. It has been adjusted accordingly.

II

No pedal indication in the sources throughout this *Romance*.

12 **E1**: the > is placed above the upper part, unlike the one in m. 4.

13⁸ t **E1**: contrast to m. 5 and 10, the climax of the crescendo is after the f⁴, probably an inaccuracy of the engraving.

14, 15 **E1**: the < stops on the third beat. It has been extended over the entire bar by analogy with m. 6.

11¹⁰ / 11¹⁰, 44¹⁰ / 46¹⁰ b > the first time, > the second time. As this distinction is repeated identically, it is clearly intentional.

18¹⁻² / 20¹⁻², 45¹⁰ / 47¹⁰ t < present the first time, absent the second time. < added the second time suggests different phrasing.

15 t **E1**: no slur, whereas all equivalent bars in the 1st *Romance* are provided with a slur. Given the absence of an autograph manuscript, I have been assuming that this is for lack of space in the engraving, since the > placed above the staff.

54 **E1**: < from g⁴ to d⁴. It has been adjusted to m. 4. 56-57, 58-62 / 70 t Compared to **E1**, the direction of stems has been reversed to facilitate reading.

III

1 **A1**: no general tempo indication. **Rp**^o: on the roll recorded for the Hupfeld firm, Fauré adopts as average tempo $\text{♩} = 50$.

A1: **pp**, lacking in **E1**. **Rp**^o: Fauré begins **mf**, then decreases in m. 3. Throughout the piece, a subtle lack of synchronization can be heard between the melodic line and the accompaniment (linear rubato) as well as minute variations of tempo (vertical rubato).

1 b **E1**: no pedal indication. In **A1** the indication in mm. 61-62 (see below) suggests that the pedal should be used sparingly throughout the piece.

Rp^o: constant and carefully calibrated use of the pedal by Fauré, mostly from the first beat to the last note of the bar. He often releases the pedal on the last l.h. note (for example m. 9) or entirely on the second beat (for example mm. 10, 22, and possibly mm. 36-37).

A1, **A4m**: the sequence of the arpeggiated notes of the accompaniment is reverted. In the four-hand version the last note is dotted (see Appendix, p. 12).



Mm. 41–51 b according to Fauré's recording (Rp^o)

- 4 t A1: *p dolce espressivo*. No *sempre legato* in the following bar.
- 4–12 t E1: — added, along with the indication *sempre legato* at 12², which avoids having to indicate them in the remainder of the piece (except for the slurs in the countermelody in mm. 61–62, 65–66). Easy to spot in A1 (see Appendix, p. 12), these variants of — (sporadically distributed by Fauré) have not been recorded here.
- 9 < > added in E1.
- 11²⁻⁴ t A1:
- 18–21¹ A1: > *f* from last beat of m. 18 to m. 21; *con suono* added.
- 20¹ t upward passage *p*, < at
- 20²⁻²³ downward at 23.
- 27 the first beat at the in mm. 25, 27, and
- 32–46 *legato* indications added
- 40³ A1: *diminuendo*.
- 41–51 b Rp^o: for how Fauré plays this, see example above.
- 46²⁻⁴⁷ t A4m: *diminuendo*
- 47 A1: this bar is notated enharmonically (*g*^b rather than *f*[#]) and provided with a < >.
- 47³⁻⁵ t A1: instead of the triplet.
- 48 t A4m: *mf e crescendo*
- 49 Rp^o: Fauré begins the *cresc. mf*.
- 49–52 t A1: { instead of the vertical slur present in E1 (the latter one is intended to indicate a tighter arpeggiation). A4m: arpeggio sign entirely lacking.
- 49–52 b A1, A4m: l.h. accompaniment slightly different; no octave in the bass and rhythmic variants: in A1, in A4m (see Appendix, p. 13).
- 53⁴⁻⁵ t A1: *ritenuto*
- 55¹ t A1: *a tempo*
- 55¹ b Rp^o: l.h. octave played {.
- 56 t E1: *dim.* added.

- 58 t A1: *p*; A4m: *espressivo*; E1: *p*.
- 59¹, 63¹ b Rp^o: the bass is played *8^{va} bassa*.
- 61 t A1: *ppp*; A4m and E1: *p*.
- 61¹, 65¹ b Rp^o: the bass is doubled at the lower octave.
- 61–62 b A1: instead of ; bass not repeated in mm. 65–66.
- 65–72 b The countermelody in the bass is notated in in A1 (see Appendix, p. 14) and in in A4m.
- 67–72 A1 and A4m each have a different ending. It was entirely rewritten for E1 (see Appendix, p. 14).

- 74¹ t Rp^o: Fauré plays:

Appendix

Romance sans paroles [Op. 17 n° 21] (N 52.3)
(first version for piano two hands)

Variants from the earlier four-hand autograph version (A4m) are listed here in priority.

For the variants from the definitive printed version (E1), see the Critical Notes above relating to it.

- 1–3, 56–57 b A1: the highest note of the arpeggio is notated on the top staff.
- A4m: the last note of the l.h. accompaniment is dotted.
- 4 b A1: unlike the other bars, — extended to the last eighth note.
- 20¹ t A4m: (subsequently retained in E1).
- 20⁵⁻⁶ b A1: *e*^{b4}–*e*^{b3} apparently by mistake: *f*⁴ in A4m and E1. The *f*'s have been restored.
- 24 A4m (prima): *pressez un peu*
- 29–32, 39–40 t — added according to A4m.
- 32¹⁻² t Two in a row. We adjust to the definitive version in E: , also present in A4m.
- 37⁵ b lacking before *d*⁴.
- 40²⁻³ t A1: *e*^{b6} and *d*^{b6} notated *8^{va}*, following notes *loco*.
- 46²⁻⁴⁷ t A4m: *diminuendo*
- 48² t A4m: *mf e crescendo*
- 49–54 b A4m: accompaniment slightly different with b in the bass.
- 50–51 b A1: — slightly shorter. We adjust to the first occurrence.
- 58 t A4m: *espressivo*
- 73 – fin A4m: different conclusion. Fauré modified the ending in the definitive version (E1).

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.