

# EDUARD FRANCK

## *The Sonatas for Violin and Piano*

**C. EDINGER** violin  
**J. TOCCO** piano

audite



NEUE  
MUSIK

Deutschlandradio Kultur



## EDUARD FRANCK (1817-1893): DIE VIOLINSONATEN

**Sonate für Pianoforte & Violine c-moll op. 19**  
**Sonate für Pianoforte & Violine A-Dur op. 23**  
**Sonate für Violine & Klavier E-Dur op. 60**  
**Sonate für Violine D-Dur o.op. (1861)**

**Christiane Edinger, Violine**  
**James Tocco, Klavier**

**Aufnahme:** 8. - 11. Mai 2007  
**Aufnahmeort:** Siemens-Villa, Berlin Lankwitz

mit Unterstützung von Paul Feuchte und Andreas Feuchte

**Literatur:** Paul Feuchte / Andreas Feuchte:  
„Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck“  
Leben und Werk – Dokumente – Quellen. Stuttgart / Hamburg 1993.  
(Erhältlich in größeren Bibliotheken)

**Deutschlandradio Kultur**

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio  
© 2007 Deutschlandradio

**Tonmeister:** Wolfram Nehls  
**Toningenieur:** Henri Thaan  
**Produzent DRadio:** Deutschlandradio Kultur, Stefan Lang  
**Produzent audite:** Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff  
**Design:** »audite« Musikproduktion

**audite**

e-mail: [info@audite.de](mailto:info@audite.de) • <http://www.audite.de>  
© 2007 Ludger Böckenhoff



### **„Klein-, und „Großmeister“ in der Musik des 19. Jahrhunderts**

Mit dem Etikett des „Kleinmeisters“, das der überwiegenden Zahl der Komponisten zwischen dem 18. und dem frühen 20. Jahrhundert angehängt werden kann, ist im allgemeinen die Vorstellung einer unspektakulären, von der Öffentlichkeit (zu Recht) unbeachteten künstlerischen Leistung verbunden; im 19. Jahrhundert tritt die Vorstellung einer biedermeierlichen, behaglich-verstaubten Musikerexistenz hinzu. Den Gegenbegriff des „Großmeisters“ gibt es in der Musik – anders als im Schachspiel – nicht, wohl aber den des „Klassikers“, dessen Kunstprodukte kanonische Verehrung genießen. Dabei wird oft vergessen, dass die eigentlichen Träger der Musikkultur in vielen Fällen jene – heute zumeist vergessenen – Komponisten sind, die selber den Maßstab und die Mitte bilden, von dem aus die überragende und unbestrittene Geltung der jeweiligen „Klassiker“ erkannt wird. Vergegenwärtigt man dies, so stellt man mit Befremden fest, dass

Komponisten wie Jan Dismas Zelenka, Charles Valentin Alkan oder Percy Grainger als Kleinmeister bezeichnet oder stigmatisiert wurden, deren Musik keineswegs in einem stillen Winkel steht, sondern gewohnte stilistische Grenzen überschreitet oder sogar sprengt.

Der entgegengesetzte Vorwurf an die Kleinmeister ist derjenige des Epigontums, der unselbständigen und unreflektierten Nachahmung der klassischen Modelle. Auch dieses (Vor-) Urteil ist insofern unberechtigt, als es die Dialektik des Verhältnisses von Neuem und Altem in der Musik seit 1800 unterschätzt. Während es für die Komponisten bis zum Barock selbstverständlich und Ausweis ihres handwerklichen Könnens war, die Handschrift eines Vorbildes möglichst perfekt nachzuahmen, standen die Komponisten nun vor einer schier unlösbaren Aufgabe, mit der sie die romantische Poetik und der aufkommende Historismus konfrontiert hatten: Sie sollten ihre Individualität und Identität gleichermaßen aus der empha-

tischen Verehrung der Alten Musik und der kritischen Reflexion der eigenen Geschichtlichkeit beziehen. Es ist eine Paradoxie, dass mit Beethoven ausgerechnet jener Komponist zum Inbegriff des Klassikers erhoben wurde, dessen radikaler und revolutionärer Fortschrittsbegriff die absolute Subjektivierung der Kunst forderte und die Macht der Tradition schöpferisch zerstörte. Die sogenannte „romantische Generation“ von Chopin, Liszt, Mendelssohn Bartholdy, Schumann bewegte sich notgedrungen zwischen den Polen eines eigenen Genialitätsanspruchs und dem Bewusstsein, in der bloßen Nachfolge der unüberbietbaren Klassiker zu stehen. Diesem künstlerischen Lebens- und -trauma rangen sie individuelle Lösungen auf kompositorischen Feldern ab, die unter dem Druck der Verbürgerlichung des Musiklebens weiter gepflegt werden mussten, obwohl sie – wie die Symphonie und große Teile der Kammermusik – von Beethoven, Mozart und Schubert im Grunde zur Vollendung geführt worden waren. Diesen

Krisensymptomen der Instrumentalmusik trotzte allein die Klaviermusik, welcher der Aufstieg des Virtuositentums eine zweite glänzende Blüte bescherte.

### **Das Problem der romantischen Kammermusik**

Felix Mendelssohn Bartholdy unterschied sich von Chopin, Liszt und Schumann dadurch, dass er zeit seines Lebens an der Kammermusik festhielt. Das Wunderkind schrieb – mit einer selbst Mozart noch übertreffenden und unbegreiflichen Reife – Kammermusik für Aufführungen auf den berühmten Hauskonzerten in seinem Berliner Elternhaus und für die Schulung seines Stils. Zwar konnte Mendelssohn die Gestaltungsmacht Beethovens nicht überbieten, aber er setzte einen neuen Akzent in der Behandlung der Form. Sie bleibt klassizistisch in der Wahrung der traditionellen drei- oder viersätzigen Anlage der Gesamtform, ist aber romantisch in der Intensivierung der Satzcharaktere, ins-

besondere beim Scherzo, und in der Art der Themenbildung, die nicht mehr wie bei den Klassikern auf wenige leitende Ideen begrenzt ist, sondern den ganzen Satz überfluten und einen großen Bewegungsstrom erzeugen kann. Was vorher bloße Überleitung war, gewinnt nun Eigengewicht; die polyphone Schreibweise als Erbe Bachs wird zum wichtigsten Bindeglied in Verbindung mit einer erheblich erweiterten Harmonik. Und was die Musik an Zielgerichtetheit und Dramatik verliert, gewinnt sie an Großzügigkeit und klanglicher Entfaltung, wobei Mendelssohn die dunklen, oszillierenden Farben bevorzugte. Die Einheitlichkeit des Tons, die Mendelssohn dadurch erreichte, empfand Robert Schumann als klassisch, so dass er seinen Freund anlässlich der Besprechung von Mendelssohns erstem Klaviertrio op. 49 den „Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“, nannte. So erschien Mendelssohns Musik ihrerseits als ein Stilideal, das ästhetisch zwischen Ver-

gangenheit und Zukunft die Balance hielt, aber gerade in dieser Vermittlung 30 Jahre zum „schönen Sonderfall der deutschen Musik“ (Nietzsche) herabsinken drohte.

### **Eduard Franck als Kammermusiker**

Eduard Franck, der 1834 nach Vermittlung seines älteren Bruders von Mendelssohn als Schüler angenommen wurde und dieses Stilideal lebenslang verinnerlichte, war von seiner Biographie her keineswegs ein genügsamer „Kleinmeister“. Im Gegenteil: 1817 als jüngster Sohn einer weltläufigen und kunstsinnigen Bankiersfamilie in Breslau geboren, schlug er eine Laufbahn ein, die ihn nach Lehr- und Wanderjahren in Berlin, Düsseldorf und Leipzig sowie einem längeren Aufenthalt an der *Academia Santa Cecilia* in Rom über erfolgreiche berufliche Stationen in Köln und Bern nach Berlin zurückführte. Die Übertragung der Leitung einer Klavierklasse am renom-

mierten *Stern'schen Konservatorium* und später an Emil Breslaurs Konservatorium war Konsequenz des Rufs, den sich Franck als Pianist erworben hatte. Der Bericht über seine Aufführung des dritten Klavierkonzerts von Beethoven im Jahr 1854 wirft nicht nur ein Licht auf Francks Pianistik, sondern auch auf den modellhaften, beinahe erzieherischen Anspruch seiner Interpretationshaltung, der in gewisser Weise auch für seine kompositorischen Ziele gilt: *„Die richtige Auffassung des einfach großen und edlen Geistes der Composition, die wahrhaft klassische Ruhe, die wundervolle Gleichheit des Anschlags, die perlende Deutlichkeit der Figuren und Tonleitern und die Wärme des Ausdrucks in der Melodie, die von Ziererei und Empfinderei stets fern bleibt, fesseln den Benutzer auf merkwürdige Weise (...)“*. In diese Zeit fällt auch die Entstehung seiner ersten Violinsonate op. 19 (1853), die Franck während seiner Tätigkeit als Theorielehrer am Kölner Konservatorium schrieb und die auch für eigene Konzertauftritte gedacht war. Francks Erstling

war durch die Bekanntschaft mit dem jungen, hochbegabten Geiger Theodor Pixis (1831-1856) angeregt, mit dem er das Werk auch uraufführte. Zudem stand er in engem persönlichen und fachlichen Kontakt zu dem einflussreichen Komponisten, Dirigenten und Musikpädagogen Ferdinand Hiller (1811-1885), der über hervorragende Kontakte sowohl innerhalb des deutschen wie des französischen, d.h. Pariser Musiklebens verfügte. Während die Sonate op. 19 sowie die nachfolgende Sonate op. 23 (1859) kurz nach ihrer Entstehung veröffentlicht wurden, erlebten die beiden weiteren Sonaten – eine ohne Opuszahl aus dem Jahr 1861 und das undatierte op. 60 – keine Drucklegung zu Francks Lebzeiten, ein Umstand, der auch für andere wichtige Kammermusikwerke Francks gilt. Francks introvertierter Charakter und seine Selbstzweifel, die auch durch den Erfolg des Violinkonzerts op. 30 nicht überwunden wurden, mögen zu dieser Haltung beigetragen haben, die der Durchsetzung seiner Musik mehr als

hinderlich war. Zum Zeitpunkt der posthumen Veröffentlichung galt Francks Stil bereits als veraltet, da er den komplizierten chromatischen Klangwelten Brahms', Wagners und Wolfs nicht standhielt.

### **Kombinatorik oder Erfindungsgabe**

Zweifellos sah Franck seine Violinsonaten als einen Beitrag zur Überwindung der Krise dieser Gattung an. Seit Beethoven und Schubert waren keine Werke von Rang mehr entstanden, wenn man Schumanns drei Sonaten aus den Jahren 1851-53 einmal außer Acht lässt, deren herbe und grüblerische Sprache jedoch bis heute ihre Durchsetzung verhindert hat. Mendelssohn wich nach einer frühen Violinsonate auf das Cello aus, für das er mit den Sonaten op. 45 und 56 zwei herrliche Stücke komponierte. Erst in den 1880er Jahre schrieben die führenden europäischen Instrumentalkomponisten – Brahms, Dvorak, César Franck, Grieg und Saint-Saëns – wieder Violinsonaten.

In diesem (relativen) Vakuum zwischen 1830 und 1880 nehmen Eduard Francks Sonaten einen ehrenvollen Platz ein, wenngleich es nicht einfach ist, ihren geschichtlichen und künstlerischen Rang zu bestimmen. Die Abhängigkeit von bzw. Orientierung an Beethoven, Mendelssohn und teilweise auch an Alkan – dessen faszinierende, teils gelehrte, teils exotische Musik Franck über Hiller kennen gelernt haben dürfte – ist unüberhörbar, und zwar bis in explizite Zitate hinein, die wohl als Gesten der Verbeugung zu deuten sind. Auch die Formgebung bleibt im wesentlichen konservativ: Abgesehen von der dreisätzigen ersten Sonate, die auf ein Scherzo verzichtet, folgen alle Sonaten dem bewährten viersätzigen Schema mit teilweise sehr frei gehandhabten Sonatenhauptsätzen als Rahmen und einem Scherzo und einem langsamen Satz auf den variablen Mittelpositionen. In der dritten, wohl gelungensten aller vier Sonaten, ersetzt Franck den langsamen Satz durch ein Allegretto und bleibt damit im selben lakonischen Tonfall.

Nur die erste Sonate steht in einer (von Beethovens berühmter Sonate op. 30, 2 vorgeprägten) tragischen Moll-Tonart, während die drei anderen Sonaten sich mit der Wahl von A-, E- und D-Dur in hellen Tonartenregionen bewegen, die für die klangliche Wirkung der Geige sehr günstig sind. Sie dienen virtuosen Zwecken, die beispielsweise im Finale der dritten Sonate in der effektvollen Eröffnung auf leeren Saiten deutlich zutage treten. Auf der anderen Seite wird der Glanz des Virtuosen immer wieder in die Ambivalenz eines „clair-obscur“ getaucht, die Franck mittels überraschender harmonischer Wendungen realisiert und seine Neigung zu lyrischer Versenkung verrät. Die Tendenzen und Impulse, die von Francks Sonaten ausgehen, sind also zwiespältig und verleihen den Sonaten damit eine mitunter frappierend moderne Physiognomie, die durch prägnante motivische und vor allem rhythmisch-metrische Arbeit entsteht und besonders in den beiden letzten Sonaten zum Vorboden eines

musikalischen Realismus wird, der sich den Topoi der Volks- und Kirchenmusik öffnet. Von der zeitgenössischen Kritik wurde Francks Kombinatorik höher als seine Erfindungskraft geschätzt, aus heutiger Sicht erscheint es eher umgekehrt. Zwar verleiht das Charakteristische der thematischen Gestaltung Francks Sonaten ihre Anziehungskraft, doch fehlt es seiner Musik trotz aller meisterlichen Gestaltung im einzelnen an jener letzten gedanklichen Verdichtung, die in großer Musik den Zusammenhang der Töne über das Gelingen des schönen Klangs hinaus in eine Sphäre transzendenter Auseinandersetzung um den Wahrheitsgehalt der Kunst führt.

*Wolfgang Rathert*

**CHRISTIANE  
EDINGER**



Christiane Edinger studierte bei Vittorio Brero in Berlin und bei Joseph Fuchs und Nathan Milstein in New York.

Mit neunzehn Jahren debütierte sie als Solistin mit den Berliner Philharmonikern.

Seitdem führen sie Konzertreisen zu den namhaften Orchestern in Europa und den USA, nach Asien und Südamerika.

Seit 1994 ist Christiane Edinger Professorin an der Musikhochschule Lübeck. Sie wurde mit dem Musikpreis der Stadt Berlin und dem Deutschen Kritikerpreis gewürdigt.



**JAMES  
TOCCO**

studierte bei Magda Tagliaferri in Salzburg und Paris sowie bei Claudio Arrau in New York. 1973 gewann er den ersten Preis beim ARD-Wettbewerb in München. Seitdem hat er sich international als Solist und Mitglied verschiedener Kammermusikensembles einen Namen gemacht.

Auf weltweiten Konzertreisen trat er mit großen Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouw-orchester oder dem Chicago Symphony Orchester auf.

James Tocco unterrichtet seit 1990 an der Musikhochschule Lübeck und ist seit 1993 künstlerischer Leiter des Great Lakes Chamber Music Festival in Michigan (USA).

### **“Minor and Great Composers” in 19<sup>th</sup>-century music**

The label “minor composer”, which can be attached to the overwhelming majority of composers between the 18<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries, usually conjures up an unspectacular talent largely ignored (and rightly so) by the musical public; in the 19<sup>th</sup> century this goes along with a picture of a musical existence which was modest, dull and middle-class. The opposite concept of the “great” or “grand master”, as in chess, does not exist in music, but the great composers become “classics” and enjoy canonic reverence for their artistic achievements. In this context it is often forgotten that in many cases the true mediators of musical culture were actually those composers, now mostly forgotten, who set the standards and the mean against which the outstanding and undisputed achievements of the “classics” of their time are recognized. Applying this theory to modern times, it is disconcerting to note that composers such as Jan Dismas Zelenka, Charles Valentin Alkan or Percy Grainger,

who were labelled or indeed stigmatised as minor composers, wrote music that, far from languishing in some dark corner, oversteps the traditional stylistic boundaries or can even be said to shatter them.

The opposite reproach normally levelled against the minor composers is that of unoriginality – the epigonal and unthinking imitation of classical models. Even this pre-judgment, or prejudice, is unjustified in so far as it undervalues the dialectic of the relationship between old and new in post-1800 music. Whereas for composers until the baroque era it was not only perfectly acceptable but a sign of their technical skill if they could imitate the style and manner of an admired master as perfectly as possible, later composers were now presented with an impossible task by two elements: the romantic concept of poetry and an increasing sense of history: they felt they had to reconcile their individuality and identity both with an emphatic reverence for older music and a critical evaluation of their own place in history. It is a paradox that it was Beethoven who was held up as

the epitome of a classical composer when his radical and revolutionary concept of progress demanded absolute artistic subjectivity and he creatively overthrew the whole weight of tradition. Composers of the “romantic generation” of Chopin, Liszt, Mendelssohn and Schumann found themselves caught between two poles: the demands of their own genius on the one hand and, on the other, the awareness that they were in the wake of an unsurpassable classical composer. They devised their own compositional solutions to this difficult and troubling situation, their compositions also needing to accommodate the pressure caused by the shift in musical practice towards the middle classes, even though the symphony and a great deal of chamber music had already been, in essence, perfected by Beethoven, Mozart and Schubert. These symptoms of crisis in instrumental music were only sidestepped by piano music, which was guaranteed a second flowering by the rise of the virtuoso pianist.

### **The problem of romantic chamber music**

Unlike Chopin, Liszt and Schumann, Mendelssohn retained an interest in chamber music throughout his life. As a boy prodigy, with an unbelievable maturity that surpassed even Mozart's, he composed chamber music for the famous domestic concerts held in his parents' house in Berlin, honing his style in the process. Mendelssohn could not surpass Beethoven's creative power, but he placed a new accent on the handling of form, which in his hands remains classical in the retention of the traditional three- or four-movement layout but is romantic in the new intensity given to the character of individual movements, particularly scherzos, and in the manner of building up themes, a manner no longer limited to a few ideas as in the classics but able to inundate a whole movement with the momentum of a mighty river. Parts that were previously no more than bridge passages gain weight of their own; the polyphonic style inherited from Bach becomes the

principal unifying feature together with a noticeably wider harmonic range. What the music loses in drive and drama it gains in generosity and an extended tonal palette, as Mendelssohn was particularly fond of dark, oscillating colours. The unity of tone which he thereby achieves was seen by Schumann as classical, so that in his discussion of his friend Mendelssohn's first piano trio Op. 49 he called him “the Mozart of the 19<sup>th</sup> century, the most brilliant of musicians, who most clearly sees through the inconsistencies of the time and has been the first to reconcile them”. Thus Mendelssohn's music became the stylistic ideal that held the aesthetic balance between past and future but, in providing this bridge, ran the risk for 30 years of becoming no more than what Nietzsche later called a “beautiful but isolated phenomenon of German music”.

### **Eduard Franck as a composer of chamber music**

Eduard Franck, who was taken on as a pupil by Mendelssohn after the intervention of his elder brother, embodied this stylistic ideal and was, according to his biography, in no sense an unambitious “minor master”: far from it. Born in Breslau in 1817 as the youngest son of a cosmopolitan and cultivated family of bankers, he embarked on a career which during his years of apprenticeship and study took him to Berlin, Düsseldorf and Leipzig, to Rome for an extended stay at the Accademia Santa Cecilia, then to Cologne and Berne for professionally successful periods before his final return to Berlin. His appointment as director of a piano class at the renowned “Stern'sche Konservatorium” and later at Emil Breslaur's Conservatoire came as a result of the reputation he had earned as a pianist. A review of his performance of Beethoven's Third Piano Concerto in 1854 throws light not only on his piano playing but also on his exemplary, almost didactic

approach to interpretation, which is also applicable to some extent to his own aims in composition: *“The correct conception of the great, simple and noble spirit of the composition, the truly classical serenity, the admirable evenness of touch, the crystal clarity of his figurations and scales and the expressive warmth he gives the melodies, never falling into mere affectation or sentimentality, are remarkably arresting.”*

To this period also belongs the genesis of Franck's first violin sonata Op. 19 (1853), which he wrote for himself to perform while teaching theory of music at the Cologne Conservatoire. Franck's first sonata was inspired by his acquaintance with the young and highly gifted violinist Theodor Pixis (1831-1856), with whom he premiered it. He was also in close personal and professional contact with the influential composer, conductor and teacher Ferdinand Hiller (1811-1856), who had an excellent relationship with both German and French (i.e. Parisian) musical circles. Whereas Op. 19 and the next sonata, Op. 23 (1859), were

published shortly after completion, the other two sonatas – one without opus number, written in 1861, and the undated Op. 60 – were not published during his lifetime, a fate shared with some of his other important chamber works. Franck's introverted character and self-doubt, which he never overcame despite the success of his violin concerto Op. 30, may have contributed to this situation, which did much to prevent his music from establishing itself. By the time they were published after his death, his style was already seen as outdated because it could not compete on the same terms with the complicated chromaticism of Brahms, Wagner or Wolf.

### **A gift for combining, or for invention?**

There is no doubt that Franck saw his violin sonatas as a contribution to the resolution of the crisis in this genre. No violin sonatas had been written since Beethoven and Schubert if we disre-

gard Schumann's three sonatas, written in 1851-53, whose introspective, bitter idiom has told against their performance to this day. Mendelssohn wrote no more violin sonatas after one early example, preferring the cello, for which he composed two beautiful sonatas, Opp. 45 and 56. Not until the 1880s did the leading European instrumental composers – Brahms, Dvořák, César Franck, Grieg and Saint-Saëns – turn their attention to the genre again. This vacuum, which lasted from 1830 to 1880, is therefore honourably filled by the sonatas of Eduard Franck, even though it is not easy to pinpoint their historical and artistic rank. Their dependence on, or orientation towards, Beethoven, Mendelssohn and in part Alkan – to whose fascinating music, partly erudite, partly exotic, Franck may have been introduced by Hiller – is unmistakable: it is indeed present in explicit quotations which must be intended as homage. The formal structure is also essentially conservative: apart from the first sonata, which is in three movements and

has no Scherzo, all his sonatas follows the well-tried four-movement format, with sometimes very freely composed first and last movements framing a Scherzo and a slow movement placed variously second or third. In the third sonata, probably Franck's best, he replaces the slow movement with an Allegretto but keeps the same laconic tone of voice. The first sonata is the only one to be set in a tragic minor key (owing something to Beethoven's famous violin sonata Op. 30/2); the other three are irradiated by the bright keys of A, E and D major, all of them very favourable to displaying the violin's tone at its best. They serve a virtuoso purpose, which in, for example, the Finale of the third sonata, comes clearly to the fore in the effective opening notes, played entirely on open strings. On the other hand the soloist's brilliance is constantly muted by an ambivalent *chiaroscuro* which Franck creates by means of unexpected harmonic turns, betraying his penchant for lyrical introspection. The trends and impulses that emanate from Franck's sonatas are



thus two-fold, lending them an often surprisingly modern physiognomy arising from succinct motivic work and rhythmic and metrical detail and, particularly in the last two sonatas, becoming harbingers of a musical realism that is receptive to the influences of folk music and church music. Critics at the time praised Franck's manner of combining these elements more highly than his powers of invention, but from a modern perspective their relative importance may be reversed. That is not to deny that the charm of these sonatas derives from his characteristic manner of handling his themes, but despite their masterly structure his music lacks that intellectual density of detail that in great music carries the musical coherence beyond merely beautiful sound into a sphere of transcendent confrontation with the essential verities of art.

*Wolfgang Rathert*  
Translated by *Celia Skrine*

**CHRISTIANE  
EDINGER**



Christiane Edinger studied with Vittorio Brero in Berlin and with Joseph Fuchs and Nathan Milstein in New York. She made her debut as soloist with the Berlin Philharmonics at the age of nineteen. Since then, concert tours have taken her to the most renowned orchestras in Europe and the USA, and to Asia and South America. Christiane Edinger has been a professor at the Music Academy in Lübeck since 1994. She has been awarded the Music Prize of the City of Berlin as well as the German Music Critics' Prize.



**JAMES  
TOCCO**

James Tocco studied with Magda Tagliaferri in Salzburg and in Paris as well as with Claudio Arrau in New York. In 1973 he won first prize in the ARD competition in Munich. Since then he has made a name for himself internationally as soloist and as a member of various chamber music ensembles. He has appeared with great orchestras such as the Berlin Philharmonic, the Concertgebouw Orchestra and the Chicago Symphony Orchestra on worldwide concert tours. Since 1990 James Tocco has taught at the Music Academy in Lübeck and has been Artistic Director of the Great Lakes Chamber Music Festival in Michigan (USA) since 1993.



audite 20.034

**Eduard Franck: Violin Concerto in D major, Op. 57  
Symphony in B major, Op. 52**

Christiane Edinger, violin • Hans-Peter Frank, conductor  
Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken



audite 20.025

**Eduard Franck: Violin Concerto in E minor, Op. 30  
Symphony in A major, Op. 47**

Christiane Edinger, violin • Hans-Peter Frank, conductor  
Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken



audite 20.031

**Works for Violoncello and Piano**

**Eduard Franck: Sonata in F major, Op. 42  
Richard Franck: Serenade in C major • Sonata in D major**

Thomas Blees, violoncello • Roswitha Gediga, piano



audite 20.021

**Works for Violoncello and Piano**

**Eduard Franck: Sonata in D major, Op. 6  
Richard Franck: Sonata No. 2 in E-flat minor, Op. 36**

Thomas Blees, violoncello • Maria Bergmann, piano



audite 92.522 (SACD)

**Richard Franck: Piano Quartets and Fantasies  
Quartet in A major, Op. 33 • Quartet in E major, Op. 41  
Fantasies Op. 28**

Christoph Schickedanz, violin • Marius Nichiteanu, viola  
Mathias Beyer-Karlshoj, violoncello • Bernhard Fograscher, piano



audite 92.515 (SACD)

**Richard Franck: Works for Violin & Piano  
Sonata No. 1 D major, Op. 14 • Sonata No. 2 C minor, Op. 35  
Three Pieces, Op. 52**

Christoph Schickedanz, violin • Bernhard Fograscher, piano



audite 97.501

**Eduard Franck: String Sextets  
Sextet in E-flat major, Op. 41  
Sextet in D major, Op. 50**

Edinger Quartett • Leo Klepper, viola • Mathias Donderer, violoncello



audite 20.032

**Eduard Franck: String Quartets  
Quartet in C minor, Op. 55  
Quartet in E-flat major, Op. 54**

Edinger Quartett



audite 20.033

**Eduard Franck: String Quartet and Piano Quintet  
Quartet in F minor, Op. 49  
Quintet in D major, Op. 45**

Edinger Quartett • James Tocco, piano



audite 97.487

**Richard Franck: Piano Trios  
Trio in B minor, Op. 20 • Trio in E-flat major, Op. 32**

Christoph Schickedanz, violin • Thomas Blees, violoncello  
Bernhard Fograscher, piano

**Eduard Franck (1817-1893):**

**Die Violinsonaten**

**Sonate für Pianoforte & Violine c-moll op. 19**

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| ① | Allegro moderato con espressione quasi fantasia | 11:16 |
| ② | Andante con espressione                         | 7:30  |
| ③ | Allegro appassionato                            | 7:38  |

**Sonate für Pianoforte & Violine A-Dur op. 23**

- |   |                    |      |
|---|--------------------|------|
| ⑤ | Allegro            | 7:19 |
| ⑥ | Andante con moto   | 7:36 |
| ⑦ | Scherzo            | 4:10 |
| ⑧ | Allegro espressivo | 5:45 |

**Gesamtspielzeit SACD 1:**

**51:22**

**Sonate für Violine & Klavier E-Dur op. 60**

- |   |            |      |
|---|------------|------|
| ⑨ | Allegro    | 9:19 |
| ⑩ | Scherzo    | 1:57 |
| ⑪ | Allegretto | 4:49 |
| ⑫ | Presto     | 7:51 |

**Sonate für Violine D-Dur o.op. (1861)**

- |   |                         |      |
|---|-------------------------|------|
| ⑬ | Allegro                 | 7:04 |
| ⑭ | Allegro vivace          | 5:09 |
| ⑮ | Adagio molto espressivo | 9:31 |
| ⑯ | Presto                  | 1:28 |

**Gesamtspielzeit SACD 2:**

**47:17**



**audite**  
**91.553**  
**SACD**

***Christiane Edinger, Violine***  
***James Tocco, Klavier***