

CÉSAR FRANCK
Préludes, Fugues & Chorals
NIKOLAI LUGANSKY

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

Préludes, Fugues et Chorals

Prélude, choral et fugue CFF 24 (FWV 21)

Si mineur / *B minor* / h-Moll

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Prélude. <i>Moderato</i> | 4'48 |
| 2 | Choral. <i>Poco più lento - Poco Allegro</i> | 6'30 |
| 3 | Fugue. <i>Tempo I°</i> | 7'29 |

Prélude, aria et final CCF 26 (FWV 23)

Mi majeur / *E major* / E-Dur

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | Prélude. <i>Allegro moderato e maestoso</i> | 9'16 |
| 5 | Aria. <i>Lento</i> | 5'54 |
| 6 | Final. <i>Allegro molto ed agitato</i> | 7'04 |

Prélude, fugue et variation CFF 30B (op. 18, FWV 30)

Si mineur / *B minor* / h-Moll

Extr. *Six Pièces d'orgue*

Transcription de Harold Bauer

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 7 | 1. Andantino - 2. Lento | 4'16 |
| 8 | 3. Allegretto ma non troppo | 3'14 |
| 9 | 4. Andantino | 3'47 |

Choral pour grand orgue n° 2 CFF 106 (FWV 39)

Si mineur / *B minor* / h-Moll

Extr. *Trois Chorals pour grand orgue*

Transcription de Nikolai Lugansky

- | | | |
|----|---|-------|
| 10 | Maestoso - Largamente con fantasia - I° tempo ma un poco meno lento | 14'11 |
|----|---|-------|

Nikolai Lugansky, *piano Steinway*

Modèle D "Henry" de Giulio Passadori préparé par Luca Zanotti

Lorsque César Franck entreprend la composition en 1884 de *Prélude, choral et fugue*, il n'a rien écrit pour le piano depuis les années 1840, si ce n'est quelques petits morceaux, dont un intitulé *Les Plaintes d'une poupée* (1865). Si l'on en croit Vincent d'Indy, son disciple et l'un de ses premiers biographes, Franck a éprouvé le besoin de revenir vers l'instrument à clavier, que ce soit sous forme solo ou avec orchestre avec *Les Djinns*, poème symphonique pour piano et orchestre (1884) et avec les *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885). S'il fallait choisir parmi ses compositions, des œuvres emblématiques de ses conceptions architecturales et de sa puissance expressive, la *Sonate pour violon et piano* (1886) et *Prélude, choral et fugue* s'imposeraient d'emblée. À l'origine, Franck avait l'intention de concevoir un prélude et fugue dans le style de Bach, mais il eut l'idée de les relier par un choral "*dont l'esprit mélodique planerait au-dessus de toute la composition*". En effet, le choix d'une forme tripartite ne pouvait que le séduire. Il l'avait déjà expérimentée dans l'une de ses pièces pour orgue, *Prélude, fugue et variation* op. 18, dont la genèse remonte aux années 1860, en se servant de la variation pour amplifier la forme prélude et fugue. Originellement, ce triptyque, destiné à ses élèves Louise et Geneviève Deslignières, a été conçu pour piano et harmonium. Toutefois, quelques années plus tard, César Franck transforme *Prélude, fugue et variation* en une pièce d'orgue, publiée en 1868 dans les *Six Pièces d'orgue*, et la dédie à Camille Saint-Saëns. Il émane de la fugue un "*charme très musical*", comme le souligne d'Indy, bien différent des "*insipides fugues d'école*" (p. 114). Cette œuvre qui jouit d'une grande popularité est transcrite pour le piano en 1910 par Harold Bauer (1873-1951), un élève d'Ignacy Jan Paderewski, à qui l'on doit la première interprétation du *Children's Corner* de Debussy, lors d'un concert en décembre 1908.

Quant à *Prélude, choral et fugue*, cette œuvre à l'architecture ample se situe à la fois dans la tradition de Bach, mais également dans la nouveauté incarnée par Liszt. Mais ceci ne doit pas faire oublier que Franck livre, comme le souligne avec justesse d'Indy, "*une œuvre toute personnelle où rien, cependant, dans la construction, n'est laissé au hasard ni à l'improvisation, mais dans laquelle tous les matériaux, au contraire, sans en excepter aucun, servent à la beauté et à la solidité du monument*" (p. 144). Là réside en effet une des difficultés notamment du prélude qui en raison de sa fragmentation pourrait sembler décousu, mais qui en réalité constitue un tout conduisant vers le choral duquel se dégage une intense émotion. La fugue finale fait réapparaître l'ensemble des éléments précédents, à savoir l'écriture rythmique et le thème du prélude ainsi que celui du choral. Organiste mais également brillant pianiste, Franck fait rayonner l'instrument avec puissance et plénitude, qualités de jeu que possède la jeune pianiste, Marie Poitevin, dédicataire de l'œuvre, dont plusieurs critiques ont salué "*la sonorité puissante et colorée*". Elle en donne la première audition le 24 janvier 1885 à la Société nationale de musique.

En septembre 1887, Franck termine un deuxième triptyque pianistique, *Prélude, aria et final*, son ultime œuvre pour piano, qui devait constituer le pendant du *Prélude, choral et fugue*. Si ce dernier se réfère à la tradition du prélude et fugue, *Prélude, aria et final* se situe dans le prolongement des dernières sonates de Beethoven et serait selon d'Indy une contribution à la forme sonate. Mais, comme le souligne judicieusement Joël-Marie Fauquet, *Prélude, aria et final* "*intègre dans son architecture les différentes formules d'écriture liées au genre du choral*", comme en témoignent l'écriture très polyphonique et l'usage du chromatisme. D'une forme bien ample et d'une écriture très différente de celui de *Prélude, choral et fugue*, le prélude s'ouvre par un premier thème en quatre parties, qu'Alfred Cortot qualifie avec pertinence d'organisme musical "*qui évolue sur lui-même*". Après ces pages d'une grande densité, l'aria apporte une lumière apaisante et contemplative. Quant au final, il va superposer, comme dans le précédent triptyque, les thèmes du prélude et de l'aria d'une manière ingénieuse, en laissant émerger de beaux contrechants. Publiée en avril 1888, l'œuvre est jouée en première audition le 12 mai de la même année par celle qui en est la dédicataire, la pianiste Léontine Marie Bordes-Pène. Franck l'avait entendue dans sa *Sonate pour piano et violon*, puisqu'elle en a été la première interprète avec Eugène Ysaÿe en décembre 1886. Malgré des passages admirables, *Prélude, aria et final* n'a pas reçu un accueil aussi favorable que *Prélude, choral et fugue*. Alfred Cortot, qui l'a défendu et enregistré avec conviction, souligne que son écriture laisse bien souvent transparaître l'orgue, voire le quatuor.

Le 8 novembre 1890, César Franck s'éteint des suites d'une pleurésie. Il venait d'achever, à la fin du mois de septembre, le troisième *Choral pour grand orgue*, que l'on peut considérer comme son testament musical. Il répondait à la demande de son éditeur et ami Auguste Durand qui le pressait d'écrire des nouvelles pièces "*pour cet instrument qu'ils aimaient tant*". Mais cette commande rejoignait une préoccupation que le compositeur avait, celle de laisser à la postérité des chorals pour orgue, comme Bach, "*mais sur un autre plan*", comme le rapporte Pierre de Bréville, un proche du compositeur. Des trois chorals, tous de formes différentes, le deuxième épouse la forme de la variation, après un thème à la basse présentant des réminiscences de la *Passacaille et fugue* de Bach (BWV 582). Mais si l'ombre de Bach se fait sentir, celle de Liszt est aussi présente, notamment dans l'épisode médian du récitatif. Quoi qu'il en soit, Franck livre ici une œuvre d'une grande originalité et d'une profonde intériorité.

DENIS HERLIN

1 Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris, Alcan, 1906, p. 143-144.

2 Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 625.

When César Franck set about composing the *Prélude, choral et fugue* in 1884, he had not written any music for solo piano since the 1840s, apart from a few miniatures, the 1865 *Doll's Lament* among them. According to Franck's pupil Vincent d'Indy, one of his first biographers, the composer felt the need to return to the piano, either as a solo instrument or one embedded in the orchestral fabric, when he turned to *Les Djinns*, his 1884 symphonic poem for piano and orchestra, and the 1885 *Symphonic Variations*, also for piano and orchestra. If one had to choose among Franck's compositions those that are most emblematic of his structural conception and expressive power, the Violin Sonata in A major (1886) and the *Prélude, choral et fugue* are bound to leap to mind. Franck's original intent was to pair a prelude with a fugue in the manner of Bach, but he then had the idea of linking the two with a chorale, 'whose melodic shape would infuse the whole composition'.¹ Indeed, the choice of a tripartite form could not fail to attract him. Franck had already experimented with it in one of his organ pieces, the *Prélude, fugue et variation*, op. 18, whose genesis dates back to the 1860s, and in which variation-form serves to expand the pairing of prelude and fugue. Originally, this triptych, intended for his students Louise and Geneviève Deslignières, was conceived as a piano and harmonium duet. However, some years later, César Franck adapted the *Prélude, fugue et variation* into an organ solo, dedicating it to Camille Saint-Saëns. Published in 1868 as no. 3 of his *Six Pièces d'orgue*, it derives a 'very musical charm' from the fugue (in the words of d'Indy, p. 114), which is quite distinct from any 'insipid school exercise in counterpoint'. A work that has enjoyed a great deal of popularity, in 1910 it was transcribed for solo piano by Harold Bauer (1873-1951), a pupil of Ignacy Jan Paderewski and first interpreter of Debussy's *Children's Corner* suite at a concert given in December 1908.

As for the *Prélude, chorale et fugue*, this amply structured work both looks back to the tradition of Bach and forward to the newer tendencies exemplified by Liszt. Still, this should not obscure the fact that here, as d'Indy rightly points out, Franck has created 'a wholly original work, yet one in which nothing in its construction is left to chance or to improvisation, but where every element, on the contrary, without exception, is there in service to the beauty and solidity of the edifice' (p. 144). Therein lies one of the difficulties notable in the Prelude which, because of its episodic nature, might seem disjointed, but is in reality all of a piece and leads inexorably towards the Chorale, where an intense emotion emerges. The concluding Fugue brings back all of the earlier material, namely the rhythmically accented passages and the main theme of the Prelude, as well as that of the Chorale. A professional organist but also a brilliant piano virtuoso, Franck makes the instrument radiate with full force and amplitude, characteristics ascribed to the work's dedicatee, the young pianist Marie Poitevin, whose many fans praised her 'powerful and multi-coloured tone'. She is credited with giving the work's first performance on 24 January 1885 at the Société Nationale de Musique.

In September 1887, Franck completed a second piano triptych, the *Prélude, aria et final*, his last work for solo piano, intended to form a counterpart to the *Prélude, chorale et fugue*. If the earlier work looks back to the traditional pairing of prelude and fugue, the *Prélude, aria et final* serves as an extension of Beethoven's late sonatas and follows, according to d'Indy, the principles of the sonata-form. But, as Joël-Marie Fauquet has astutely pointed out, the *Prélude, aria et final* 'incorporates into its structure various musical formulas associated with the chorale genre',² as evidenced by the prevalence of polyphonic writing and the use of chromaticism. Ample in scope and very different in texture from that of the *Prélude, choral et fugue*, this Prelude opens with a four-part first theme, which Alfred Cortot aptly described as a musical organism 'that evolves from itself'. Following these densely textured pages, the Aria conveys a soothing and contemplative luminosity. As for the Finale, as in the earlier triptych, it presents an ingenious juxtaposition of all the themes heard in the Prelude and Aria, from which beautiful counter melodies are allowed to emerge. Published in April 1888, the work was given its first performance on May 12 of the same year by its dedicatee, the pianist Léontine Marie Bordes-Pène. In her capacity as first interpreter of Franck's Sonata in A major, alongside Eugène Ysaÿe, the composer had heard her perform in December 1886. Notwithstanding its many admirable passages, the *Prélude, aria et final* did not receive as favourable a reception as the *Prélude, choral et fugue*. Alfred Cortot, a committed champion of the work, which he recorded with utter conviction, remarked that its texture at times seemed better suited for organ music, or even for the string-quartet medium.

César Franck's death on 8 November 1890 has been traced to complications from pleurisy. In late September of that year, he had just completed the last of his *Trois Chorals pour grand orgue*, which can be considered his musical testament. The work was produced in response to a request from his publisher, his friend Auguste Durand, who had urged Franck to compose new pieces 'for this instrument that we have so much loved'. But this commission was also in line with a concern that had already preoccupied the composer, that of leaving for posterity a number of organ chorales, such as Bach had produced, 'but on quite another plane', as reported by Pierre de Bréville, a close friend of the composer. Of the three Chorales, each different in structure, the second adopts the variation-form, using a theme whose bass line is reminiscent of Bach's *Passacaglia and Fugue* in C minor, BWV 582. But although Bach's shadow is not hard to detect, Liszt's influence is also apparent, notably in the central episode formed by the recitative. Be that as it may, here Franck creates a work of great originality and profound introspection.

DENIS HERLIN
Translation: Michael Sklansky

¹ Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris: Alcan, 1906, pp. 143-144.

² Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris: Fayard, 1999, p. 625.

Als César Franck 1884 *Prélude, choral et fugue* komponierte, hatte er seit den 1840er Jahren bis auf einige kleine Stücke wie z.B. *Les Plaintes d'une poupée* (1865) nichts mehr für Klavier geschrieben. Glaubt man Vincent d'Indy, der sein Schüler und einer seiner ersten Biografen war, so verspürte Franck das Bedürfnis, sich wieder diesem Instrument zuzuwenden, mit Werken für Klavier solo oder für Klavier und Orchester wie der sinfonischen Dichtung *Les Djinns* (1884) oder den *Variations symphoniques* (1885). Will man Kompositionen bestimmen, die typisch sind für Francks strukturelle Gestaltung und seine Ausdruckskraft, so bieten sich gewiss die *Sonate für Violine und Klavier* (1886) und das genannte Werk *Prélude, choral et fugue* an. Ursprünglich hatte Franck vor, ein Präludium mit Fuge im Stil von Bach zu schreiben, er kam dann jedoch auf die Idee, die beiden Stücke durch einen Choral zu verbinden, „dessen melodischer Geist über der ganzen Komposition schweben sollte“¹. In der Tat konnte für ihn die Entscheidung für eine dreiteilige Form nur verlockend sein. Bei einem seiner Orgelstücke, *Prélude, fugue et variations* op. 18, das in den 1860er Jahren entstand, hatte er damit schon experimentiert und sich dabei der Variation bedient, um die Form Präludium/Fuge zu erweitern. Ursprünglich war dieses Werk für seine Schülerinnen Louise und Geneviève Deslignières bestimmt und sah als Besetzung Klavier und Harmonium vor. Einige Jahre später jedoch schrieb Franck es in ein Orgelstück um und widmete es Camille Saint-Saëns. 1868 wurde es innerhalb der *Six Pièces d'orgue* publiziert. Zu der Fuge sagt d'Indy, es gehe von ihr ein „sehr musikalischer Reiz“ aus, ganz anders als in den „langweiligen Schulfugen“ (S. 114). Das Werk erlangte große Popularität, und 1910 erfolgte eine Bearbeitung für Klavier durch Harold Bauer (1873-1951), einem Schüler von Ignacy Jan Paderewski, der anlässlich eines Konzerts im Dezember 1908 Debussys *Children's Corner* zur Uraufführung brachte.

Das umfangreiche Werk *Prélude, choral et fugue* steht in der Tradition Bachs und setzt zugleich die Neuheiten von Liszt fort. Dennoch handelt es sich – wie d'Indy präzisiert – um „ein ganz persönliches Werk, wo nichts dem Zufall oder der Improvisation überlassen wird, was den Aufbau betrifft, sondern in dem im Gegenteil das ganze Material ausnahmslos der Schönheit und der Ausgeglichenheit des Gebildes“ dient (S. 144). Eine gewisse Problematik stellt insbesondere die Fuge dar, die nämlich aufgrund ihrer Gliederung zusammenhangslos erscheinen könnte, in Wahrheit jedoch ein Ganzes darstellt, das in den Choral führt, von dem tiefe Emotionen ausgehen. Die finale Fuge nimmt die bereits eingeführten Elemente, d.h. den rhythmischen Satz und das Thema des *Prélude* und des Chorals, wieder auf. Franck war Organist, aber auch ein hervorragender Pianist, und er verleiht dem Klavier in diesem Stück einen vollen, kräftigen und strahlenden Klang, was ganz den Qualitäten der jungen Pianistin Marie Poitevin entspricht, der das Werk gewidmet ist und deren „starken, lebendigen Klang“ etliche Kritiker lobten. Ihr wurde auch die Uraufführung anvertraut, die am 24. Januar 1885 in der Société nationale de musique stattfand.

Im September 1887 schloss Franck ein zweites dreiteiliges Stück ab, sein letztes Werk für Klavier: *Prélude, aria et final*. Es sollte das Pendant sein zu *Prélude, choral et fugue*, und während sich diese Komposition auf die Tradition des Präludiums mit Fuge bezieht, gehört *Prélude, aria et final* in die Nachfolge der letzten Klaversonaten Beethovens und ist nach d'Indy insofern ein Beitrag zur Gattung der Sonate. Doch die Struktur dieses Stücks „schließt die verschiedenen Formeln, die der Gattung des Chorals zuzuordnen sind, mit ein“², wie Joël-Marie Fauquet es treffend beschreibt; der ausgeprägt polyphone Satz und die Chromatik zeugen dafür. Das *Prélude* ist von umfangreicher Dimension, und sein Tonsatz unterscheidet sich deutlich von dem des *Prélude* in *Prélude, choral et fugue*. Es wird von einem ersten, vierteiligen Thema eröffnet, das Alfred Cortot prägnant als einen musikalischen Organismus bezeichnete, „der sich in sich selbst bewegt“. Nach der sehr dichten Musik dieses Satzes kommt es in der Aria zu einer Aufhellung, und die Stimmung wird ruhig und kontemplativ. Was das Finale betrifft, so erfolgt – wie in *Prélude, choral et fugue* – auch hier auf geniale Weise eine Überlagerung der Themen der vorausgegangenen Sätze, bei der sich immer wieder schöne Gegenstimmen herausbilden. Das Werk wurde 1888 publiziert und kam am 12. Mai desselben Jahres durch Léontine Marie Bordes-Pène, der es gewidmet ist, zur Uraufführung. Franck hatte diese Pianistin im Dezember 1886 gehört, als seine *Sonate für Violine und Klavier* von ihr und Eugène Ysaÿe zum ersten Mal aufgeführt wurde. Trotz wunderbarer Passagen war *Prélude, aria et final* weniger erfolgreich als *Prélude, choral et fugue*. Alfred Cortot, der sich sehr für das Werk einsetzte und es aus Überzeugung einspielte, meinte dazu, dass die Anmutung der Tonsprache sehr oft an die Orgel oder sogar an ein Streichquartett erinnere.

Am 8. November 1890 starb César Franck an den Folgen einer Rippenfellentzündung. Ende September hatte er noch den dritten *Choral pour grand orgue* vollendet, den man als sein musikalisches Testament betrachten kann. Damit erfüllte er einen Wunsch seines Verlegers und Freundes Auguste Durand, der ihn dazu drängte, neue Stücke für „das Instrument, das wir so lieben“, zu schreiben. Der Auftrag stieß jedoch beim Komponisten insofern auf Bedenken, als er der Nachwelt Orgelchoräle hinterlassen würde wie Bach, „aber auf einer anderen Ebene“, wie Pierre de Bréville berichtete, der Franck sehr nahestand. Von den drei formal ganz unterschiedlichen Chorälen weist der zweite eine Variationenform auf, mit einem Thema im Bass, das an Bachs *Passacaglia und Fuge* (BWV 582) erinnert. Doch nicht nur der Einfluss von Bach, sondern auch der von Liszt ist spürbar, vor allem in der mittleren Episode des Rezitatifs. Wie dem auch sei, Franck hat damit ein äußerst originelles Werk von tiefer Innerlichkeit geschrieben.

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

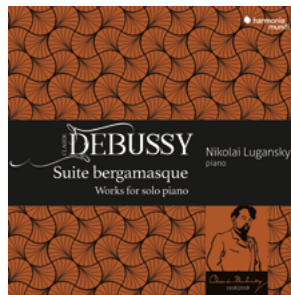
¹ Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris, Alcan, 1906, S. 143.

² Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, S. 625

Nikolai Lugansky - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CLAUDE DEBUSSY
Suite bergamasque
Works for solo piano
CD HMM 902309



SERGEI RACHMANINOV
24 Preludes
CD HMM 902339





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : Juillet 2019, Salle de Châtonneyre, Corseaux (Suisse)

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée et Maximilien Ciup

Montage, mixage et mastering : Maximilien Ciup

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Kaupo Kikkas

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902642