

Vorwort

Eugène Ysaÿe (1858–1931) nimmt in der Interpretationsgeschichte eine herausragende Sonderstellung ein – sein kompositorisches Schaffen litt darunter eher als dass es davon profitierte. So wie sein zeitweiliger Partner am Klavier, Ferruccio Busoni, erstürmte er als Geiger neue Gipfel, kümmerte sich jedoch kaum um die Verbreitung seiner eigenen Werke. Anders war dies lediglich in Ysaÿes Jugendzeit (die kompositorisch von Konzerten und Mazurken geprägt und stilistisch von Vieuxtemps und Wieniawski beeinflusst war) und im Alter (als man ihn immer seltener als Geiger und stattdessen häufiger als Dirigent erleben konnte). Ysaÿe erreichte seinen Zenit als Komponist in einer Zeit, in der er – mitten im ästhetischen Umbruch – als Instrumentalist einen schnellen Niedergang erlebte. Auch er musste feststellen, wie leicht eine Welt, die „High fidelity“ noch nicht kennt, einen ihrer Großen vergisst.

Ysaÿe wurde 1858 in Liège als Sohn eines Musikers in bescheidene Familienverhältnisse geboren. Geige lernte er bei seinem Vater Nicolas, bei Désiré Heynberg (Professor am Konservatorium in Liège), bei seinem wichtigsten Lehrer, Henri Vieuxtemps, und bei Henri Wieniawski, dem er in uneingeschränkter jugendlicher Verehrung zugetan war. Drei längere Auslandsaufenthalte, gleichmäßig über das Jahrzehnt 1876–1886 verteilt, wurden zu prägenden Erfahrungen: in Paris an der Seite von Vieuxtemps, in Berlin als Konzertmeister im berühmten Bilsse-Orchester und wieder in Paris, wo er sich endgültig dem Kreis um Saint-Saëns, Fauré, Franck und dessen Schülern anschloss.

1886 wurde Ysaÿe als Lehrer für Violine an das Brüsseler Konservatorium berufen. In den folgenden zehn Jahren – zwischen zwei Tournées – unterrichtete er dann einige brillante Schüler, aus denen besonders Mathieu Crickboom, später selbst namhafter Lehrer, sowie Franz Schörg, berühmter Quartettspieler, oder auch Henri Verbrugghen, später Dirigent

und Gründer des Orchesters und Konservatoriums in Sidney, herausragen. In dieser Zeit spielte Ysaÿe außerdem regelmäßig in seinem Streichquartett und war insbesondere an der Uraufführung des Quartetts von Debussy, aber auch des Konzerts von Chausson beteiligt. Vor allem als Solist – in Europa ebenso vergöttert wie in Amerika – und im Duo mit dem Pianisten Raoul Pugno (mit dem er die Konzertform der Sonatenzyklen für Violine und Klavier gewissermaßen „erfand“) präsentierte er sich der musikalischen Welt als großer, vollkommener Virtuose. Ab 1893 rückte das Dirigieren stärker in den Vordergrund: er gründete 1895/96 in Brüssel eine symphonische Gesellschaft und machte in den folgenden 25 Jahren eine großartige, weltweite Karriere.

Zu Beginn des ersten Weltkriegs stand Ysaÿe auf dem Gipfel seines Ruhms. Seine Kräfte jedoch schwanden und seine Gesundheit war angeschlagen. Als Konsequenz begannen auch seine geigerischen Fähigkeiten zu leiden. Er verlegte sich schließlich mehr und mehr aufs Dirigieren und war von 1918 bis 1922 sogar Chef des Symphonie-Orchesters in Cincinnati, USA. Nach Belgien zurückgekehrt, spielte er wenig, komponierte regelmäßig und leitete viele Konzerte. Er starb 1931, durch Diabetes geschwächt und ein wenig verloren in einer sich stark verändernden musikalischen Welt.

Ysaÿe vollendete seine *Sechs Sonaten für Violine solo* 1923–24 in seinem Haus an der Küste in Knokke-le-Zoute (heute das bekannteste Seebad Belgiens), noch tief beeindruckt von einem Konzert Joseph Szigetis, in dem dieser Werke von J. S. Bach gespielt hatte. Szigetis Konzert war jedoch nicht der Ursprung der Auseinandersetzung Ysaÿes mit Bach. Er beschäftigte sich schon seit langem mit den Violine-solo-Werken des Thomaskantors und spielte selbst häufig im Konzert die Chaconne in d-moll. Seine sechs Sonaten verstehen sich als ein modernes Echo auf Bachs Musik: als eine Erneuerung der Botschaft, die sich darin findet, aber auch als ein Echo auf alles, was seitdem die musikalische und die geigerische Sprache verändert hat – zwei verschiedene, aber dennoch kompatible Aspekte.

In einer Zeit, in der Ysaÿe selbst als Interpret zurücktrat, konzipierte er diese Werke auf sechs Virtuosen der neuen Generation hin, denen er sich besonders verbunden fühlte: natürlich Joseph Szigeti, aber auch Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom und Manuel Quiroga, dessen Karriere als Geiger zu früh durch einen Unfall endete. Alle sechs hatten ihm regelmäßig ihre Bewunderung bezeugt: jetzt erhielten sie dafür eine Danksagung, für die sie ihrerseits wieder ihrem alten Meister dankbar waren.

Ysaÿes Ziel war es auch, die Persönlichkeit jedes Widmungsträgers zu beschreiben. Die Palette der Charaktere geht von eleganter Strenge (Szigeti, Crickboom) bis zu strenger Eleganz (Kreisler), über rhapsodischen Geist und Witz (Enesco), spanisches Feuer (Quiroga) oder lyrische Zärtlichkeit (Thibaud). Aber nicht alle Andeutungen lassen sich auflösen: einige direkte musikalische Anspielungen verweisen auf die Wurzeln oder die Persönlichkeit der Widmungsträger, andere auf deren bevorzugtes musikalisches Repertoire (von Barock bis Bartók) oder auf gemeinsame Erinnerungen, die dem Ganzen vielleicht Anklänge an die *Enigma Variationen* verleihen. In der Tat nehmen wir heute einen Thibaud oder einen Kreisler ganz anders wahr als ihre Zeitgenossen, wir verbinden sie mit einem Repertoire, das für sie selbst oft nur einen kleinen Teil ihres Betätigungsfeldes ausmachte. Ysaÿe selbst musizierte in den Ferien zusammen mit ihnen, spielte gemeinsam mit den Freunden auf der Geige, Bratsche oder sogar auf dem Cello Streichquartette von Haydn, Beethoven oder der jungen französischen Schule, um anschließend ausgelassen mit ihnen zu tafeln.

Lange Zeit schien der Abstand zu fehlen, um der gleichermaßen vielfältigen wie komplexen Persönlichkeit Ysaÿes gerecht zu werden. Selbst ein so weit-sichtiger Geist wie Ernest Closson stellte in seiner Geschichte der Musik in Belgien, die nach dem zweiten Weltkrieg erschien, die allgemeine historische Bedeutung Ysaÿes zwar gut dar, verleugnete jedoch mit ungewöhnlicher Brutalität den Rang seiner Kompositionen. Als die Fondati-

on Musicale Reine Elisabeth de Belgique 1937 einen Ysaÿe-Violin-Wettbewerb gründete, erschien es jedoch mehr als angemessen, als Pflichtstück eine Sonate aus op. 27 vorzuschreiben (eine Tradition, die bis heute bei dem Wettbewerb, der 1951 aus dem Concours Ysaÿe hervorging, gepflegt wird).

Die Erstausgabe der Sonaten besorgte der jüngste Sohn des Virtuosen, Antoine Ysaÿe, unmittelbar nach Abschluss der Komposition. Dieser hatte einen Verlag gegründet, der nahezu ausschließlich dazu bestimmt war, die Werke seines Vaters zu veröffentlichen. Durch Vereinbarungen mit internationalen Verlagen gelang es den Éditions Ysaÿe, die Werke Eugènes während der 20er Jahre angemessen zu verbreiten. Bemerkenswert, dass seine Werke in den USA (wo etliche Handschriften Ysaÿes aufbewahrt werden und wo sein lebendiges Beispiel seit mehr als einem halben Jahrhundert in großen Geigen-Lehrern wie Persinger oder Gingold fortlebt) oder in Russland (durch die Vermittlung großer Meister wie Oistrach oder Kogan) zu keiner Zeit vergessen wurden. Dort wurden übrigens in den 60er Jahren auch die ersten Gesamteinspielungen seiner Sonaten aufgenommen.

Sint-Genesius-Rode, Frühjahr 2004
Michel Stockhem

Zur Edition

Zu allen sechs Sonaten stehen die von Ysaÿes Hand angefertigten Stichvorlagen zur Verfügung (zu den Quellendetails siehe die Beschreibung in den *Bemerkungen*). Nicht alle Manuskripte sind datiert. Lediglich Nr. 2 trägt das Datum „Juillet 1923“, Nr. 5 und 6 dagegen „mai 1924“. Die auf den Manuskripten vorhandenen Stempel des Originalverlags bestätigen den Eingang der Stichvorlagen mit März (Nr. 2) bzw. Mai (Nr. 5 und 6) 1924. Da auch die bei Editions Ysaÿe erschienene Erstausgabe den Copyrightvermerk 1924 trägt, wurde der Stich der einzelnen Sonaten wohl zügig nach Eintreffen in Angriff genommen. Wann die ersten Exemplare auf dem Markt waren, lässt sich nicht genau er-

mitteln. Der Komponist selbst unterschrieb sein Handexemplar, das – wie ein gesonderter Eindruck darlegt – das achte war, das die Druckpresse verließ, allerdings mit „Mai 1926“. Dies lässt eine größere Verzögerung bei der Veröffentlichung vermuten. Wie der Vergleich des Notentextes der Erstausgabe mit den Stichvorlagen zeigt, muss Ysaÿe in den Druckfahnen intensiv korrigiert haben. Sehr häufig beziehen sich diese Korrekturen auf die letzte Feile an Fingersätzen und Strichbezeichnungen, greifen aber an einigen Stellen auch stärker in die Substanz ein und ändern Tonhöhen und Rhythmus. Der Korrekturprozess in den Fahnen stellt eine Fortsetzung des Kompositionsprozesses dar, der allerdings selbst seinen ersten Abschluss nicht erst in den Stichvorlagen gefunden hatte. Wie ein erhaltenes Arbeitsmanuskript zur 6. Sonate belegt, handelt es sich bei den Stichvorlagen selbst bereits um Reinschriften, denen mindestens eine weitere komplette Niederschrift voranging.

Doch auch mit dem Druck der Sonaten war für Ysaÿe offensichtlich die Arbeit an den Sonaten nicht abgeschlossen. Zeuge hierfür ist das bereits erwähnte Handexemplar des Komponisten, in dem er nachträglich handschriftlich noch an vielen Stellen in den Text eingriff (siehe dazu die Aufstellung in den *Bemerkungen*). Diese Korrekturen und Änderungen fanden jedoch seitdem keinen Eingang in Nachdrucke der Erstausgabe – noch heute präsentieren die auf dem Markt erhältlichen Ausgaben den unveränderten Notentext von 1924. Die hier vorgelegte kritische Edition greift erstmals die über den gedruckten Text hinausgehenden Änderungen in Ysaÿes Handexemplar auf und dokumentiert unter deren Berücksichtigung die eigentliche „Fassung letzter Hand“ des Komponisten.

Trotz aller Sorgfalt auf Seiten Ysaÿes beim Korrekturlesen der Druckfahnen übersah er an einigen Stellen Stichfehler und kleinere Ungenauigkeiten bei der Zeichensetzung. Wo es sich zweifelsfrei um Fehler handelt, korrigieren wir in unserer Ausgabe stillschweigend. Dies betrifft besonders die recht häufig vorkommende falsche Platzierung von Fin-

gersätzen bei Doppelgriffen. Nicht immer konnte anhand der Stichvorlagen klar gestellt werden, ob es sich bei Abweichungen im Druck um vom Komponisten autorisierte Änderungen oder um Versehen beim Stich handelt. Diese nicht entscheidbaren Problemstellen sind in Fußnoten und in den *Bemerkungen* behandelt. Herausgeberzusätze stehen in eckigen Klammern, runde Klammern stammen vom Komponisten selbst.

Frank Peter Zimmermann begleitete als Berater in Fragen des Fingersatzes und der Strichbezeichnung die Entstehung dieser Ausgabe. Ihm gilt unser besonderer Dank. An einigen Stellen haben wir uns entschlossen, interessante und hilfreiche Fingersätze wiederzugeben, die noch in der autographen Stichvorlage, nicht aber in der Erstausgabe stehen. Diese sind kursiv gesetzt. Alternativvorschläge von Frank Peter Zimmermann stehen in eckigen Klammern. Über die Bedeutung der verschiedenen von Ysaÿe gebrauchten Zeichen und Abkürzungen gab schon in der Erstausgabe ein gedrucktes Verzeichnis Auskunft. Unter diesem Verzeichnis findet sich folgende Erklärung Ysaÿes: „Ohne in Frage zu stellen, dass jeder eine individuelle Technik anwendet, kann man doch mit Sicherheit sagen, dass derjenige Künstler, der Fingersätze, Strichbezeichnungen, Nuancen und sonstige Angaben des Komponisten genau beachtet, am schnellsten ans Ziel kommt.“

In der 4. Sonate existiert zu Beginn der *Sarabande* eine aufschlussreiche Notiz Ysaÿes an Fritz Kreisler, die einen alternativen Anfang des Stückes vorschlägt, falls die gedruckte Version dem Interpreten Schwierigkeiten bereitet. Es heißt dort: „Es würde mich freuen, wenn Sie den 2. Teil [der Sonate] folgendermaßen beginnen würden:



Was den Rest betrifft, können Sie ändern wie es Ihnen gefällt.“ (Faksimile der Notiz im Begleitheft zur CD Oscar Shumskys bei Nimbus Records 5039 von 1982.)

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, besonders dem Schweizer

Privatsammler, danken wir herzlich für die bereitgestellten Quellen. Ein weiteres Manuskript der 2. Sonate, das in der Bibliothèque Royale in Brüssel aufbewahrt wird, konnte aus Urheberrechtsgründen nicht für die vorliegende Edition herangezogen werden.

München, Frühjahr 2004
Norbert Gertsch

Preface

Eugène Ysaÿe (1858–1931) occupies a towering and exceptional position in the history of musical performance, but this worked more to the detriment than to the benefit of his compositional oeuvre. Like his sometime partner on the piano, Ferruccio Busoni, he scaled new heights on the violin but showed hardly any concern for the dissemination of his own music. This situation was different in his youth, when he wrote concertos and mazurkas stylistically beholden to Vieuxtemps and Wieniawski, and in his old age, when he appeared ever more rarely as a violinist and ever more frequently as a conductor. Ysaÿe reached his zenith as a composer at a time of artistic upheaval, when his stature as an instrumentalist had entered a steep decline. He too was forced to discover how easily a world with no notion of “high fidelity” can forget one of its great masters.

Ysaÿe was born in Liège in 1858 into modest circumstances. His father Nicolas was a musician, and after taking lessons from him the boy went on to study with Désiré Heynberg (professor at Liège Conservatory), Henri Vieuxtemps (his most important teacher) and Henri Wieniawski, for whom he felt an attachment of boundless youthful veneration. He received formative impressions from three lengthy trips abroad, spread evenly over a ten-year period from 1876 to 1886: at Vieuxtemps’ side in Paris, as

concertmaster of the famous Bilse Orchestra in Berlin, and again in Paris, where he finally joined the circle associated with Saint-Saëns, Fauré, Franck and his pupils.

In 1886 Ysaÿe was appointed professor of violin at Brussels Conservatory. Over the next ten years, between two concert tours, he taught several brilliant pupils, most notably Mathieu Crickboom (later a renowned teacher himself), Franz Schörg (a famous quartet player), and Henri Verbrugghen (later a conductor who founded the orchestra and conservatory in Sydney). At this time Ysaÿe also played regularly in his own string quartet and gave the premières of Debussy’s Quartet and the Chausson *Concert*. But above all he appeared before the international public as a great and consummate virtuoso soloist, in which capacity he was lionized in America no less than in Europe. Equally significant were his appearances with the pianist Raoul Pugno, with whom he may be said to have “invented” the public sonata recital for violin and piano. From 1893 his focus began to shift to conducting: in 1895–6 he founded a symphonic society in Brussels and maintained a brilliant, worldwide career for the next twenty-five years.

The outset of the First World War found Ysaÿe at the height of his fame. However, his strength was failing and he suffered from ill-health. In consequence, his prowess on the violin began to decline. In the end he turned increasingly to conducting, even serving as the head of the Cincinnati Symphony Orchestra from 1918 to 1922. After returning to Belgium he rarely concertized on the violin, but continued to compose on a regular basis and conducted a large number of concerts. He died in 1931, his health weakened by diabetes, and seemingly out of touch with a rapidly changing musical world.

Ysaÿe completed his *Six Sonatas for Violin Solo* 1923–24 in his seaside house in Knokke-le-Zoute (today Belgium’s best-known bathing resort). At that time he was still deeply impressed by a recital in which Jozef Szigeti had played works by J. S. Bach. However, Szigeti’s per-

formance did not mark the beginning of Ysaÿe’s encounter with Bach: he had long occupied himself with Bach’s works for unaccompanied violin and had frequently played the D-minor Chaconne in public. Ysaÿe’s six sonatas were conceived as a modern-day response to Bach’s music and a renewal of the message they contain. But they are also a response to everything that had changed in music and violin playing in the meantime – two contrasting aspects that nonetheless proved mutually compatible.

At a time when Ysaÿe himself was withdrawing from the concert stage, he conceived his violin sonatas for six younger virtuosos with whom he felt a special affinity: Jozef Szigeti, of course, but also Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom and Manuel Quiroga, whose career was cut short by an accident. All six of these men had regularly expressed their admiration for him; now, in return, they received a gesture of thanks for which they in turn were grateful to their aging master.

Another of Ysaÿe’s goals was to depict the personality of each of the dedicatees. Their characteristics ranged from suave rigor (Szigeti and Crickboom) to stringent elegance (Kreisler), and from rhapsodic wit and *esprit* (Enesco) to Spanish ardor (Quiroga) and tender lyricism (Thibaud). But not all the references in the sonatas can be deciphered: some direct musical allusions point to the dedicatees’ origins and personalities, while others relate to their preferred repertoire (from Baroque to Bartók) or to shared memories, lending the entire work a resemblance to the *Enigma Variations*. Indeed, today we perceive a Thibaud or a Kreisler quite differently from the way they were viewed by their contemporaries and we associate them with a repertoire that often formed only a small part of their actual field of activity. Ysaÿe himself played music with them on his holidays, taking the violin, viola or even the cello parts alongside his friends in string quartets by Haydn, Beethoven or modern French composers, and afterwards joining them lightheartedly at the dining table.

For a long time it seemed as if scholars lacked the necessary detachment to do justice to Ysaÿe's complex and multifaceted personality. Even a mind as perspicacious as that of Ernest Closson, in his post-war history of Belgian music, presented a clear picture of Ysaÿe's general historical significance while unexpectedly and firmly denying the stature of his compositions. However, when the Queen Elisabeth Foundation of Music established an "Ysaÿe Violin Competition" in 1937, it seemed more than appropriate to prescribe a sonata from his op. 27 as a required piece – a tradition that has been maintained to the present day in the competition that emerged from the "Concours Ysaÿe" in 1951.

The first edition of Ysaÿe's sonatas was prepared by his youngest son, Antoine, immediately after the cycle was finished. Antoine Ysaÿe had founded a publishing house devoted almost exclusively to seeing the works of his father into print. Thanks to agreements with international publishers, Éditions Ysaÿe was able to ensure that Eugène's music was properly disseminated in the 1920s. Remarkably, his works were never forgotten in the United States, where several of his manuscripts are preserved today and where his living example was perpetuated for over half a century by such great violin teachers as Persinger and Gingold. Nor were they ever forgotten in Russia, where they were cultivated by such great masters as Oistrakh and Kogan. In both countries the first complete recordings of his sonatas were made in the 1960s.

Sint-Genesius-Rode, spring 2004
Michel Stockhem

Notes on the Edition

All six sonatas have come down to us in engraver's copies written out in Ysaÿe's hand (information on all the sources can be found in the *Comments*). Not all of the manuscripts are dated: only No. 2 bears the date "Juillet 1923," while Nos. 5 and 6 are dated "mai 1924." The manuscripts bear the stamp of the original publisher confirming their date of

receipt (March 1924 for No. 2 and the following May for Nos. 5 and 6). The original print from Editions Ysaÿe also bears a copyright date of 1924, suggesting that the sonatas were engraved quickly the moment they arrived. It is difficult to determine precisely when the first printed copies went on sale. The composer himself, however, added the date "Mai 1926" to his personal copy – the eighth to leave the press, as we learn from a special imprint – implying that the publication suffered a considerable delay. A comparison of the musical text in the first edition with that of the engraver's copies reveals that Ysaÿe must have made significant changes in proof. His corrections very often relate to fine points of fingering and bowing, but in some passages they also intervene more seriously in the musical substance by altering pitches and rhythms. The proof-reading process represented a prolongation of the creative act, which, however, did not come even to an initial point of completion in the engraver's copies. A surviving working manuscript for Sonata No. 6 reveals that the engraver's copies themselves are fair manuscripts preceded by at least one other full draft.

Apparently Ysaÿe's work on the sonatas did not end with their publication. Proof of this fact is provided by the composer's above-mentioned personal copy of the printed edition, in which he later altered by hand the text of many passages (a list of his changes appears in the *Comments*). Since then, however, these corrections and alterations have not found their way into later issues of the original print; even today the editions currently available present the unaltered musical text of 1924. Our scholarly-critical edition is the first to include the alterations made to the printed text in Ysaÿe's personal copy, thereby offering the composer's true "definitive version."

Despite all the care that Ysaÿe took in reading the proofs, in several passages he overlooked engraver's errors and minor inaccuracies in the placement of signs. Where these are obviously oversights, we have corrected them without comment in our edition. This applies in particular to the quite frequently incor-

rect placement of fingerings in double-stops. The engraver's copies do not always enable us to determine whether discrepancies in the print were changes sanctioned by the composer or slips on the part of the engraver. The problematic passages cannot be resolved and are dealt with in the footnotes and commentary. Editorial additions are enclosed in square brackets; parentheses stem from the composer himself.

Frank Peter Zimmermann has contributed to the preparation of this volume in an advisory capacity in matters of fingering and bowing. We wish to extend to him our special thanks. In some passages we decided to reproduce interesting and helpful fingerings found in the autograph engraver's copy but not in the first edition. These fingerings are printed in italics. Suggested alternatives by Frank Peter Zimmermann are enclosed in square brackets. The first edition already contained a printed list with information on Ysaÿe's various signs and abbreviations. Beneath this list the composer added the following words of explanation: "Without wishing to doubt that every player employs an individual technique, it may be stated with certainty that those artists who pay precise attention to the fingerings, bowing marks, nuances and other instructions from the composer will most quickly reach their goal."

Regarding the opening of the *Sarabande* in Sonata No. 4 there is an informative note from Ysaÿe to Fritz Kreisler, who proposed an alternative opening to the piece in case the printed version should prove difficult to perform. Here we can read: "I would be pleased if you could begin the second section [of the sonata] as follows:



As for the rest, you may alter it as you see fit." A facsimile of this note appears in the booklet accompanying Oscar Shumsky's CD recording of 1982 (Nimbus Records 5039).

The editor wishes to thank all the libraries mentioned in the *Comments*, and especially the Swiss private collector, for

kindly granting him access to the sources. Another manuscript of Sonata No. 2, preserved in the Bibliothèque Royale Brussels, could not be consulted for our edition for reasons of copyright.

Munich, spring 2004
Norbert Gertsch

Préface

Eugène Ysaÿe (1858–1931) occupe une place particulière dans l'histoire de l'interprétation, et son œuvre de compositeur a souffert plutôt que tiré profit de cette situation. Portant, comme son éphémère partenaire Ferruccio Busoni, l'acte interprétatif à des sommets nouveaux, il ne promouvra guère ses propres œuvres, sinon dans une jeunesse émaillée de concertos et de mazurkas imbus de Vieuxtemps et de Wieniawski, ou dans sa vieillesse, marquée par l'effacement du violoniste derrière le chef d'orchestre. Par ailleurs, l'accomplissement majeur du compositeur se situe à une époque où, en plein bouleversement esthétique, le violoniste décline rapidement, constatant combien facilement un monde encore dépourvu de «haute fidélité» peut oublier un géant.

Eugène Ysaÿe est né à Liège en 1858, dans une famille modeste et de père musicien. Son apprentissage du violon est partagé entre son père, Nicolas Ysaÿe, Désiré Heynberg (professeur au Conservatoire de Liège), Henri Vieuxtemps (le maître essentiel) et Henri Wieniawski (une admiration d'adolescent jamais reniée). Au rang des expériences formatives dominant trois longs séjours, répartis équitablement sur la décennie 1876–1886: Paris aux côtés de Vieuxtemps; Berlin où il est violon solo du célèbre orchestre Bilsé; et Paris à nouveau, où il se lie définitivement avec Saint-Saëns, Fauré, Franck et les disciples de ce dernier.

En 1886, Ysaÿe est appelé par Gevaert à enseigner le violon au Conservatoire de Bruxelles, en remplacement de Jenő Hubay. Il y formera – entre deux tournées – pendant un peu plus de dix ans, quelques élèves brillants parmi lesquels se détachent Mathieu Crickboom, futur pédagogue de renom, Franz Schörg, célèbre quartettiste ou encore Henri Verbruggen, futur chef d'orchestre et fondateur de l'orchestre et du conservatoire de Sidney. À cette époque, Ysaÿe paraît encore assez régulièrement en quatuor, créant notamment le *Quatuor* de Debussy et le *Concert* de Chausson; mais c'est en soliste (adulé en Europe comme en Amérique) et en duo avec Raoul Pugno («inventant» en quelque sorte les cycles de sonates en public) qu'il impose au monde l'image parfaite du grand virtuose. À celle-ci il ajoute, dès 1893, les prérogatives de chef d'orchestre: il fonde en effet en 1895–96, à Bruxelles, sa propre société symphonique, promise à une belle carrière. Résumons: vingt-cinq ans d'une vie éreintante, au sommet, qui l'amènera en hôte régulier dans les plus grandes institutions musicales de la planète.

Ysaÿe aborde la première guerre mondiale au sommet de son prestige, mais avec un organisme usé. Sa santé se dégrade, ses moyens violonistiques sont en recul. Il dirige de plus en plus, devenant même directeur de l'Orchestre symphonique de Cincinnati, aux États-Unis, de 1918 à 1922. Revenu en Belgique, il joue peu, compose régulièrement, dirige des concerts. Il meurt en 1931, fort diminué par le diabète, entouré de l'affection des siens, mais un peu perdu dans un monde musical si changé.

C'est en 1923 et 1924, en villégiature dans sa maison côtière de Knokke-le-Zoute (aujourd'hui la station balnéaire belge la plus prestigieuse), qu'Ysaÿe se jette dans la composition des *Six sonates pour violon seul*, après avoir été ébloui par un concert où il avait entendu József Szigeti interpréter J. S. Bach. Mais cette origine «bachienne» dépasse le seul Szigeti, ainsi que l'exprime la 2^e Sonate à Thibaud. Ysaÿe fréquentait en effet depuis longtemps les œuvres pour violon seul du Cantor, jouant en concert la *Chaconne en ré* mineur. Les six sonates s'en

veulent un écho moderne, une réactualisation du message, à la lumière de tout ce qui avait pu transformer entre-temps le langage musical et le langage violonistique – deux éléments différents mais complémentaires.

En cette époque où il cède le témoin comme interprète, Ysaÿe va penser ces œuvres en fonction de six virtuoses de la nouvelle génération, et dont il se sent proche: József Szigeti bien sûr, mais aussi Jacques Thibaud, George Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom et Manuel Quiroga, qu'un accident éloignera prématurément de la carrière violonistique. Tous six lui témoignaient régulièrement leur admiration; et voici un remerciement dont ils seront, à leur tour, reconnaissants au vieux maître. Aussi bien un Szigeti qu'un Thibaud ou un Enesco exprimeront combien ils trouvaient dans ces sonates les traces tangibles, léguées à l'éternité, de l'art de violoniste de leur aîné.

Le but d'Ysaÿe était aussi d'évoquer la personnalité de chacun des dédicataires. L'éventail de sensibilités réuni ici va de l'élégance de la rigueur (Szigeti, Crickboom) à la rigueur de l'élégance (Kreisler), en passant par l'esprit rhapsodique (Enesco), le feu hispanique (Quiroga) ou le lyrisme caressant (Thibaud). Mais les clés ne sont pas toutes fournies: si l'on a droit à des allusions musicales directes aux origines ou à la personnalité des dédicataires, d'autres renvoient à leurs répertoires favoris (du baroque à Bartók), ou à des souvenirs communs qui, peut-être, donnent à l'ensemble des allures d'*Enigma Variations*. Nous percevons en effet un Thibaud ou un Kreisler bien différemment que ne le faisaient leurs contemporains, les associant avec des répertoires qui n'étaient pour eux, souvent, qu'une petite partie de leur terrain d'action; nous considérons les traits d'une époque comme des traits individuels, et inversement. Ysaÿe, lui, «musiquait» en vacances avec eux, jouant du violon, de l'alto ou même du violoncelle dans des quatuors de Haydn, de Beethoven ou de la jeune école française, puis s'adonnait avec eux – sans mesure – aux plaisirs de la table.

Tout ceci explique la remarquable variété de formules et de ton adoptée par

le compositeur, à charge pour d'autres facteurs de fournir le ciment nécessaire à la cohérence: une personnalité rayonnante, un inépuisable potentiel improvisateur de virtuose «ancienne manière», une capacité à donner des cadres harmoniques imprévus à l'inspiration mélodique. Ces facteurs d'unité, fragiles certes, sont essentiels, transformant une exécution intégrale en une véritable expérience: à la présence de l'interprète du jour, se mêle celle d'un compositeur-virtuose tactilement proche, s'incarnant littéralement dans ses compositions.

Pourtant, l'œuvre majeure d'Ysaÿe s'est pendant longtemps cantonnée dans le cadre pédagogique. De plus, ceux qui avaient connu le virtuose au déclin de sa carrière eurent tendance à minimiser l'importance de son héritage, entraînant en réaction des initiatives hagiographiques non moins excessives. Ainsi, le recul parut longtemps manquer pour juger une personnalité riche et complexe. Même un esprit aussi clairvoyant qu'Ernest Closson, dans son histoire de la musique en Belgique parue à l'issue de la 2^{de} Guerre mondiale, prit soin, à côté d'une bonne synthèse du rôle historique d'Ysaÿe, de minimiser avec une inhabituelle cruauté l'importance de ses compositions. Cependant, lorsque la Fondation Musicale Reine Élisabeth de Belgique avait mis sur pied le Concours Ysaÿe en 1937, l'inscription aux épreuves en guise d'œuvre imposée d'une sonate de l'op. 27, était apparue comme un hommage mérité (l'habitude en fut d'ailleurs conservée jusqu'à aujourd'hui dans les épreuves de violon du Concours Reine Elisabeth, qui succéda en 1951 au Concours Ysaÿe).

La première édition des sonates fut réalisée dans la foulée de la composition par le fils cadet du virtuose, Antoine Ysaÿe. Celui-ci avait lancé une maison d'édition destinée, pour l'essentiel, à propager les œuvres de son père. Par des accords avec d'autres éditeurs, les éditions Ysaÿe parvinrent à diffuser convenablement les sonates. À aucun moment, les États-Unis (où sont conservés plusieurs manuscrits, et où l'exemple direct d'Ysaÿe continua à nourrir plusieurs grands professeurs de violon, comme Persinger ou Gingold, pendant plus d'un

demi-siècle) ou l'Union soviétique (par le biais de maîtres comme Oïstrakh ou Kogan) n'oublieront ces pages. C'est là, d'ailleurs, qu'elles se verront consacrer dès les années soixante de premiers enregistrements intégraux.

Rhode-Saint-Genèse, printemps 2004
Michel Stockhem

Indications relatives à l'édition

On dispose pour les *Six Sonates* des modèles de gravure écrits de la main d'Ysaÿe (se reporter aux *Bemerkungen* ou *Comments* pour tous les détails relatifs aux sources). Tous les manuscrits ne sont pas datés. Seule la Sonate N° 2 porte la date de «Juillet 1923», par contre les N°s 5 et 6 mentionnent «mai 1924». Les cachets de la maison d'édition originale apposés sur les manuscrits confirment la date de livraison des modèles de gravure, à savoir mars (N° 2) et mai (N°s 5 et 6) 1924. Comme la première édition parue aux Éditions Ysaÿe porte également la date «1924» pour le copyright, il s'avère que pour les différentes sonates, le travail de gravure a débuté très tôt après réception des manuscrits. Il n'est plus guère possible de déterminer à quel moment les premiers exemplaires sont arrivés sur le marché. Le compositeur a toutefois inscrit lui-même «Mai 1926» sur son exemplaire personnel, celui-ci étant, comme il ressort d'une empreinte particulière, le 8^e à avoir quitté la presse. Cela laisse supposer que la publication proprement dite s'est faite avec un retard non négligeable. Comme le révèle la comparaison du texte de la première édition et des modèles de gravure, Ysaÿe a procédé à n'en pas douter à une correction intensive des épreuves. Les corrections effectuées concernent très souvent un dernier «figolage» des doigtés et coups d'archet, mais elles touchent aussi plus fortement dans quelques cas la substance même des compositions, modifiant la hauteur des sons et le rythme. La correction des épreuves est en fin de compte le prolongement du processus de composition, lequel n'avait d'ailleurs pas trouvé sa première conclusion avec

les modèles de gravure. Comme le prouve un manuscrit de travail conservé de la *Sixième Sonate*, les modèles de gravure sont déjà des copies au propre, elles-mêmes précédées d'au moins une autre notation par écrit complète.

Mais de toute évidence, l'édition des Sonates ne signifiait pas pour Ysaÿe la fin de son travail sur celles-ci. L'exemplaire personnel ci-dessus mentionné en témoigne: en maints endroits en effet, le compositeur a noté après coup, à la main, des modifications du texte initial (cf. à cet égard la liste mentionnée aux *Bemerkungen* ou *Comments*). Pourtant, ces corrections et modifications n'ont pas été incluses jusqu'ici dans les réimpressions de la première édition; aujourd'hui encore, les éditions présentes sur le marché donnent le texte inchangé de 1924. La présente édition critique reprend pour la première fois les modifications, allant au-delà du texte imprimé, de l'exemplaire personnel d'Ysaÿe, présentant ainsi la «dernière version» proprement dite de la main du compositeur.

Mais malgré tout le soin pris dans la correction des épreuves, Ysaÿe n'a pas remarqué çà et là certaines fautes de gravure ni de légères imprécisions dans la notation des signes. Là où il s'agit manifestement d'une omission, nous corrigeons purement et simplement dans notre édition, sans commentaire. Cela concerne en particulier, assez fréquemment, le mauvais emplacement des doigtés des doubles cordes. Il n'a pas toujours été possible de savoir à partir des modèles de gravure si les variantes de l'édition correspondent à des modifications autorisées par le compositeur ou bien s'il s'agit d'erreurs de gravure. Ces problèmes insolubles sont traités dans des notes en bas de page ou dans les remarques. Les ajouts de l'éditeur sont placés entre crochets, les parenthèses proviennent du compositeur lui-même.

Frank Peter Zimmermann a accompagné la réalisation de la présente édition, aidant de ses conseils dans le choix des doigtés et coups d'archet. Nous le remercions ici expressément. Nous avons opté dans quelques cas pour la reprise de doigtés intéressants et commodes, notés dans le modèle de gravure auto-

graphe mais disparus de la première édition. Ils sont indiqués ici en italique. Les autres propositions de Frank Peter Zimmermann sont placées entre crochets. La première édition renfermait déjà une nomenclature imprimée portant sur la signification des différents signes et abréviations utilisés par Ysaÿe. On peut lire sous cette nomenclature la déclaration suivante du compositeur: «Sans contester que les procédés techniques soient du domaine individuel, on peut dire, avec certitude, que l'artiste qui regardera de près les doigtès, coups-d'archet, nuances et indications de l'auteur, se rapprochera toujours plus rapidement du but.»

Il existe au début de la *Sarabande* de la *Quatrième Sonate* une mention significative d'Ysaÿe à l'adresse de Fritz Kreisler, proposant pour le morceau un autre début pour le cas où la version éditée présenterait des difficultés à l'interprète. On y lit: «Je serais satisfait si vous commencez comme suit la 2^e partie [de la Sonate]:



Pour ce qui est du reste, vous pouvez modifier comme bon vous semble.»
(Fac-similé de cette mention dans le li-

vret d'accompagnement du CD d'Oscar Shumsky, Nimbus Records 5039, 1982.)

Nous remercions cordialement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen/Comments*, et en particulier le collectionneur privé suisse, pour les sources mises à notre disposition. Pour des raisons de droits d'auteur, il n'a pas été possible d'utiliser pour la présente édition un autre manuscrit de la *Deuxième Sonate*, conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Munich, printemps 2004
Norbert Gertsch