

Franck

Sonata for Violin and Piano A major

UT 50174

Joseph Franck

弗朗克

A大调小提琴与钢琴奏鸣曲

Herttrich / Gawriloff / Ludwig

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

---

UT 50174

塞札尔·弗朗克

César Franck

---

## A大调小提琴与钢琴奏鸣曲

Sonate für Violine und Klavier · A-Dur

Sonata for Violin and Piano · A major

Sonate pour Violon et Piano · La majeur

---

恩斯特·赫特里希根据作曲家手稿和首版编辑

萨柯·加里洛夫编写小提琴声部指法，冈特·路德维希编写钢琴声部指法和演奏评注

Nach Autographen und Erstdruck herausgegeben von Ernst Herttrich

Fingersätze des Violinparts von Saschko Gawriloff/

Fingersätze des Klavierparts und Hinweise zur Interpretation von Günter Ludwig

Edited from the autographs and the first edition by Ernst Herttrich

Fingering for violin part by Saschko Gawriloff/

Fingering for piano part and Notes on Interpretation by Günter Ludwig

Editée d'après les autographes et l'édition princeps par Ernst Herttrich

La partie de violon doigtée par Saschko Gawriloff/

La partie de piano doigtée et Notes sur l'Interpretation par Günter Ludwig

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

---

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

弗朗克A大调小提琴与钢琴奏鸣曲 / (比) 弗朗克编著;  
李曦微译. — 上海: 上海教育出版社, 2015.8

ISBN 978-7-5444-6573-1

I. ①弗… II. ①弗… ②李… III. ①小提琴—奏鸣曲—  
比利时—选集 IV. ①J657.215

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第197635号



出品人 范慧英

责任编辑 李世钦

封面设计 刘昕旻

编辑部热线 021-62797755

编辑部邮箱 shijiyyinyue@163.com

官方微博



官方微信



关注“上海世纪音乐”

César Franck

Sonate für Violine und Klavier · A-Dur

© 1998 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

弗朗克A大调小提琴与钢琴奏鸣曲

弗朗克A大调小提琴与钢琴奏鸣曲

恩斯特·赫特里希

萨柯·加里洛夫 编订

冈特·路德维希

李曦微 译

---

出版 上海世纪出版集团教育出版社  
(200031 上海市永福路123号 www.ewen.co )  
出品 上海世纪出版集团世纪音乐教育文化传播公司  
(200235 上海市钦州南路71号7楼 www.ewen.co/centmusic )  
发行 上海世纪出版集团发行中心  
经销 各地新华书店  
印刷 启东市人民印刷有限公司  
开本 960×640 1/8 印张11  
版次 2015年8月第1版  
印次 2015年8月第1次印刷  
书号 ISBN 978-7-5444-6573-1/J.0442  
定价 35.00元

---

(如发现质量问题,读者可向工厂调换)

# 序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生

## 译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微

## 前言

使塞札尔·弗朗克成为最重要的法国浪漫主义音乐后期作曲家之一的重要作品都写于他生命的最后15年,这是他艺术生涯的一大特点。这些作品除了交响音诗《风神》《可憎的猎人》《神怪》《交响变奏曲》和一些管风琴与钢琴作品以外,还包括两首著名的室内乐曲——1880年的钢琴五重奏和1886年的A大调小提琴奏鸣曲。阿尔弗雷德·科尔托在他的论文集《法国钢琴音乐》(1930)中的一篇献给弗朗克的文章中将这首作品描述为“弗朗克艺术成就的最杰出代表”。

直到约1844年为止,塞札尔·弗朗克都主要是作为钢琴演奏大师出现,常常由他的弟弟约瑟夫陪伴,后者在他们父亲的鼓动下被培养成小提琴家。在这个阶段,他创作了两首钢琴与小提琴的二重奏,它们在风格和艺术性方面都与后来的杰作不可同日而语:一首是《平静的行板》Op.6,另一首是《钢琴与小提琴二重协奏曲,用古丽斯坦·德·达累拉克的动机创作》Op.14,现在已经被人们遗忘。有关弗朗克在19世纪50年代末曾经想为相同的乐器配置再写一首作品的说法来自他的学生圈子。1859年春天,他在巴黎与汉斯·冯·比洛夫妇会面(汉斯·冯·比洛早些时候在德国介绍过弗朗克的音乐),汉斯的太太科西玛显然要求弗朗克为她写一首小提琴奏鸣曲。弗朗克大概应允了,但是从未履行自己的承诺。没有梗概或者草稿为人所知。这个时候他以巴黎圣克洛蒂尔德教堂管风琴师和合唱指挥的身份创作,几乎只写礼拜仪式音乐。

直到19世纪70年代中期,弗朗克的创作才再次转向器乐音乐。1877年他在维厄唐家里第一次见到欧仁·伊萨伊,其后的一段时间他经常到音乐会聆听这位年轻小提琴大师的演奏。伊萨伊并不属于当时在巴黎以“弗朗克帮”闻名的圈子,它主要由弗朗克的学生们组成,对于他们,弗朗克是中心和基准(他被称为“弗朗克爸爸”)。尽管年纪悬

殊(伊萨伊生于1858年,比弗朗克小36岁),但两位艺术家的关系看来相当密切。1886年9月28日伊萨伊结婚时,弗朗克让他的学生夏尔·博尔德给他送去小提琴奏鸣曲的手稿作为结婚礼物。手稿最后有题词“献给欧仁·伊萨伊先生”。根据之前的初稿中各别乐章标记的日期,弗朗克大约用四个星期完成了这部作品。不过,对这份手稿细心研究后肯定会同意以下结论——存在着一份作品完成前最后阶段的草稿。至于伊萨伊的婚礼是否是这部奏鸣曲创作的直接原因,或者与这位年轻小提琴家的交往是否就是弗朗克这首杰作的灵感来源,只能存疑了。

婚礼中安排了一次小型的演出,伊萨伊的钢琴伴奏是夏尔·博尔德的嫂子列翁提娜·玛丽·博尔德—佩内,她是优秀的钢琴家,弗朗克将《前奏曲、咏叹调与终曲》题献给她。她还与伊萨伊合作,于1886年12月16日协同布鲁塞尔的“艺术家群体”[译者注:该群体的活动场所是沃克斯豪尔大厅,此次音乐会就在这里举行]首次公演了这首小提琴奏鸣曲。塞札尔·弗朗克本人也从巴黎赶来参加,这场只演奏他的作品的音乐会获得巨大成功,小提琴奏鸣曲的末乐章不得不重复演奏。巴黎的首演直到1887年5月5日才举行,地点是“现代音乐协会”(不久前才由欧仁·伊萨伊、列翁提娜·玛丽·博尔德—佩内和大提琴家阿道夫·费舍尔创建)。正如在布鲁塞尔一样,公众和批评家们热情洋溢地欢迎这首作品。《游吟诗人》的报道是:“尽管形式很现代,它(这首奏鸣曲)让我们感觉像是一首最美好的、伟大的古典作品。第一乐章风格严谨,建立在一个 $\frac{9}{8}$ 拍子的固定低音上,使人感觉好像是巴赫写的一首作品(如果他能活在19世纪)。幻想曲性的宣叙调结构非常自由,充满内在的活力。终曲几乎完全保持着八度卡农织体,虽然结构严谨,却始终透露着无与伦比的轻巧、高雅、甜美。”

这位匿名的批评家手里显然有本曲的乐谱,这首奏鸣曲很快于 1886 和 1887 年之交在巴黎由阿梅勒印刷并发行。后来还出现了由杜勒斯·德尔萨特改编的大提琴与钢琴的版本。它与原版十分接近,只有少数地方小提琴声部移到较低的音区。估计这个改编版是经过弗朗克授权的,即使未必是他主动要求的。

编辑希望在此感谢提供原始资料复印件的所有

图书馆,特别是汉斯·P. 维尔提什(已故)和奥地利国家图书馆,还有纽约皮尔庞特·摩根图书馆、斯坦福大学图书馆特殊收藏部和慕尼黑巴伐利亚州立图书馆。

恩斯特·赫特里希

(由布莱恩·朗翻译成英文)

# VORWORT

Es ist eine Eigentümlichkeit von César Francks künstlerischer Laufbahn, daß die großen Werke, die ihn zu einem der wichtigsten französischen Komponisten der Spätromantik machen, erst in den letzten 15 Jahren seines Lebens entstanden sind. Zu ihnen gehören neben den symphonischen Dichtungen *Les Eolides*, *Le Chasseur maudit* und *Les Djinns*, den *Variations Symphoniques* und einigen Orgel- und Klavierwerken zwei berühmte Kammermusikwerke, das Klavierquintett von 1880 und die Violinsonate in A-Dur von 1886. Alfred Cortot bezeichnet sie in dem Franck gewidmeten Kapitel seiner Essay-Sammlung *Französische Klaviermusik* (1930) als die *vortrefflichste von Francks künstlerischen Leistungen*.

Bis etwa 1844 war César Franck hauptsächlich als Klaviervirtuose in Erscheinung getreten, häufig begleitet von seinem Bruder Joseph, den der Vater als Geigenvirtuose hatte ausbilden lassen. Aus dieser Zeit stammen zwei Duos für Klavier und Violine, die heute völlig vergessen sind und stilistisch-künstlerisch mit dem späten Meisterwerk nur wenig gemeinsam haben: ein *Andante quietoso*, Op. 6, und ein *Duo concertant pour piano et violon concertants sur des motifs de Gulistan de Dalayrac*, Op. 14. Aus Francks Schülerkreis stammt die Behauptung, er habe Ende der fünfziger Jahre die Absicht gehabt, ein weiteres Werk für diese Besetzung zu komponieren. Im Frühjahr 1859 war er in Paris mit dem Ehepaar von Bülow zusammengetroffen (Hans von Bülow hatte sich schon früh um die Verbreitung von Francks Musik in Deutschland verdient gemacht). Dabei bat Cosima von Bülow ihn angeblich darum, eine Violinsonate für sie zu schreiben. Franck soll zugesagt haben, machte dieses Versprechen jedoch nie wahr. Es sind keinerlei Skizzen oder Entwürfe nachzuweisen. In dieser Zeit komponierte er, als Organist und Kantor an St<sup>e</sup> Clotilde in Paris, fast ausschließlich liturgische Gebrauchsmusik.

Erst ab Mitte der siebziger Jahre wandte Franck sich wieder der Instrumentalmusik zu. 1877 war er im Hause von Vieuxtemps das erste Mal mit Eugène Ysaÿe zusammengetroffen und hatte den jungen Virtuosen in der Folgezeit häufiger in Konzerten gehört. Ysaÿe gehörte nicht zu jenem im damaligen Paris als *bande à Franck* apostrophierten Zirkel, der hauptsächlich aus Schülern Francks bestand und dessen Mittel- und Bezugspunkt César Franck war (*père Franck*). Die Beziehung zwischen den beiden altersmäßig recht weit auseinanderliegenden Künstlern (Ysaÿe, 1858 geboren, war immerhin fast 36 Jahre jünger als Franck) scheint aber dennoch recht eng gewesen zu sein. Als Ysaÿe am 28. September 1886 heiratete, ließ Franck ihm durch seinen Schüler Charles Bordes als Hochzeitsgeschenk das Manuskript seiner Violinsonate überreichen. Die Handschrift trägt am Ende die Widmung *à Monsieur Eugène Ysaÿe*. Nach den Datierungen der einzelnen Sätze in

einem vorangehenden ersten Manuskript schrieb Franck das Werk innerhalb von ca. vier Wochen nieder. Ein sorgfältiges Studium dieser Handschrift läßt freilich darauf schließen, daß vorher bereits recht weit ausgeführte Entwürfe vorhanden waren. Es muß daher offenbleiben, ob die Hochzeit Ysaÿes der direkte Anlaß für die Entstehung der Sonate war oder ob nicht einfach die Bekanntschaft mit dem jungen Geiger an sich Franck zu seinem Meisterwerk inspiriert hatte.

Noch während der Hochzeitsfeier wurde eine kleine Aufführung arrangiert, bei der Ysaÿe am Klavier von Charles Bordes' Schwägerin Léontine-Marie Bordes-Pène begleitet wurde. Sie war eine geniale Pianistin und Widmungsempfängerin von Francks *Prélude, Aria et Finale*. Zusammen mit Ysaÿe spielte sie auch die erste öffentliche Aufführung des Werkes am 16. Dezember 1886 im *Cercle artistique* in Brüssel. César Franck war eigens aus Paris angereist. Das Konzert, das nur Musik von ihm enthielt, wurde ein großer Erfolg: der letzte Satz der Violinsonate mußte wiederholt werden. Die Pariser Aufführung fand erst am 5. Mai 1887 statt, und zwar in der von E. Ysaÿe, L.-M. Bordes-Pène und dem Cellisten Adolphe Fischer erst kurz zuvor neugegründeten *Société moderne*. Wie schon in Brüssel fand das Werk bei Publikum und Kritik begeisterte Aufnahme. Im *Menestrel* hieß es: „Trotz der sehr modernen Formgestaltung erscheint sie [die Sonate] uns wie eine der schönsten Kompositionen der großen Klassiker. Der erste Satz, im gebundenen Stil, aufgebaut auf einem obstinaten 9/8-Rhythmus, läßt einen glauben, es sei ein Werk von Bach, als hätte dieser im 19. Jahrhundert gelebt; das Recitativo quasi fantasia ist, in seiner sehr freien Form, von großartigem inneren Schwung, und das Finale, fast ganz als Kanon in der Oktave gehalten, bewahrt trotz dieser strengen Form eine Leichtigkeit, eine Anmut, eine Süße ohnegleichen.“

Ganz offensichtlich hatte der anonyme Kritiker die Noten zur Hand; die Sonate war sehr schnell gedruckt und bereits um den Jahreswechsel 1886/87 bei Hamelle in Paris veröffentlicht worden. Sie erschien später auch in einer Fassung für Violoncello und Klavier. Die Bearbeitung stammt von Jules Delsart. Sie hält sich sehr eng an das Original; nur an einigen Stellen ist die Violinstimme in tiefere Lagen transponiert. Man kann wohl davon ausgehen, daß dieses Arrangement von Franck autorisiert, wenn auch vielleicht nicht von ihm initiiert war.

Der Herausgeber dankt allen Bibliotheken, die Kopien der Quellen zur Verfügung gestellt haben, insbesondere Herrn Hans P. Wertitsch † und der Österreichischen Nationalbibliothek; außerdem der Pierpont Morgan Library in New York, dem Department of Special Collections der Stanford University Libraries und der Bayerischen Staatsbibliothek München.

Ernst Herttrich

# PREFACE

It is a feature of César Franck's artistic career that the great works which make him one of the most important French composers of the late-romantic period were written in the last fifteen years of his life. In addition to the symphonic poems *Les Eolides*, *Le Chasseur maudit* and *Les Djinns*, the *Variations Symphoniques* and several organ and piano works, they include two famous chamber music works, the Piano Quintet of 1880 and the Violin Sonata in A major of 1886. Alfred Cortot described it, in the chapter dedicated to Franck of his essay collection *Französische Klaviermusik* (1930), as the 'most excellent of Franck's artistic achievements'.

Until around 1844 César Franck had principally appeared as a piano virtuoso often accompanied by his brother Joseph who had been trained as a violin virtuoso at his father's instigation. From this period come two duets for piano and violin which have today been totally forgotten and have little in common stylistically or artistically with the later masterpiece: an *Andante quietoso*, Op. 6, and a *Duo concertant pour piano et violon concertants sur des motifs de Gulistan de Dalayrac*, Op. 14. The claim that Franck had intended to compose a further work for this instrumentation at the end of the 1850s comes from his circle of students. He met Hans von Bülow and his wife in Paris in spring 1859 (Hans von Bülow had early on already promulgated Franck's music in Germany) and Cosima apparently asked Franck to write a violin sonata for her. Franck is supposed to have agreed but never fulfilled his promise. No sketches or drafts are known. At this time he was composing, in his role as organist and cantor at St<sup>e</sup> Clotilde in Paris, almost exclusively music for liturgical purposes.

Not till the middle 1870s did Franck again turn to instrumental music. He first met Eugène Ysaÿe at the house of Vieuxtemps in 1877 and in the period following he often heard the young virtuoso in concert. Ysaÿe did not belong to the circle who in the Paris of the day were known as the *bande à Franck* which mainly consisted of Franck's students and of which Franck was the middle and reference point (*père Franck*). The relationship between the two artists appears to have been quite close despite the age difference between them (Ysaÿe, born in 1858, was 36 years younger than Franck). As Ysaÿe got married on 28 September 1886 Franck had his student Charles Bordes present the manuscript of his Violin Sonata to Ysaÿe as a wedding present. The end of the manuscript bears the dedication *à Monsieur Eugène Ysaÿe*. According to the dating of the individual movements in a preceding first manuscript Franck wrote the work within approximately four weeks. A careful study

of this manuscript certainly supports the conclusion that drafts in an advanced stage of completion were, however, available. The question of whether Ysaÿe's wedding was the direct occasion for the creation of the sonata, or if it was simply the acquaintance with the young violinist that inspired Franck's masterpiece must, however, remain open.

During the wedding celebration a small performance was arranged, at which Ysaÿe was accompanied at the piano by Charles Bordes' sister-in-law, Léontine-Marie Bordes-Pène. She was a brilliant pianist and dedicatee of Franck's *Prélude, Aria et Finale*. With Ysaÿe she also played the first public performance of the Violin Sonata on 16 December 1886 at the *Cercle artistique* in Brussels. César Franck himself had come from Paris. The concert, which included only music by him, was a great success and the last movement of the Violin Sonata had to be repeated. The first Paris performance did not take place until 5 May 1887 when it was given at the *Société moderne* which had been founded only shortly before by E. Ysaÿe, L. M. Bordes-Pène and the cellist Adolphe Fischer. As in Brussels, the work was enthusiastically received by the public and critics. In *Menestrel* it was reported that, 'despite the very modern form, it [the sonata] appears to us like one of the most beautiful works of the great classics. The first movement, in strict style, and built on an obstinate 9/8 rhythm, makes one think that it was a work Bach could have written, had he lived in the nineteenth century; the *Recitativo quasi fantasia* is, in a very free form, of great inner vigour and the *Finale*, almost entirely held as a canon in octaves, maintains, despite this strict form, a lightness, a grace, a sweetness without equal'.

The anonymous critic quite obviously had the music at hand: the sonata was very quickly printed and had already been published by Hamelle in Paris at the turn of the year 1886/87. It also appeared later in a version for violoncello and piano. The arrangement was by Jules Delsart. It follows the original very closely: in only a few places is the violin part moved to a lower range. It can be assumed that this arrangement was authorised by Franck even if it may not have been initiated by him.

The editor wishes to thank all libraries which made copies of the sources available, in particular Hans P. Wertitsch † and the Österreichische Nationalbibliothek, further the Pierpont Morgan Library in New York, the Department of Special Collections at the Stanford University Libraries and the Bayerische Staatsbibliothek in Munich.

Ernst Hertrich  
(Translation Brian Long)

# PRÉFACE

Le parcours artistique de César Franck a ceci de particulier que les grandes œuvres qui en font l'un des compositeurs français les plus importants de la fin du romantisme ont été composées tardivement, durant les 15 dernières années de sa vie. Face aux poèmes symphoniques *Les Eolides*, *Le Chasseur maudit* et *Les Djinns*, aux *Variations symphoniques*, à quelques œuvres pour orgue et pour piano, elles regroupent deux œuvres célèbres de musique de chambre: le *Quintette avec piano* (1880) et la *Sonate pour violon et piano* en la majeur (1886). Dans le chapitre consacré à Franck au sein de son recueil d'essais *La Musique française de piano* (1930), Alfred Cortot la caractérise de «plus parfaite des réalisations artistiques de Franck».

Jusque dans les années 1844, César Franck s'était principalement manifesté comme pianiste virtuose, souvent accompagné de son frère Joseph, que son père avait laissé former comme violoniste virtuose. Les deux duos pour piano et violon, *Andante quietoso*, op. 6 et le *Duo concertant pour piano et violon concertants sur des motifs de Gulistan de Dalayrac*, op. 14, datent de cette période; ils sont aujourd'hui complètement méconnus et partagent peu en commun, sur le plan stylistique et artistique, avec le chef-d'œuvre de la maturité. L'affirmation selon laquelle l'auteur aurait eu l'intention, à la fin des années 50, de composer une œuvre relevant de cette formation est à imputer au cercle d'élèves de Franck. Au début de l'année 1859, ce dernier avait rencontré à Paris le couple von Bülow (Hans von Bülow avait eu le mérite de répandre très tôt la musique de Franck en Allemagne). En outre, Cosima von Bülow l'avait apparemment prié de lui écrire une sonate pour violon et piano. Franck aurait accepté mais il ne mit jamais sa promesse à exécution. Il n'existe aucune esquisse ou ébauche pouvant l'attester. A cette époque où il exerçait comme organiste et chantre à Sainte Clotilde à Paris, il composa presque exclusivement des œuvres utilitaires à caractère liturgique.

Ce n'est qu'au milieu des années 70 que Franck se tourna à nouveau vers la musique instrumentale. En 1877, chez Vieutemps, il avait rencontré pour la première fois Eugène Ysaÿe et avait entendu par la suite plus souvent le jeune virtuose en concert. Ysaÿe n'appartenait pas à ce cercle du Paris de l'époque qualifié de *bande à Franck*, qui regroupait principalement les élèves de Franck et dont le centre et point de repère était le compositeur (appelé *père Franck*). Cependant, les relations entre ces deux artistes appartenant à des générations sensiblement éloignées (né en 1858, Ysaÿe était presque 36 ans plus jeune que Franck) semblent avoir été réellement étroites. Lorsque Ysaÿe se maria, le 28 septembre 1886, Franck lui fit parvenir, par l'intermédiaire de son élève Charles Bordes, le manuscrit de sa sonate pour violon et piano comme cadeau de nocces. Le manuscrit comporte à la fin la dédicace à *Monsieur Eugène Ysaÿe*. D'après la datation des mouvements séparés dans un manuscrit

précédent, Franck écrivit la pièce en l'espace d'un mois environ. Un examen attentif de ce manuscrit permet à vrai dire d'en conclure que des ébauches amplement développées existaient déjà auparavant. C'est ainsi que reste ouverte la question de savoir si le mariage d'Ysaÿe a fourni le motif direct de la naissance de la sonate ou si ce n'est pas simplement la rencontre avec le jeune violoniste qui a inspiré à Franck son chef d'œuvre.

Pendant les fêtes de mariage un petit concert fut organisé, Ysaÿe étant accompagné au piano par la belle-soeur de Charles Bordes, Léontine-Marie Bordes-Pène, pianiste de génie et dédicataire de *Prélude*, *Aria* et *Finale* de Franck. Toujours en compagnie d'Ysaÿe, elle s'acquitta de la première exécution publique de l'œuvre, le 16 décembre 1886, au *Cercle artistique* de Bruxelles. César Franck avait fait spécialement le voyage de Paris. Le concert, qui ne comprenait que des œuvres de lui, fut un grand succès: le dernier mouvement de la Sonate dut être rejoué. La première exécution parisienne n'eut lieu que le 5 mai 1887, dans les murs de la *Société moderne*, refondée depuis peu par E. Ysaÿe, L.-M. Bordes-Pène et le violoncelliste Adolphe Fischer. Comme à Bruxelles, l'œuvre fut accueillie avec enthousiasme par le public et la critique. Le *Menestrel* écrivit: «En dépit d'une organisation formelle très moderne, elle (la Sonate) apparaît comme l'une des plus belles œuvres des grands classiques. Le premier mouvement, dans un style lié, construit sur un rythme obstiné à 9/8, pourrait laisser croire qu'il s'agit d'une œuvre de Bach, si celui-ci avait vécu au XIXe siècle; dans sa forme très libre, le Recitativo quasi fantasia est empreint d'une impulsion intérieure puissante, et le finale, conduit presque entièrement en canon à l'octave, conserve, malgré cette forme sévère une agilité, une élégance, une douceur sans égal.»

Manifestement, le critique (anonyme) était en possession de la partition; la Sonate avait été très rapidement imprimée et déjà publiée chez Hamelle, à Paris, au tournant de l'année 1886-87. Elle parut plus tard également dans une version pour violoncelle et piano. L'arrangement, dû à Jules Delsart, demeure très fidèle à l'original; c'est seulement dans quelques passages que la partie de violon est transposée dans un registre plus grave. On peut aisément en déduire que cet arrangement fut autorisé par Franck, même s'il n'a peut-être pas été initié par lui.

L'éditeur remercie toutes les bibliothèques qui ont mis à sa disposition des copies des sources, en particulier Monsieur Hans P. Wertitsch † et la Bibliothèque Nationale Autrichienne, ainsi que la Pierpont Morgan Library de New York, le département des collections spéciales des bibliothèques de l'Université de Stanford et la Bibliothèque d'Etat de Bavière à Munich.

Ernst Herttrich  
(Traduction Pasqual Huynh)

## 演奏评注

处理名作时我们应该特别小心。路人皆知的说法很容易欺骗并误导我们去重复一些陈词滥调。重新发现的探索始于好奇心,而且可能唯有如此一部作品的内在结构才会向我们展现真相。因此,在它的神秘面纱被揭开之前,我们应当始终保持热忱。

一些实用性建议:

尽管演奏需要全部激情,但过度夸张却是破坏性的。作曲家的提示简洁但是很有启发意义——第一乐章:“十分中庸的小快板”(不是“行板”!),第二乐章:“快板”(不是急板!),第三乐章:“很有节制的”(二二

拍子!),第四乐章:“稍快的小快板”(二二拍子! )。

指法意在适用于不同大小的手。有些跨度与和弦即使是大手也只能演奏成琶音或者分解为音组。这些情况下可以用不同的踏板帮助。另一方面,建议始终多用一些踏板。

抒情性段落需要有即兴性的自由。与之相应,伴奏要富于表情和色彩,不能苍白单调,上方声部并不总是应该更突出。

冈特·路德维希

(由布莱恩·朗翻译成英文)

## HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Bei der Annäherung an berühmte Stücke sollten wir besonders behutsam vorgehen. Das vom vielen Hören anscheinend so Vertraute kann täuschen und verführt uns nur allzu leicht zum ermüdenden Wiederholen von verbrauchten Klischees. Das Abenteuer einer Wiederentdeckung beginnt beim Staunen und nur so öffnet sich uns vielleicht das Innere einer Komposition. Deshalb sollte unser Enthusiasmus den Respekt vor dem Geheimnis nicht ausschließen.

Ein paar praktische Hinweise:

Bei aller Leidenschaftlichkeit in der Wiedergabe sind Übertreibungen störend. Die Tempobezeichnungen vom Komponisten sind einfach und doch vielsagend: 1. Satz: *Allegretto ben moderato* (nicht *Andante*!), 2. Satz: *Al-*

*gro* (nicht *Presto*!), 3. Satz: *Ben moderato* (alla breve!), 4. Satz: *Allegretto poco mosso* (alla breve!).

Die Fingersätze versuchen, großen wie kleinen Händen gleichermaßen gerecht zu werden. Einige Griffe und Akkorde lassen sich – auch von großen Händen – nur arpeggiert oder in Gruppen geteilt spielen. Eine differenzierte Pedalisierung wird dabei behilflich sein. Andererseits empfiehlt es sich, durchaus großzügig zu pedalisieren.

Die Kantilenen verlangen nach improvisatorischer Freiheit. Die Begleitung entsprechend expressiv und farbig, keinesfalls blaß, und es ist nicht immer sinnvoll, die Oberstimme hervorzuheben.

Günter Ludwig

## NOTES ON INTERPRETATION

We should be especially careful in our approach when considering famous pieces. What appears so familiar from many hearings can deceive and mislead us all too easily to the tiring repetition of worn-out clichés. The adventure of rediscovery begins with wonderment and perhaps only in this way does the internal structure of a composition open itself to us. Our enthusiasm should, therefore, not exclude respect before the mystery.

A few practical tips:

With all passion in performance, exaggeration is disruptive. The composer's indications are simple and yet instructive: 1<sup>st</sup> movement: *Allegretto ben moderato* (not *Andante*!), 2<sup>nd</sup> movement: *Allegro* (not *Presto*!), 3<sup>rd</sup>

movement: *Ben moderato* (alla breve!), 4<sup>th</sup> movement: *Allegretto poco mosso* (alla breve!).

The fingerings attempt to be equally fair to large and small hands. Some stretches and chords can – even with large hands – only be played when arpeggiated or divided into groups. Differentiated pedalling is helpful in these cases. On the other hand, generous pedalling throughout is recommended.

The cantilenas demand improvisational freedom. The accompaniment correspondingly expressive and colourful, in no case pale and it is not always meaningful to make the upper voice more prominent.

Günter Ludwig  
(Translation Brian Long)

# NOTES SUR L'INTERPRÉTATION

Le fait d'aborder les œuvres célèbres devrait s'accompagner d'une grande précaution. Ce que l'habitude de l'audition fait apparaître comme tellement familier peut tromper et nous conduit trop facilement à répéter de manière lassante les clichés épuisés. L'aventure qui accompagne une redécouverte commence par l'étonnement, et c'est peut-être seulement ainsi que s'ouvre à nous l'essence d'une œuvre. C'est pourquoi l'enthousiasme qui nous anime ne devrait pas exclure le respect devant la dimension secrète.

## Quelques indications pratiques:

Les exagérations liées au caractère passionné de la restitution se révèlent gênantes. Les indications de tempo du compositeur sont simples et pourtant significatives: 1<sup>er</sup> mouvement: *Allegretto ben moderato* (et non *Andante*!),

2<sup>e</sup> mouvement: *Allegro* (et non *Presto*!), 3<sup>e</sup> mouvement: *Ben moderato* (alla breve!), 4<sup>e</sup> mouvement: *Allegretto poco mosso* (alla breve!).

Les doigtés tentent de satisfaire de la même manière les petites et grandes mains. Quelques accords doivent être seulement arpégés – y compris par les grandes mains – ou scindés en unités. Un jeu de pédale différencié pourra se révéler utile dans ce contexte. Il est conseillé par ailleurs d'user abondamment de la pédale.

Les cantilènes appellent une liberté de caractère improvisé. L'accompagnement sera en conséquence expressif et coloré, en aucun cas pâle; il n'est pas forcément judicieux de faire ressortir la voix supérieure.

Günter Ludwig  
(Traduction Pasqual Huynh)

维也纳原始版

---

UT 50174

塞札尔·弗朗克

César Franck

---

## A大调小提琴与钢琴奏鸣曲

Sonate für Violine und Klavier · A-Dur

Sonata for Violin and Piano · A major

Sonate pour Violon et Piano · La majeur

---

恩斯特·赫特里希根据作曲家手稿和首版编辑

萨柯·加里洛夫编写小提琴声部指法，冈特·路德维希编写钢琴声部指法和演奏评注

Nach Autographen und Erstdruck herausgegeben von Ernst Herttrich

Fingersätze des Violinparts von Saschko Gawriloff/

Fingersätze des Klavierparts und Hinweise zur Interpretation von Günter Ludwig

Edited from the autographs and the first edition by Ernst Herttrich

Fingering for violin part by Saschko Gawriloff/

Fingering for piano part and Notes on Interpretation by Günter Ludwig

Editée d'après les autographes et l'édition princeps par Ernst Herttrich

La partie de violon doigtée par Saschko Gawriloff/

La partie de piano doigtée et Notes sur l'Interpretation par Günter Ludwig

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

---

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

## 奏鸣曲 / SONATE

## 1.

## Allegretto ben Moderato

Violon

Piano

*pp*

*molto dolce*

6

11

*sempre dolce*

16

*poco cresc.*

*poco cresc.*

2  
5

21

*più cresc.* *pp*

*più cresc.* *pp*

26

*molto cresc.* *molto rit.* *ff*

*molto cresc.* *[molto rit.] ff*

31

*a tempo*

*a tempo*

*sempre forte e largamente* *dim.*

35

*più dim.* *p*

39

*molto dolce*

5 1 1      1      5 2 1

41

1 3 1

43

*cresc.*

5 2

45

*dim.* - - - -

5      2      5      1