

Vorwort

Gabriel Fauré (1845–1924) errang seine ersten größeren Erfolge als Komponist mit der Violinsonate op. 13 in A-dur und dem Klavierquartett op. 15 in c-moll. Im Umfeld dieser beiden gewichtigen Werke entstanden weitere kleinere Kammermusikstücke für Solostreicher mit Klavierbegleitung: die *Romance* op. 28 für Violine und Klavier (1877), die *Élégie* op. 24 für Violoncello und Klavier (1880) sowie die *Berceuse* op. 16 für Violine und Klavier. Die genaue Entstehungszeit der *Berceuse* ist nicht dokumentiert. Sie dürfte aber in das Jahr 1879 fallen, da das Stück bereits Bestandteil des ersten Vertrags vom 16. November 1879 zwischen Fauré und seinem neuen Verleger Julien Hamelle war (Informationen hier und im Folgenden nach Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris 2008). Die Erstausgabe erschien noch „in den letzten Tagen des Jahres 1879“ (Nectoux, *Fauré*, S. 626) mit der verlagsüblichen Auflagenhöhe von 200 Exemplaren und hatte offenbar einen so immensen Verkaufserfolg, dass bereits 1880 drei Nachdrucke mit insgesamt 700 Exemplaren nötig waren. Von der Beliebtheit des Stücks auch außerhalb Frankreichs zeugt die bemerkenswerte Neuauflage bei Fürstner 1883 – neben der Violinsonate op. 13 bei Breitkopf & Härtel die einzige Publikation Faurés in einem deutschen Verlag.

Die Uraufführung der *Berceuse* fand am 14. Februar 1880 im Rahmen eines Kammerkonzerts der Société nationale de musique statt. Solist war der belgische Geiger Ovide Musin, die Klavierbegleitung übernahm Fauré selbst. Auch wenn der Mittelpunkt dieses Konzerts wohl die ebenfalls stattfindende Erstaufführung von Faurés Klavierquartett war (zudem stand seine Violinsonate auf dem Programm), erwähnt die Konzertbesprechung im *Ménestrel* (22. Februar 1880) immerhin kurz

„eine bezaubernde *Berceuse* für Violine, die das Publikum ein weiteres Mal hören wollte“. Offenbar durch den Erfolg bestärkt, verfasste Fauré kurz darauf eine Bearbeitung für Violine und Orchester, die am 24. April 1880 ebenfalls in einem Konzert der Société nationale de musique mit Ovide Musin als Solisten stattfand, Dirigent war Édouard Colonne.

Eine autographe Reinschrift der Klavierfassung, die als Stichvorlage zur Erstausgabe gedient haben muss, ist nicht erhalten, jedoch existiert eine relativ weit ausgearbeitete Skizze Faurés, die Aufschluss über den Kompositionsprozess gibt: So wurde die Figuration des Klavierparts teilweise mehrfach überarbeitet (und weist dabei immer noch Abweichungen von der Druckfassung auf); in der harmonischen Anlage und Melodiestimme hingegen ist die Skizze mit der Erstausgabe identisch. Vor allem die sehr sauber separat ausgeschriebene Violinstimme legt die Vermutung nahe, dass aus diesem Entwurf bereits musiziert wurde, und für Fauré als Klavierbegleiter die bloß skizzierte Begleitung (z. B. ohne ausnotierte Reprise) als Merkhilfe genügte. Diese Violinstimme enthält im Unterschied zur Erstausgabe keine Strichbezeichnungen. Ovide Musin berichtet dazu in seinen Lebenserinnerungen, dass er es war, der die Stimme für die Druckausgabe einrichtete: „Fauré brachte mir das Stück, und ich ergänzte Fingersätze und Strichbezeichnungen, so wie es später veröffentlicht wurde. Dieses kleine Schmuckstück machte in Paris Furore“ (Musin, *My Memories*, New York 1920, S. 50). Allerdings finden sich entgegen dieser Darstellung keinerlei Fingersätze in der Erstausgabe.

Die variable Besetzungsangabe „pour violon ou violoncelle“ der Erstausgabe geht sicher nicht auf Fauré zurück, sondern ist Ergebnis einer üblichen verlegerischen Verkaufsstrategie. Hamelle brachte neben der Originalausgabe (und der Orchesterfassung) auch zahlreiche Bearbeitungen für weitere Melodie-Instrumente sowie eine reine Klavierfassung auf den Markt.

Bei der wenig bekannten Widmungsträgerin dürfte es sich um Hélène

Depret-Bixio, die Gattin von Camille Depret und Schwägerin von Marie Clerc (geb. Depret) handeln. Das Ehepaar Marie und Camille Clerc, das einen bekannten musikalischen Salon in Paris unterhielt, war eng befreundet mit Gabriel Fauré, der häufig zu Gast in deren Ferienhaus in der Normandie war und dort auch im Sommer 1875 und 1876 seine 1. Violinsonate komponierte.

Aus gattungsgeschichtlicher Sicht begründete Frédéric Chopins *Berceuse* op. 57 in Des-dur (1843/44) die *Berceuse* als kammermusikalisches Charakterstück der Romantik, an die Komponisten wie Liszt oder Balakirew in ihren Klavier-Berceusen (bis hin zur gleichen Tonart Des-dur) anknüpften. Neben reinen Klavierstücken finden sich auch *Berceusen* für ein Melodieinstrument mit Klavierbegleitung, etwa Camille Saint-Saëns' Opus 38 (1871) für Violine und Klavier. Faurés nur wenig später entstandene *Berceuse* in der gleichen Besetzung weist allerdings kaum Ähnlichkeit zu der seines Lehrers und engen Freundes auf. Hingegen lässt sich eine gewisse Anknüpfung an Chopins Vorbild in dem typisch wiegenden $\frac{6}{8}$ -Takt sowie der ostinaten Bassfigur zu Beginn ausmachen, die zwischen Tonika und Dominante pendelt, wobei in Erweiterung zum Dominantseptakkord bei Chopin als typische spätromantische Klangfärbung zusätzlich None und Undezime treten. Allerdings vermeidet Fauré die für die *Berceuse* typischen b -Tonarten und wählt mit D-dur eine für die Violine bequemer liegende Tonart; auch in der formalen und melodischen Anlage orientiert sich Fauré am schlichten vokalen Wiegenlied und nicht an Chopins virtuos-ornamentalen Variationen. Wie sehr die *Berceuse* op. 16 auch später als Faurés Markenzeichen gelten sollte, mag aus folgendem Detail hervorgehen: Als Maurice Ravel 1922 um einen musikalischen Beitrag für ein Fauré gewidmetes Sonderheft der *Revue musicale* gebeten wurde, schrieb er für seinen früheren Lehrer und Mentor just eine *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* in derselben Besetzung für Violine und Klavier.

Den in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

München, Herbst 2011
Dominik Rahmer

Preface

Gabriel Fauré (1845–1924) attained his first notable successes as a composer with his Violin Sonata op. 13 in A major and his Piano Quartet op. 15 in c minor. In the wake of these two weighty works he also composed several smaller chamber music pieces for solo strings with piano accompaniment: the *Romance* op. 28 for violin and piano (1877), the *Élégie* op. 24 for violoncello and piano (1880) and the *Berceuse* op. 16 for violin and piano. The *Berceuse* cannot be dated precisely. It may, however, have been written in 1879, since the piece is already mentioned on 16 November 1879 in the first contract between Fauré and his new publisher Julien Hamelle (our source here and in what follows is Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, 2008). The first edition appeared “in the last days of 1879” (Nectoux, *Fauré*, p. 626) in a print run of 200, as was usual for the publisher. It apparently enjoyed immensely successful sales, for three repeat print runs were already necessary in 1880, comprising a total of 700 additional copies. The new edition by Fürstner in 1883 is noteworthy testimony to the popularity of the piece outside France too: apart from the Breitkopf &

Härtel edition of the Violin Sonata op. 13, this was Fauré’s only publication with a German company.

The world première of the *Berceuse* took place on 14 February 1880 in a chamber music concert organised by the Société nationale de musique. The soloist was the Belgian violinist Ovide Musin, who was accompanied by Fauré himself at the piano. While the high point of this concert was probably the world première of Fauré’s Piano Quartet (the programme also featured his Violin Sonata), the review of the concert in the *Ménestrel* of 22 February 1880 nevertheless refers briefly to “a charming *Berceuse* for violin that the audience wanted to hear a second time”. Obviously emboldened by its success, Fauré shortly thereafter made an arrangement of it for violin and orchestra, which was given its first performance on 24 April 1880, also in a concert of the Société nationale de musique, and again with Ovide Musin as the soloist. It was conducted by Édouard Colonne.

The autograph fair copy of the piano version that must have served as the engraver’s copy is no longer extant. However, there exists a sketch of Fauré’s that has progressed to a relatively advanced stage and that can inform us about the compositional process. Thus the piano figuration was in places revised several times (and the published version is occasionally different yet again), though in harmonic layout and melody the sketch is identical to the first edition. Above all, its very neatly written separate copy of the violin part allows one to suppose that this sketch was used to play from, and that with Fauré at the piano the accompaniment was only sketched out as an aid to memory (for example, the recapitulation is not written out in full). Unlike the first edition, however, the violin part in the sketch does not have any bowing marks. Ovide Musin wrote in his reminiscences that it was he who arranged the part for publication: “Fauré brought this piece to me and I put the fingering and bowing in as it was published later on. This little gem made a furore in Paris” (Musin, *My Memories*, New York, 1920, p. 50).

However, contrary to what he writes, there are no fingerings in the first edition.

The first edition’s indication of a possible alternative solo instrument – “pour violon ou violoncelle” – is with certainty not the work of Fauré, but the result of a common strategy among publishers. Besides the original edition (and the orchestral version), Hamelle also published numerous arrangements for other melody instruments and one for piano solo.

The little-known dedicatee is probably Hélène Depret-Bixio, the wife of Camille Depret and the sister-in-law of Marie Clerc (née Depret). Marie Clerc and her husband Camille ran a well-known musical salon in Paris and were close friends of Fauré. He was often a guest at their holiday house in Normandy and in the summers of 1875 and 1876 he composed his first violin sonata there.

As regards the history of the genre, it was Frédéric Chopin who with his *Berceuse* op. 57 in D♭ major (1843–44) made of the berceuse a character piece in the Romantic chamber music repertoire. The piano berceuses of composers such as Liszt and Balakirev took this as their starting point (these two even wrote their own in the same key). Besides pieces for piano solo, we also find berceuses for melody instrument and piano accompaniment, such as Camille Saint-Saëns’s op. 38 for violin and piano, written in 1871. Fauré’s *Berceuse* was written not long afterwards for the same combination of instruments, but it nevertheless has hardly anything in common with this piece by his teacher and close friend. However, there is a certain connection to Chopin’s model in its typical swaying metre of $\frac{3}{8}$ and its opening ostinato figure in the bass, alternating between the tonic and the dominant. Where Chopin uses dominant seventh chords, these are in Fauré expanded to create a typically late-Romantic harmonic ambience with added ninths and elevenths. However, Fauré avoids the flat tonalities usual for the berceuse, choosing instead D major, a key more comfortable for the violin. And in for-

mal and melodic matters, Fauré's model is the simple vocal lullaby, not Chopin's virtuosic, ornamental variations. The degree to which the *Berceuse* op. 16 later became a "trademark" work of Fauré's can be seen in Maurice Ravel's musical contribution to a special issue of the *Revue musicale* in 1922, dedicated to his former teacher and mentor, namely a *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*. It, too, is for violin and piano, like Fauré's own.

We would like to express our sincere gratitude to all the libraries mentioned in the *Comments* at the end of the present edition for their kindness in providing the source materials.

Munich, autumn 2011
Dominik Rahmer

Préface

Gabriel Fauré (1845–1924) commut ses premiers grands succès de compositeur grâce à sa Sonate pour violon en La majeur op. 13 et son Quatuor avec piano en ut mineur op. 15. Parallèlement à ces deux œuvres d'envergure, il composa également d'autres petites pièces de musique de chambre pour instrument à cordes soliste avec accompagnement de piano: la *Romance* pour violon et piano op. 28 (1877), l'*Élégie* pour violoncelle et piano op. 24 (1880) ainsi que la *Berceuse* pour violon et piano op. 16. La date de composition exacte de cette dernière n'est pas documentée. Mais elle dut avoir été écrite au cours de l'année 1879, puisqu'elle est incluse dans le premier contrat entre Fauré et son nouvel éditeur, Julien Hamelle, daté du

16 novembre 1879 (ces informations ainsi que les suivantes d'après Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur*, Paris, 2008). La première édition de la *Berceuse* parut encore «dans les derniers jours de 1879» (Nectoux, *Fauré*, p. 626), en 200 exemplaires, tirage habituel de cette maison d'édition. Elle rencontra manifestement un tel succès qu'il fut nécessaire de la réimprimer trois fois au cours de l'année 1880, pour atteindre un total de 700 exemplaires. La remarquable réédition de l'œuvre chez Fürstner en 1883 témoigne du succès de l'œuvre à l'étranger – il s'agit de la seule publication de Fauré chez un éditeur allemand (excepté la Sonate pour violon op. 13 chez Breitkopf & Härtel).

La création de la *Berceuse* eut lieu le 14 février 1880 dans le cadre d'un concert de musique de chambre de la Société nationale de musique avec en soliste le violoniste belge Ovide Musin, accompagné au piano par Fauré en personne. Si la création du Quatuor avec piano de Fauré, également prévue ce jour-là, constituait l'attraction principale de ce concert (de plus, sa Sonate pour violon figurait au programme), la critique du concert parue dans *Le Ménestrel* (22 février 1880) évoque cependant brièvement «une charmante *Berceuse* pour violon, que l'assistance a voulu réentendre». Visiblement encouragé par ce succès, Fauré réalisa peu de temps après une adaptation pour violon et orchestre de la *Berceuse* qui fut donnée le 24 avril 1880, également lors d'un concert de la Société nationale de musique, avec Ovide Musin au violon et Édouard Colonne à la baguette.

Une copie au propre autographe qui a dû servir de copie à graver pour la première édition n'a pas été conservée. Toutefois, une esquisse de la main de Fauré, relativement aboutie, donne des indices sur le processus de composition: ainsi la figuration de la partie de piano a-t-elle été en partie retravaillée plusieurs fois (et présente encore des divergences par rapport à la version imprimée), tandis que la structure harmonique et la partie mélodique y sont identiques à celles de la première édition. En

particulier la partie séparée de violon, écrite au propre, laisse supposer qu'on avait déjà joué à partir de cette ébauche et que pour l'accompagnement piano, Fauré s'était contenté de l'esquisse comme aide-mémoire (la reprise n'y est pas notée par exemple). Contrairement à la première édition, cette partie de violon ne contient pas de coups d'archet. À ce sujet, Ovide Musin rapporte dans ses mémoires que c'est lui qui a préparé la partie de violon en vue de l'impression: «Fauré m'a apporté la pièce et j'ai ajouté les doigtés et les coups d'archet tels qu'ils ont été publiés par la suite. Ce petit joyau a fait fureur à Paris» (Musin, *My Memories*, New York, 1920, p. 50). L'absence de doigtés dans la première édition contredit toutefois partiellement cette affirmation.

L'instrumentation variable «pour violon ou violoncelle» figurant sur la première édition ne remonte certainement pas à Fauré, mais est le résultat d'une stratégie de vente assez courante. Outre l'édition originale (et la version orchestrale), Hamelle mit également sur le marché de nombreuses adaptations pour d'autres instruments mélodiques, ainsi qu'une version pour piano seul.

Concernant la dédicataire, peu connue, il s'agit vraisemblablement d'Hélène Depret-Bixio, épouse de Camille Depret et belle-sœur de Marie Clerc (née Depret). Marie et Camille Clerc, qui tenaient un salon musical réputé à Paris, entretenaient des liens étroits d'amitié avec Gabriel Fauré qui fut souvent invité dans leur maison de vacances en Normandie où il composa d'ailleurs sa première sonate pour violon à l'été 1875 et en 1876.

Du point de vue de l'histoire des genres, la *Berceuse* en Ré♭ majeur op. 57 (1843/44) de Chopin établit la berceuse comme pièce de caractère de l'époque romantique, reprise par des compositeurs comme Liszt ou Balakirev dans leurs berceuses pour piano (jusqu'à utiliser la même tonalité de Ré♭ majeur). Outre les pièces pour piano seul, il existe également des berceuses pour instrument mélodique avec accompagnement de piano, dont notamment l'opus 38 de Camille Saint-Saëns (1871) pour violon

et piano. La *Berceuse* de Fauré, écrite que peu de temps après pour la même formation, ne présente cependant que peu de similitudes avec celle de son maître et ami. Au contraire, le début de sa *Berceuse* dénote certaines références au modèle de Chopin, dans le balancement typique de la mesure à $\frac{3}{8}$ et la figure de basse en ostinato alternant entre tonique et dominante, tandis que l'accord de septième de dominante chez Chopin se voit étendu à la neuvième et la onzième, lui conférant ainsi une coloration caractéristique de la fin du romantisme.

Fauré évite toutefois les tonalités en \flat souvent associées à la berceuse et opte avec Ré majeur pour une tonalité plus agréable pour le violon. Du point de vue de la structure mélodique et formelle, Fauré s'oriente également davantage vers la simplicité des berceuses vocales que vers les variations ornementales et virtuoses de Chopin. L'anecdote suivante révèle à quel point la *Berceuse* op. 16 porte la griffe de Fauré, y compris au regard de la postérité: lorsqu'en 1922 la *Revue musicale* demanda à Maurice Ravel une contribution musicale desti-

née à un cahier spécial consacré à Fauré, c'est précisément une *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* qu'il écrivit pour son ancien maître et mentor, pour la même formation, violon et piano.

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* situées à la fin de la présente édition d'avoir aimablement mis les sources à notre disposition.

Munich, automne 2011
Dominik Rahmer