

*César
Franck*
PIANO
MUSIC

STEPHEN
HOUGH

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 10</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 15</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

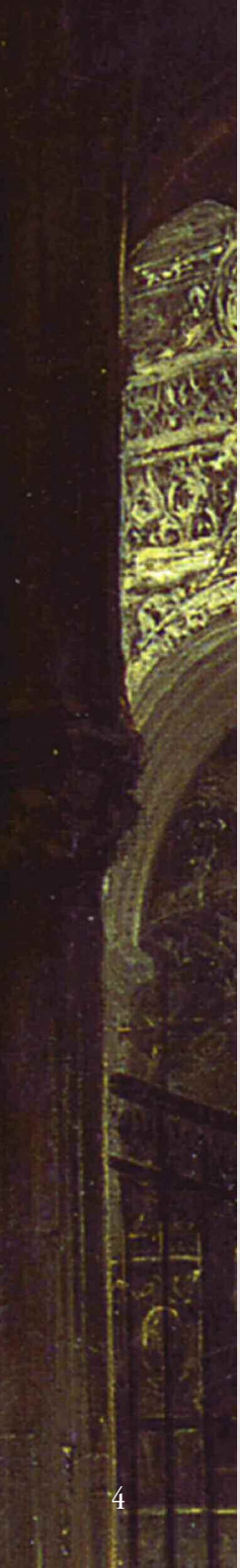
CÉSAR FRANCK

(1822–1890)



- Prélude, Choral et Fugue** M21 (1884) [18'28]
- 1 Prélude: Moderato [5'05]
- 2 Choral: Poco più lento [6'40]
- 3 Fugue: Tempo I [6'45]
- Prélude, Aria et Final** M23 (1886/7) [19'20]
- 4 Prélude: Allegro moderato e maestoso [8'06]
- 5 Aria: Lento [5'05]
- 6 Final: Allegro molto ed agitato [6'09]
- 7 **Troisième Choral** M40 (1890) *transcribed by Stephen Hough* [11'12]
- 8 **Danse Lente** M22 (1885) [2'26]
- 9 **Grand Caprice** M13 (Op 5, 1843) [13'44]
- 10 **Les Plaintes d'une poupée** M20 (1865) [1'56]


STEPHEN HOUGH
PIANO



IT IS a strange paradox that while organists comment how Franck wrote for the organ like a pianist, pianists point out how ‘organ-like’ his piano music is. Both of these opinions have a certain validity, however, because although he spent most of his mature years of creativity in the organ loft Franck began his musical life as a pianist, taking up his first organ position as a means to supplement a meagre living teaching the piano. It was only when he was appointed organist at Ste-Clotilde in 1858 that he began seriously to study the use of the pedals—he had a Pleyel practice pedal-board delivered to his home to help him to use this ‘third hand’ with greater ease.

César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck was born in Liège in 1822 and began his musical studies at Liège Conservatoire at the age of eight. Two years later he won first prize for solfeggio and was presented with a large bound volume of Hummel piano works in which he proceeded to write fingerings with an earnest diligence. He went on to win first prize for piano in 1834 and early reports of his playing talk of ‘self-possession ... intelligence ... passionate energy ... expressiveness and musical feeling’, although a mention by the examiners of an ‘over-ardent manner of expression’ is intriguing.

Franck’s father saw the burgeoning talent of his son as pianist and composer and, being not unaware of the lucrative possibilities for a young virtuoso at the time, decided to take him on a small concert tour of Belgium. This was the beginning of a period of irresponsible exploitation by a ruthlessly ambitious father which was to last well into the 1840s. Franck was forced to compose party pieces for superficial salon gatherings—everything was *brillant* or *grand*—and most of the works which have survived from this time show an uneasy and awkward attempt by an above-average virtuoso to emulate the acrobatics of a Thalberg or Liszt—a singularly ‘low-wire’ act. The rhinestone roulades show up as fake in the



innocent light of Franck’s shyness and humility, and the most effective moments by far are those of repose and lyricism.

In 1835 the family moved to Paris and a year later Franck entered the Conservatoire there as a counterpoint student of Leborne and piano student of Zimmermann. For the end of year examination he played Hummel’s A minor Concerto (one of the jurors was Alkan), and performed the outstanding and audacious feat of transposing his sight-reading test down a third. Although this was done flawlessly, it needed the intervention of the Director of the Conservatoire, Cherubini, to overlook the ‘law’ and reward the ‘spirit’ with a special *Grand Prix d’Honneur*.

This same year Franck began teaching classes at the family home and also visiting numerous private pupils. His gruelling journeys all over Paris, in addition to his studies and salon performances, were to prove an intolerable strain on the young man over the following years. His father would calculate the travel time between pupils with a cruel exactitude to maximize his son’s earning capacity and to make sure that he returned home as quickly as possible to continue his piano practice: ‘If you are disobedient, you know it is your *mother* who suffers for it.’

It was during his student years at the Conservatoire that Franck composed three trios for piano, violin and cello, his first serious works which showed some glimpse of things to come, notably in their early use of cyclic form. Before being able to try for the Prix de Rome, Franck’s father, either fearing that his son was becoming over-enthusiastic about composition and therefore neglecting the money-making concert tours, or seeing an opportunity to court the favour of the King of Belgium, moved the family back to Brussels in 1842. After only a few months, and (beyond a regal acceptance of the dedication

of the Trios) a failed attempt to interest the King in the young prodigy, the family moved back to Paris. The trip to Belgium had not been fruitless, however, for there the young Franck had met Liszt, who had been deeply impressed by his trios and who became a loyal and generous supporter over the years that followed. These *Trios concertants* were published by subscription in 1843 and there were some extremely impressive names on the subscribers' list: Meyerbeer, Liszt, Chopin, Pleyel, Donizetti, Halévy, and over a hundred others.

Back in Paris the endless round of teaching continued along with the giving of concerts, but when Franck's health began to break in 1844 and his oratorio *Ruth* was given a lukewarm reception a year or so later, the father reluctantly realized that his son was neither *wunder* nor *kind*, and he settled on a teaching life for him. It was around this time that Franck began to teach Félicité Desmousseaux. She was to become his wife and, in her colourful, theatrical parents, he found new friends and a warm, family atmosphere where he could escape from the wearying tyranny at home. He attended some of the lighter shows at the Comédie-Française with them (apparently without too much enthusiasm) and, we are told, even learned to dance! The Desmousseaux family gave him the support and courage he needed to leave his paternal home in 1846, and he married Félicité two years later.

For the next forty years Franck wrote nothing more for solo piano (except for one children's piece *Les Plaintes d'une poupée* ('The Doll's Lament'), included here by way of an encore), which is hardly surprising considering the life of drudgery and pain which the piano had represented for the younger man. He certainly had no further use for opera paraphrases or *Grandes Fantaisies* in his new life of marriage and the obscurity of the organ loft. To be a pianist in nineteenth-century France meant

being a virtuoso, and the piano was the archetypal vehicle for the most superficial kind of musical expression. It was with relief that Franck set aside the perfume and pearls of the salon for the incense and icons of the Church and it was not until 1884, with the confidence and experience of passing years, that he turned again to the solo piano and wrote what was to be the most deeply felt and serious work for the instrument to come out of France in the nineteenth century—the *Prélude, Choral et Fugue*.

Prélude, Choral et Fugue M21

Franck's original plan, according to his pupil Vincent d'Indy, was to write a plain Prelude and Fugue, the venerable form made immortal by Bach and neglected since Mendelssohn, a visibly serious alternative to the plethora of virtuoso pieces which were so popular at the time. After almost forty years writing mainly organ music and works inspired by sacred texts, the example of Bach was an affirmation that secular music could still retain a spiritual identity in an abstract form. In fact it is significant that the further Franck moved away from specifically sacred music (his liturgical works are particularly lifeless) the clearer and more pure his spiritual vision seemed to become.

The decision to include a central section, separate from, yet linking, the Prelude and Fugue, came later (again according to d'Indy). Perhaps Bach was the influence with the poignant slow interludes of his *Clavier Toccatas* to say nothing of the very word 'chorale' which was eventually used. In the event, however, this central section became the emotional core of the work, its 'motto' theme (Example 2) used as a symbol of redemption and as a unifying principle at the climax of the Fugue.

When Saint-Saëns made his tart observation about the piece that the 'chorale is not a chorale and the fugue is not a fugue' (in his pamphlet 'Les Idées de M. Vincent

d'Indy'), he was completely missing the point. The forms here have become symbolic, the apotheosis of their academic counterparts; and, furthermore, Alfred Cortot described the Fugue in the context of the whole work as 'emanating from a psychological necessity rather than from a principle of musical composition' (*La musique française de piano*; PUF, 1930). It is as if a 'fugue', as a symbol of intellectual rigour, was the only way Franck could find a voice to express fully the hesitant, truncated sobs of the Prelude and the anguished, syncopated lament of the Chorale. Not that the Fugue *solves* the problem—this is the function of the 'motto' theme; but the rules of counterpoint have given the speaker a format in which the unspeakable can be spoken.

There are two motivic ideas on which the whole work is based: one, a falling, appoggiatura motif used in all three sections and generally chromatic in tonality (Example 1); the other a criss-crossing motif in fourths (the 'motto' theme, Example 2) which appears first in the Chorale section and then again as a balm at the point where the Fugue reaches its emotional crisis. The first motivic idea is clearly related to the Bach Cantata 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', and also to the 'Crucifixus' from the B minor Mass; the other idea appears as the 'bell motif' in Wagner's *Parsifal*.



EXAMPLE 1



EXAMPLE 2

Prélude, Aria et Final M23

The *Prélude, Aria et Final* was written two years later in 1886/7 and it is interesting to compare the two works. Apart from their titles, which have an obvious kinship, significant similarities include the use of cyclic form; the central sections being inspired by the human voice; a shared vision of final redemption, with the triumph of good over evil; and, most curiously of all, the fact that both pieces use the same motivic material for the same emotional effect (Example 3).

Both of the original Bach themes mentioned above refer to the sufferings of Christ, and the 'motto' motif of redemption happens to be shaped like a cross. The final (unintentional?) pun is that this same 'motto' theme, present and transformed in both works, appears in the 'Transformation Scene' from *Parsifal* when bread and wine are changed into Christ's Body and Blood—the redeeming re-enactment of the Last Supper. This interpretation might not seem too far-fetched if we recall that Franck habitually left his organ bench during the Mass to kneel at this same moment of transformation.

In spite of the internal similarities, the two pieces have significant differences. Where the Prelude, Chorale and Fugue has a distinctly religious flavour, the Prelude, Aria and Finale seems more secular (the Chorale a divine song, the Aria a human one); and where the former work is universal in its message, the latter seems almost domestic, though no less spiritually serious. The Prelude,



EXAMPLE 3

Chorale and Fugue has a tremendous unity, a feeling of magnetic inevitability which almost pulls it forward to its triumphant close; the Prelude, Aria and Finale is more like a sonata in three separate movements, although the thematic material is profusely and masterfully interconnected throughout the work. The ending, in contrast to that of the Prelude, Chorale and Fugue, is profoundly tranquil and peaceful, the 'motto' theme not so much representing a victory over evil as a healing of pain.

Troisième Choral M40 *Transcription for piano*
by Stephen Hough, dedicated to Eric Chadwick

'Before I die, I am going to write some organ chorales, just as Bach did, but on quite a different plan', declared Franck in 1889, and by the end of September the following year the *Trois Chorals* were completed, only a month or so before his death. Unlike Bach's Chorale Preludes or Brahms's similar swan-songs, these are more like three fantasies, although their construction is as skilful in its subtle use of cyclic form as anything Franck wrote. The third is the most 'pianistic', and there are (at least) three other piano transcriptions of it: by Blanche Selva, Paul Crossley, and Vladimir Viardo. Representing on the piano the textures and sounds of a large organ creates a veritable *étude* in pedalling (all three of them) and tone control, particularly in the attempt to suggest an imperceptible acoustical ambience, similar to a slight 'cathedral' overhang.

Franck's original registration is quite specific in colour, particularly his love of reeds with their piercing timbre. It is interesting that at the moments of greatest melodic and harmonic sweetness in all three Chorales Franck asks for the most sour stops to be drawn. In the third Chorale, in the glorious central section, the left hand and pedals are gently painting a wash of harmonic colour with flutes and bourdon, whilst the 'endless melody' on the Swell manual

has to be etched with the acid of the combined oboe and trumpet stops. However, this is one of the peculiarities of Franck's style—the *non troppo dolce* that appears quite often in the piano works—with its poignant, emotional tug between the austere and the sentimental: the ice-cold marble altar, but the burning candles and the sweet incense.

Danse Lente M22

The *Danse Lente* was written in 1885 for a volume of dances published by the journal *Le Gaulois*, and it is the only other mature solo piano piece written by Franck apart from the two triptych works above. The piece has a haunting, mysterious grace even if, to paraphrase (reluctantly) Saint-Saëns' bitter comment, it is neither a *Danse* nor particularly *Lente*. In fact Franck's marking 'Quasi Lento' tends to emphasize this. One point of interest is the direct quote from bar 21 of the Prelude, Aria and Finale in bar 5 of the *Danse Lente*.

Grand Caprice M13 (Op 5)

The *Grand Caprice* (called 'Premier Grand Caprice' in d'Indy's edition, although Franck never wrote a second such piece) takes us back forty years to 1843 and to Franck's youthful period in the salons of Paris. It is clearly the best of his early piano pieces although, in an uncharacteristically critical moment, d'Indy writes that 'it addresses itself chiefly to lovers of virtuosity'. Cortot is more perceptive, seeing it as 'the most individual' of the early piano works, and it has some moments of genuine inspiration, particularly an early use of thematic transformation where the jaunty ♩ prestissimo G flat major theme becomes the pulsating, pianissimo C sharp minor theme of the central section, with its swirls of impossibly awkward left-hand arpeggios. (If Franck's hand had been an inch smaller, most of the technical problems in his

keyboard works would not exist!) There is the clear shadow of Liszt hovering over the piece, not surprisingly; but Alkan's chunky orchestral textures are there too, and even a prophetic hint of the Brahms F sharp minor Sonata, to be written ten years later.

What is most striking perhaps to someone who only knows Franck's music from the Piano Quintet of 1879 onwards is the relentlessly diatonic harmony of the early works. They seem to be tied to the apron-strings of the tonic and dominant, and there is no real sign of the distinctive voice which was to develop later and which would become the foundation for a new generation of French composers. Whilst some composers burst with youthful talent and achievement, Franck developed slowly, nourished by years of patient routine (he kept a rigorous timetable), the consolation of his deepening Christian faith, the intoxicating sonority of the organ, the manure of critical adversity, the yeast of Wagner's *Tristan* (he heard its Prelude for the first time in 1874), and also by the emotional turmoil caused by an infatuation with his beautiful student Augusta Holmès which, although never

pursued let alone consummated, seems to have affected him deeply. The feverishly passionate Piano Quintet is almost certainly a product of this association.

But by the end of Franck's life we find a wonderful integration in the late masterpieces; the cauldron of the Quintet has become distilled and purified, though no less expressive; and the religiosity in some of the sacred works has shed its priggish pietism and taken on the patina of a genuine spirituality. While Cortot, in his edition of the Prelude, Aria and Finale, makes the endearingly outrageous claim that 'the interpreter should not only be a musician: it is even more important that he be a believer', the great Catholic philosopher Étienne Gilson should have the final reply, to interpreters and composers alike:

One does not detect any definite relationship between artistic talent and religious faith. A very pious man can be a very poor artist and his talent does not improve if he decides to build a church, to write a Mass, to compose pious verse or to paint religious subjects. As an artist, he remains just what he is (*The Arts of the Beautiful*; Scribner NY, 1965).

STEPHEN HOUGH © 1997

Recorded in St George's, Brandon Hill, Bristol, in July 1996
Recording Engineer TONY FAULKNER
Recording Producer ANDREW KEENER
Front Design TERRY SHANNON
Piano STEINWAY

Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER
© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVII

Front illustration: *Interior of the Church of St Pierre, Caen* (detail) by François d'Herbes (1805–1877)
Musée des Beaux Arts, Caen / Giraudon / The Bridgeman Art Library, London

STEPHEN *Hough*



Stephen Hough is widely regarded as one of the most important and distinctive pianists of his generation. From highly acclaimed performances of central repertoire in recital, in recording, and with the world's greatest orchestras to an interest in contemporary and neglected nineteenth-century works, he integrates the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship and intellectual rigour of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He was awarded a prestigious MacArthur Fellowship in 2001 in recognition of his achievements, joining prominent scientists, writers and others who have made unique contributions to contemporary life.

Stephen Hough divides his time between homes in Britain and America. Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983 he has appeared regularly with most of the major American orchestras and with numerous European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings includes concertos by Scharwenka and Sauer with the City of Birmingham Symphony Orchestra and Lawrence Foster (CDA66790), and of the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns with the CBSO and Sakari Oramo (CDA67331/2), both of which won *Gramophone's* 'Record of the Year' award. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. His live recordings of the complete Rachmaninov piano concertos with Dallas Symphony Orchestra and Andrew Litton (CDA67501/2)

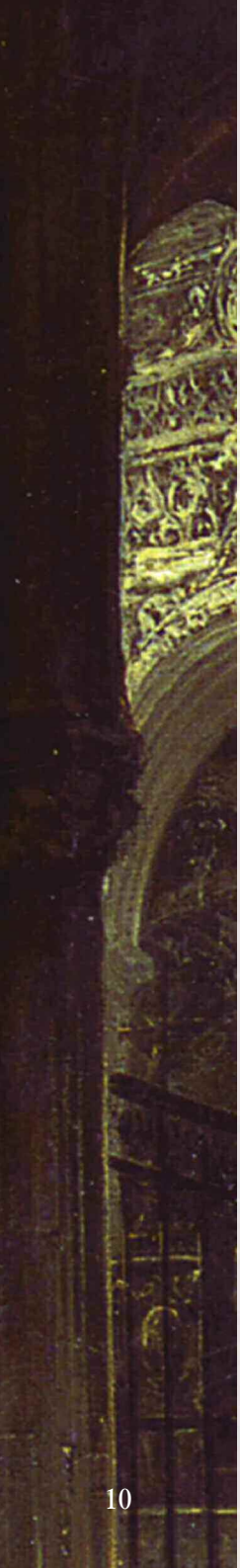


© Christian Steiner

have also been overwhelmingly acclaimed as one of the finest cycles of these popular works ever captured on disc.

A number of Stephen's own compositions and transcriptions are published by Josef Weinberger Ltd.


For more information see Stephen Hough's website:
www.stephenbough.com



ETRANGE PARADOXE que l'écriture de Franck : sa musique pour orgue est pianistique pour les organistes, mais sa musique pour piano est « organistique » pour les pianistes. Ces deux opinions présentent toutefois une certaine validité car, s'il passa l'essentiel de ses années de maturité créative à la tribune d'orgue, Franck débuta sa vie musicale comme pianiste, n'acceptant son premier poste d'organiste que pour améliorer le maigre revenu de ses leçons de piano. Ce ne fut d'ailleurs qu'une fois nommé organiste à Sainte-Clotilde, en 1858, qu'il entreprit de sérieusement étudier l'usage des pédales—se faisant livrer à domicile un pédalier d'étude Pleyel pour se familiariser avec l'utilisation de cette « troisième main ».

Né à Liège en 1822, César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck entama ses études musicales au conservatoire de cette ville à l'âge de huit ans. Deux ans plus tard, il remporta le premier prix de solfège et se vit offrir un grand volume relié des œuvres pour piano de Hummel, dans lequel il se mit à écrire des doigtés, avec un zèle plein d'ardeur. Il devait recevoir le premier prix de piano en 1834 et des rapports anciens parlent de son jeu en termes de « sang-froid ... intelligence ... énergie passionnée ... expressivité et sensibilité musicale », nonobstant une mention intrigante des examinateurs, qui parlent d'une « expressivité surardente ».

Remarquant son talent naissant de pianiste et de compositeur, son père, conscient des possibilités lucratives d'un jeune virtuose à l'époque, décida de l'emmener faire une petite tournée de concerts en Belgique. Ainsi débuta une période d'exploitation irresponsable par un père impitoyablement ambitieux, qui allait durer jusque dans les années 1840. Franck fut contraint de composer des morceaux de circonstance pour des réunions de salon superficielles—tout était *brillant* ou *grand*—et la plupart des œuvres de cette période montrent la tentative



malhabile d'un virtuose au-dessus de la moyenne pour imiter les acrobaties d'un Thalberg ou d'un Liszt—exercice de funambule à singulièrement « basse altitude ». Examinés à la lumière innocente de la timidité et de l'humilité de Franck, ces cailloux du Rhin apparaissent comme des faux, dont les moments les plus réussis sont de loin ceux de repos et de lyrisme.

En 1835, la famille déménagea à Paris et, un an plus tard, Franck entra au Conservatoire, où il étudia le contrepoint avec Leborne et le piano avec Zimmermann. Pour l'examen de fin d'année, il joua le Concerto en la mineur de Hummel (l'un des jurés était Alkan) et réussit le remarquable et audacieux exploit de transposer à la tierce inférieure son épreuve de déchiffrage. Malgré cette prestation absolument parfaite, il fallut l'intervention du directeur du Conservatoire, Cherubini, pour que l'on fermât les yeux sur le « règlement » et récompensât le « génie » par un Grand Prix d'Honneur spécial.

La même année, Franck commença à donner des cours chez lui et à rendre visite à quantité d'élèves privés. Au fil des années, ces trajets éreintants à travers tout Paris, ajoutés aux études et aux interprétations de salon, allaient se révéler une tension intolérable pour le jeune homme, d'autant que son père calculait avec une exactitude cruelle ses temps de trajets pour optimiser ses capacités de revenus et s'assurer qu'il rentrerait le plus vite possible pour continuer sa pratique du piano : « si tu es désobéissant, tu sais que c'est ta *mère* qui en souffre ».

Ce fut durant ses années d'étude au Conservatoire que Franck composa trois trios pour piano, violon et violoncelle—premières œuvres sérieuses qui laissèrent un peu entrevoir les pièces à venir, surtout dans leur recours précoce à la forme cyclique. Avant que le jeune Franck pût se présenter au Prix de Rome, son père—craignant que son fils devînt par trop féru de composition et négligeât les lucratives tournées de concerts, ou voyant une oppor-

tinité de courtiser les faveurs du roi des Belges—ramena la famille à Bruxelles, en 1842. Après seulement quelques mois, et une tentative manquée d'intéresser le roi au jeune prodige (en dehors d'une approbation royale de la dédicace des trios), la famille regagna Paris. Le voyage en Belgique ne fut cependant pas infructueux car le jeune Franck y rencontra Liszt qui, profondément impressionné par ses trios, devint, pour longtemps, un défenseur fidèle et généreux. Ces *Trios concertants* furent publiés par souscription, en 1843, et la liste des souscripteurs comporta plus d'une centaine de noms, dont plusieurs—Meyerbeer, Liszt, Chopin, Pleyel, Donizetti, Halévy—fort impressionnants.

De retour à Paris, l'interminable ronde des enseignements et des concerts reprit, mais lorsque la santé de Franck commença à se détériorer, en 1844, et que son oratorio *Ruth* reçut, environ un an plus tard, un accueil mitigé, son père, réalisant à contrecœur que son fils n'était ni *wunder* ni *kind*, choisit finalement de le vouer à l'enseignement. Ce fut à peu près à cette époque que Franck commença à enseigner Félicité Desmousseaux, sa future épouse, et se lia d'amitié avec ses parents, pittoresques et théâtraux. Auprès d'eux, il trouva une atmosphère chaleureuse et familiale, échappatoire à l'épuisante tyrannie qui régnait chez lui. Avec eux, il assista à certains des spectacles les plus légers de la Comédie-Française (apparemment sans grand enthousiasme) et, nous dit-on, apprit même à danser ! En 1846, la famille Desmousseaux lui procura le soutien et le courage dont il avait besoin pour quitter la demeure familiale avant d'épouser Félicité, deux ans plus tard.

Suivirent quarante années au cours desquelles Franck n'écrivit plus pour piano solo (excepté pour une pièce enfantine, *Les Plaintes d'une poupée*, d'une durée totale de deux minutes—piste [10]), ce qui n'est guère surprenant lorsqu'on sait l'existence de bête de somme et de

douleur que cet instrument avait signifié pour le jeune homme qu'il avait été. Marié et installé dans l'obscurité de la tribune d'orgue, il n'avait certainement plus l'usage des paraphrases d'opéra, des *Grandes Fantaisies*. Être pianiste dans la France du XIX^e siècle, c'était être virtuose, et le piano était le véhicule archétypique d'une expression musicale superficielle entre toutes. Franck quitta avec soulagement le parfum et les perles du salon pour l'encens et les icônes de l'église, et ce ne fut qu'en 1884, avec l'assurance et l'expérience des années qui passent, qu'il se tourna à nouveau vers le piano et écrivit ce qui allait être l'œuvre pour piano solo la plus profondément sentie et sérieuse de la France du XIX^e siècle : *Prélude, Choral et Fugue*.

Prélude, Choral et Fugue M21

Selon son élève Vincent d'Indy, Franck voulait originellement écrire un Prélude et Fugue, forme vénérable immortalisée par Bach et négligée depuis Mendelssohn—alternative, manifestement sérieuse, à la pléthore de pièces virtuoses si populaires à l'époque. Après quasi quarante années passées à composer de la musique pour orgue et des œuvres inspirées par des textes sacrés, l'exemple de Bach affirmait que la musique profane pouvait conserver une identité spirituelle dans une forme abstraite. Fait d'ailleurs significatif, plus Franck s'éloigna de la musique spécifiquement sacrée (ses œuvres liturgiques sont particulièrement ternes), plus sa vision spirituelle sembla gagner en clarté et en pureté.

La décision d'inclure une section centrale distincte du Prélude et Fugue—tout en y étant rattachée—fut plus tardive (toujours selon d'Indy). Peut-être Bach influença-t-il ce choix par les poignants interludes lents de ses Toccatas, sans parler de l'emploi du mot « choral » lui-même. En définitive, cette section centrale devint le cœur émotionnel de l'œuvre, son « motif conducteur »

(exemple 2, page 4) utilisé comme symbole de rédemption et comme principe unificateur à l'apogée de la fugue.

Saint-Saëns n'avait absolument rien compris lorsqu'il remarqua acerbement (dans son pamphlet « Les Idées de M. Vincent d'Indy ») que « le choral n'est pas un choral et la fugue pas une fugue ». Ici, les formes sont devenues symboliques, apothéoses de leurs équivalents académiques ; au reste, Alfred Cortot décrit la fugue, envisagée dans le contexte de l'œuvre entière, comme « émanant d'une nécessité psychologique plus que d'un principe de composition musicale » (*La musique française de piano*, PUF, 1930). Tout se passe comme si seule la « fugue », symbole de rigueur intellectuelle, put permettre à Franck de trouver une voix susceptible d'exprimer pleinement tant les sanglots hésitants, tronqués, du Prélude que la lamentation angoissée, syncopée, du Choral. Non que la Fugue *résolve* le problème—c'est la fonction du « motif conducteur » ; mais les règles du contrepoint ont procuré au locuteur un format dans lequel l'ineffable peut être énoncé.

Toute l'œuvre repose sur deux idées motiviques : un motif d'appoggiature, descendant, présent dans les trois sections et de tonalité généralement chromatique (exemple 1) ; et un motif en quarts (le « motif conducteur », exemple 2), qui s'entrecroise et intervient d'abord dans la section du Choral avant d'agir comme un baume lorsque la Fugue atteint à son apogée émotionnel. La première idée motivique est clairement rattachée à la cantate de Bach « Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen » et peut-être aussi au Crucifixus de la Messe en si mineur ; quant à l'autre idée, elle apparaît comme le « bell motif » du *Parsifal* de Wagner.

Prélude, Aria et Final M23

Prélude, Aria et Final (1886/7) est de deux ans

postérieur à *Prélude, Choral et Fugue*, et la comparaison entre les deux n'est pas sans intérêt. Outre leurs titres, manifestement connexes, ces deux œuvres présentent des similitudes importantes, telles l'utilisation de la forme cyclique ; des sections centrales inspirées par la voix humaine ; une même vision de la rédemption finale, qui voit le bien triompher du mal ; et, élément le plus curieux de tous, le recours au même matériau motivique pour le même effet émotionnel (exemple 3, page 4).

Les deux thèmes bachiens originaux susmentionnés font référence aux souffrances du Christ, et le « motif conducteur » de la rédemption se trouve être en forme de croix. La paronymie finale (inintentionnelle ?) est que ce même « motif conducteur », présent de manière transformée dans les deux œuvres, apparaît dans la « scène de la transformation » de *Parsifal*, lorsque le pain et le vin sont changés en corps et sang du Christ—reconstitution rédemptrice de la Cène. Cette interprétation peut ne pas sembler trop saugrenue si nous nous rappelons que Franck quittait habituellement le banc d'orgue durant la messe pour s'agenouiller au moment précis de cette transformation.

Toutes ces similitudes internes n'excluent pas des différences importantes. Là où *Prélude, Choral et Fugue* recèle une saveur franchement religieuse, *Prélude, Aria et Final* se montre plus profane (le Choral, chant divin, l'Aria, chant humain) ; et là où la première pièce est universelle dans son message, la seconde a l'air quasi domestique, quoique tout aussi spirituellement sérieuse. *Prélude, Choral et Fugue* renferme une formidable unité, une sensation d'inévitabilité fascinante qui tire presque l'œuvre vers l'avant, jusqu'à sa conclusion triomphante ; *Prélude, Aria et Final* ressemble plus à une sonate en trois mouvements distincts, même si le matériau thématique est abondamment et magistralement connecté tout au long de l'œuvre. La fin, contrairement à

celle de *Prélude, Choral et Fugue*, est profondément tranquille et paisible, le « motif conducteur » représentant moins une victoire sur le mal qu'une guérison de la douleur.

Troisième Choral M40

Transcrit pour piano par Stephen Hough

« Avant de mourir, je vais écrire quelques chorals pour orgue, comme Bach, mais sur un plan totalement différent », déclara Franck en 1889; et il acheva les *Trois Chorals* à la fin du mois de septembre de l'année suivante, soit un mois à peine avant de mourir. À la différence des préludes-chorals de Bach ou des chants du cygne de Brahms, ces chorals ressemblent davantage à trois fantaisies, bien que leur construction soit, dans son usage subtil de la forme cyclique, la plus accomplie de toute l'œuvre de Franck. Le troisième choral est le plus « pianistique », et il en existe (au moins) trois autres transcriptions pour piano, signées Blanche Selva, Paul Crossley et Vladimir Viardo. Créer au piano les textures et les sonorités d'un grand orgue suppose une véritable étude de l'usage de la pédale (des trois pédales) et du contrôle tonal, surtout si l'on tente de suggérer une imperceptible ambiance acoustique, pareille à un léger surplomb de « cathédrale ».

La registration originelle de Franck est d'une couleur à part, où transparait surtout l'amour du compositeur pour les anches et leur timbre perçant. Il est intéressant de noter qu'aux moments de plus grande douceur mélodique et harmonique, Franck demande, dans les trois chorals, que les registres les plus aigres soient tirés. Dans la glorieuse section centrale du troisième choral, la main gauche et les pédales peignent un discret lavis de couleur harmonique avec les flûtes et le bourdon, tandis que la « mélodie perpétuelle », sur le manuel de récit, doit être gravée à l'eau-forte, avec l'acide des registres de hautbois

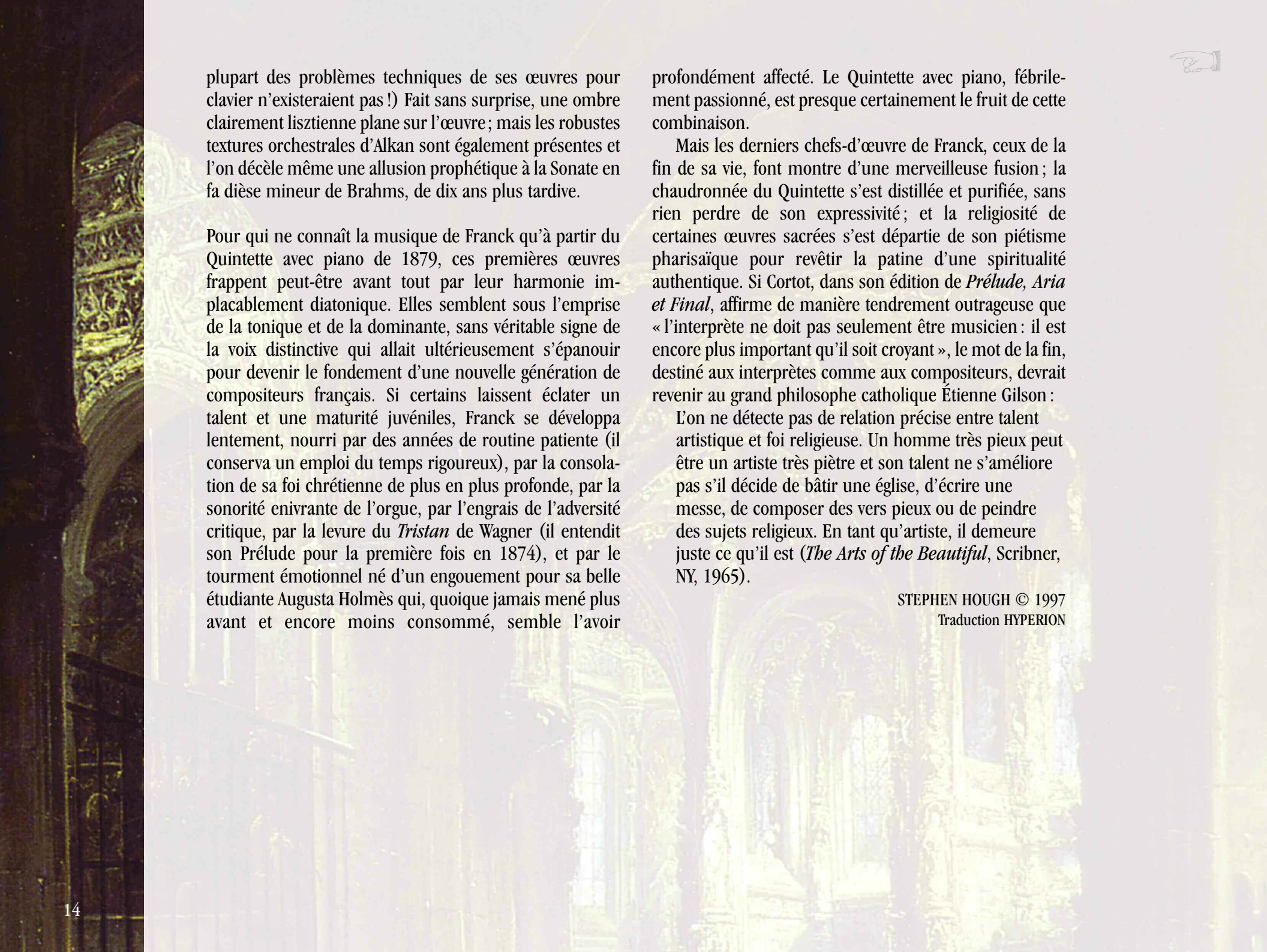
et de trompette combinés. Voilà cependant une des particularités stylistiques de Franck—le *non troppo dolce*, très fréquent dans les œuvres pour piano—, qui voit son combat intérieur, poignant et émotionnel, osciller entre austérité et sentimentalisme: l'autel de marbre glacial, mais les cierges ardents et l'encens suave.

Danse Lente M22

La *Danse Lente*, écrite en 1885 pour un volume de danses publié par le journal *Le Gaulois*, est, en dehors des deux œuvres-triptyques précitées, la seule composition pour piano solo de la maturité de Franck. Cette pièce recèle une grâce entêtante et mystérieuse, même si elle n'est, pour paraphraser (à contrecœur) l'acérbe commentaire de Saint-Saëns, ni une *Danse* ni particulièrement *Lente*. Cette réalité est en fait accentuée par la marque « *Quasi Lento* » de Franck. Il vaut de remarquer la reprise exacte de la mesure 21 de *Prélude, Aria et Final* dans la mesure 5 de la *Danse Lente*.

Grand Caprice M13

Le *Grand Caprice*, Op. 5, nous ramène quarante ans en arrière, en 1843, à cette jeunesse passée dans les salons parisiens. Il s'agit, sans conteste, de la meilleure des premières œuvres pour piano de Franck, même si, dans un accès de critique qui ne lui ressemble guère, d'Indy écrit qu'« elle s'adresse principalement aux amoureux de la virtuosité ». Cortot, plus perspicace, y voit « la plus individuelle » de ces mêmes premières œuvres, forte de quelques moments d'inspiration authentique, surtout dans l'usage précoce de la transformation thématique, lorsque le thème en sol bémol majeur à ♩ , enjoué et prestissimo, devient le thème en ut dièse mineur, vibrant et pianissimo, de la section centrale, avec ses tourbillons d'arpèges à la main gauche, d'une difficulté extrême. (Si la main de Franck avait été plus petite d'un pouce, la



plupart des problèmes techniques de ses œuvres pour clavier n'existeraient pas !) Fait sans surprise, une ombre clairement lisztienne plane sur l'œuvre ; mais les robustes textures orchestrales d'Alkan sont également présentes et l'on décèle même une allusion prophétique à la Sonate en fa dièse mineur de Brahms, de dix ans plus tardive.

Pour qui ne connaît la musique de Franck qu'à partir du Quintette avec piano de 1879, ces premières œuvres frappent peut-être avant tout par leur harmonie implacablement diatonique. Elles semblent sous l'emprise de la tonique et de la dominante, sans véritable signe de la voix distinctive qui allait ultérieurement s'épanouir pour devenir le fondement d'une nouvelle génération de compositeurs français. Si certains laissent éclater un talent et une maturité juvéniles, Franck se développa lentement, nourri par des années de routine patiente (il conserva un emploi du temps rigoureux), par la consolation de sa foi chrétienne de plus en plus profonde, par la sonorité enivrante de l'orgue, par l'engrais de l'adversité critique, par la levure du *Tristan* de Wagner (il entendit son Prélude pour la première fois en 1874), et par le tourment émotionnel né d'un engouement pour sa belle étudiante Augusta Holmès qui, quoique jamais mené plus avant et encore moins consommé, semble l'avoir

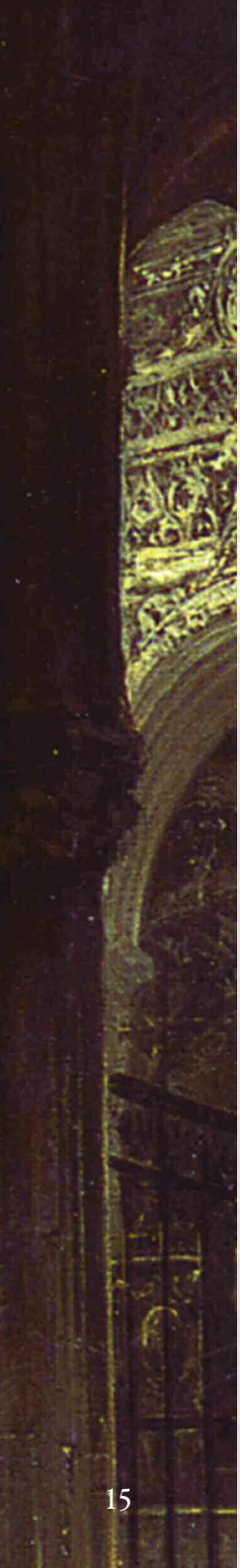
profondément affecté. Le Quintette avec piano, fébrilement passionné, est presque certainement le fruit de cette combinaison.

Mais les derniers chefs-d'œuvre de Franck, ceux de la fin de sa vie, font montre d'une merveilleuse fusion ; la chaudronnée du Quintette s'est distillée et purifiée, sans rien perdre de son expressivité ; et la religiosité de certaines œuvres sacrées s'est départie de son piétisme pharisaïque pour revêtir la patine d'une spiritualité authentique. Si Cortot, dans son édition de *Prélude, Aria et Final*, affirme de manière tendrement outrageuse que « l'interprète ne doit pas seulement être musicien : il est encore plus important qu'il soit croyant », le mot de la fin, destiné aux interprètes comme aux compositeurs, devrait revenir au grand philosophe catholique Étienne Gilson :

L'on ne détecte pas de relation précise entre talent artistique et foi religieuse. Un homme très pieux peut être un artiste très piètre et son talent ne s'améliore pas s'il décide de bâtir une église, d'écrire une messe, de composer des vers pieux ou de peindre des sujets religieux. En tant qu'artiste, il demeure juste ce qu'il est (*The Arts of the Beautiful*, Scribner, NY, 1965).

STEPHEN HOUGH © 1997


Traduction HYPERION



DASS ORGANISTEN MEINEN, Francks Orgelwerke klingen, als wären sie für das Klavier geschrieben, während Pianisten bemerken, daß seine Klavierwerke klingen, als wären sie für die Orgel geschrieben, ist ein seltsames Paradox. Beide Ansichten sind jedoch gewissermaßen berechtigt, denn obwohl Franck den größten Teil seiner reifen Schaffensjahre auf der Orgel empore verbrachte, begann er sein Musikleben als Pianist, und er trat seine erste Stellung als Organist anfangs nur an, um seinen kärglichen Lebensunterhalt als Klavierspieler zu ergänzen. In der Tat begann er erst, den Gebrauch der Pedale ernsthaft zu studieren, als er 1858 zum Organisten an Ste. Clothilde ernannt wurde, und um die „dritte Hand“ gewandter handhaben zu können, ließ er sich eine von Pleyel gebaute Übungspedalklaviatur ins Haus liefern.

César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck wurde 1822 in Lüttich geboren, und mit acht Jahren fing er sein Musikstudium an dem Konservatorium daselbst an. Zwei Jahre später gewann er den ersten Preis für Solfeggio (den großen Band Klavierwerke von Hummel, den er aus diesem Anlaß bekam, bedeckte er fleißig mit Fingersätzen). 1834 gewann er den ersten Preis für Klavierspiel, aber die Bemerkung der Prüfer zu seiner „übertriebenen Ausdruckskraft“ ist interessant. Nach Berichten seines frühen Spielens zeugt es von „Selbstsicherheit ... Intelligenz ... leidenschaftlicher Kraft ... Ausdrucksvermögen und musikalischem Gefühl ...“

Francks Vater, der sah, wie sich sein Sohn zum Klavierspieler und Komponisten entwickelte und sich auch der lukrativen Möglichkeiten bewußt war, die sich einem jungen Virtuosen bieten könnten, entschloß sich, mit ihm eine kleine Konzertreise durch Belgien zu machen. So fing die Zeit einer unverantwortlichen Ausbeutung seitens eines rücksichtslosen und ehrgeizigen Vaters an, welche



bis Mitte des nächsten Jahrzehntes dauerte. Franck wurde gezwungen, Musikstücke für oberflächliche Salongesellschaften zu komponieren, wobei alles *brillant* oder *grand* war. Die meisten aus der Zeit erhalten gebliebenen Werke zeugen von dem ungeschickten Versuch eines überdurchschnittlichen Virtuosen, die Musikakrobatik eines Thalberg oder Liszt nachzuahmen, was ihm aber nur mäßig gelang. Um ein Beispiel zu nennen, verglichen mit den funkelnden *Roulades* (rollenden Läufen), mit denen sie ihre Melodien ausschmückten, wirkten die bescheidenen Anläufe des jugendlich-naiven und schüchternen Franck ausgesprochen fad, und seine weitaus besten Passagen sind die, welche Ruhe und Lyrik ausdrücken.

1835 zog die ganze Familie nach Paris, und ein Jahr darauf trat Franck ins dortige Conservatoire, wo er bei Leborne Kontrapunkt und bei Zimmermann Klavier studierte. Im Abschlußwettbewerb spielte er Hummels Klavierkonzert in a-moll (übrigens saß Alkan in der Prüfungskommission), und das Stück, das er vom Blatt spielen mußte, transponierte er um eine Terz tiefer. Diese erstaunliche und auch wagehalsige Leistung, die fehlerlos vollendet wurde, benötigte das Eingreifen von Cherubini, dem Direktor des Conservatoires, um über das „Gesetz“ hinwegzusehen und den „Geist“ mit einem Sonderpreis (*Grand Prix d'Honneur*) zu belohnen.

Im selben Jahre fing Franck an, Klavierunterricht im Elternhaus zu geben, auch hatte er eine Reihe Schüler, denen er bei ihnen zu Hause Klavierstunden gab. Um dessen Ertragskapazität zu maximieren, rechnete der Vater mit grausamer Genauigkeit aus, wie lange sein Sohn brauchte, um von einem Schüler zum anderen zu kommen, und er sorgte auch dafür, daß er so schnell wie möglich nach Hause kam, um sein Klavierüben fortzusetzen—„wenn du nicht gehorchst, da leidet deine Mutter darunter. Das weißt du ja“. Die strapaziösen

Fahrten, die der junge Franck kreuz und quer durch Paris machte, von seinem Studium und seinen Salonauftritten ganz zu schweigen, wurden ihm im Laufe der nächsten Jahre einfach zu viel.

Während seiner Studienjahre am Conservatoire komponierte Franck drei Trios für Klavier, Violine und Cello, seine ersten ernsthaften Werke, welche vor allem durch die zyklische Form, die schon hier angewendet wurde, einen Vorgeschmack von dem gaben, was noch kommen sollte. Ehe sich Franck um den *Prix de Rome* bewerben konnte, brachte 1842 sein Vater die Familie nach Brüssel zurück, entweder, weil er fürchtete, daß sein Sohn sich zu sehr für das Komponieren interessierte und dabei die gewinnbringenden Konzertreisen vernachlässigte, oder aber, weil er die Möglichkeit sah, um die Gunst des Königs der Belgier zu werben. Nach wenigen Monaten und einem gescheiterten Versuch, den König für das *Wunderkind* zu interessieren, (wenn man von dem königlichen Entgegennehmen der Widmung der Trios absieht), siedelte die Familie wieder nach Paris über. Der Aufenthalt in Belgien war jedoch nicht ganz ergebnislos gewesen, denn dort lernte der junge Franck Liszt kennen, der von dessen Trios tief beeindruckt war und dessen treuer und großzügiger Anhänger er auf Jahre hinaus blieb. Diese *Trios concertants* wurden 1843 durch Subskription veröffentlicht, und einige höchst eindrucksvolle Namen zählten zu den Subskribenten, wie etwa Meyerbeer, Liszt, Chopin, Pleyel, Donizetti, Halévy und mehr als hundert weitere.

Nach Paris zurückgekehrt, setzte Franck das endlose Unterrichten und das Konzertieren fort, aber als er 1844 krank wurde und ein Jahr später sein Oratorium *Ruth* nur eine laue Aufnahme fand, kam sein Vater zu der unerfreulichen Erkenntnis, daß sein Sohn weder *Wunder* noch *Kind* war, und er mußte sich mit dessen Laufbahn

als Klavierlehrer zufriedengeben. Etwa um dieselbe Zeit begann Franck Félicité Desmousseaux, die später seine Frau werden sollte, Klavierunterricht zu geben. Mit ihren temperamentvollen Eltern, die Schauspieler waren, schloß er bald Freundschaft, und er fand in ihrem gemütlichen Heim Zuflucht vor der aufreibenden Tyrannei zu Hause. Zu dieser Zeit sah er einige leichte Unterhaltungsstücke in der *Comédie-Française* (anscheinend ohne Begeisterung) und er soll sogar tanzen gelernt haben! Von der Familie Desmousseaux bekam er die Unterstützung und den Mut, die er brauchte, um im Jahre 1846 sein Elternhaus endgültig zu verlassen, und zwei Jahre später heiratete er Félicité.

Außer einem Kinderstück, *Les Plaintes d'une poupée* („Die Klagen einer Puppe“—Spur ^[10]), das ganze zwei Minuten dauerte, schrieb Franck während der nächsten vierzig Jahre keine Soloklavierstücke mehr, was in Anbetracht der Qual und Plage, die ihm als Jüngling das Klavier dargestellt hatte, kaum überraschen dürfte. Er wollte jetzt in seinem neuen Eheleben und der Verborgenheit der Orgelempore von den Opernparaphrasen und den *Grandes Fantaisies* nichts mehr wissen. Im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts sollte ein Pianist zugleich Virtuose sein, und das Klavier war das archetypische Vehikel für den oberflächlichsten Ausdrucksstil, den man sich nur denken kann. Mit Erleichterung verzichtete Franck auf die Parfums und Perlen des Salons zugunsten des Weihrauchs und der Ikonen der Kirche, und erst 1884 wandte er sich mit der Selbstsicherheit und Erfahrung der vergehenden Jahre dem Soloklavier wieder zu, um zu schaffen, was das ernsthafteste und am tiefsten empfundene Werk für dieses Instrument werden sollte, das im neunzehnten Jahrhundert in Frankreich entstand, nämlich das Stück *Prélude, Choral et Fugue*.

Prélude, Choral et Fugue M21

Francks ursprünglicher Plan war, seinem Schüler Vincent d'Indy nach, lediglich ein Präludium und eine Fuge zu schreiben, jene ehrwürdigen von Bach verewigten und seit Mendelssohn vernachlässigten Formen, die eine sichtlich ernste Alternative zu der Fülle von den damals so beliebten Virtuosenstücken waren. Nachdem er fast vierzig Jahre lang vorwiegend Orgelmusik und von kirchlichen Texten inspirierte Werke geschrieben hatte, war für Franck das Bachsche Vorbild eine Bestätigung, daß abstrakte Formen profaner Musik dennoch eine geistliche Identität geben konnten. In der Tat, je weiter Franck von spezifisch kirchlicher Musik abrückte (seine liturgischen Werke sind besonders leblos), desto klarer und reiner schien seine geistliche Vision zu werden.

Der Entschluß, einen mittleren Satz einzubauen, welcher von Präludium und Fuge getrennt war, sie aber dennoch miteinander verband, wurde, so d'Indy, später gefaßt. Vielleicht war hier wieder Bachs Einfluß am Werk—man denke an die wehmütigen langsamen Zwischenspiele seiner Klaviertokkaten, von Francks zuletzt verwendeter Bezeichnung *Choral* ganz zu schweigen. Jedenfalls wurde dieser mittlere Satz zum emotionalen Kern des Stückes, wurde doch dessen „Mottothema“ (Beispiel 2) als Symbol für die Erlösung und als Vereinigungsprinzip angewendet, um die Fuge auf ihren Höhepunkt zu bringen.

Die scharfe Bemerkung Saint-Saëns' in seiner Druckschrift „Les idées de M. Vincent d'Indy“, daß der Choral kein Choral und die Fuge keine Fuge sei, ist völlig verfehlt, denn bei Franck sind sowohl Präludium als auch Fuge zum Symbol, ja zur Apotheose ihrer akademischen Pendants geworden. Alfred Cortot beschreibt die Fuge im Rahmen des gesamten Werkes so: „sie entsteht eher aus einer psychologischen Notwendigkeit als aus einem

Musikkompositionsprinzip“ (*La musique française de piano*: PUF, 1930). Es ist, als wäre für Franck die „Fuge“, als Symbol der geistigen Strenge, die einzige Möglichkeit, eine Stimme zu finden, welche die zögernden, abgebrochenen Seufzer des Präludiums oder die qualvolle, synkopierte Klage des Chorals voll auszudrücken vermag. Nicht, daß die Fuge das Problem *löst*, nein, das ist die Aufgabe des „Mottothemas“; doch die Kontrapunktregeln stellen dem Komponisten eine Form zur Verfügung, wodurch das Unsagbare gesagt werden kann.

Es gibt zwei Hauptmotive, auf denen das ganze Werk beruht: das eine ist ein in allen drei Sätzen erscheinendes fallendes Vorschlagsmotiv, meistens mit chromatischer Tonalität (Beispiel 1); das andere, ein sich überschneidendes Motiv in Quarten („Mottothema“, Beispiel 2), das zunächst im Choral und wieder auf dem emotionalen Höhepunkt der Fuge als Linderung erscheint. Das erste Motiv ist ganz deutlich mit der Bachschen Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* und vielleicht auch mit dem „Kruzifixus“ aus Bachs h-moll Messe verwandt; das andere hat ihren Ursprung im „Glockenmotiv“ aus Wagners *Parsifal*.

Prélude, Aria et Final M23

Das Stück *Prélude, Aria et Final* wurde 1886/7, also zwei Jahre nach *Prélude, Choral et Fugue*, geschrieben, und es ist interessant, die beiden Werke zu vergleichen. Abgesehen von ihren Titeln, die ganz offenbar miteinander verwandt sind, gibt es auch andere Ähnlichkeiten, nämlich den Gebrauch der zyklischen Form, die Inspiration der menschlichen Stimme in den mittleren Sätzen, eine gemeinsame Vision von der endgültigen Erlösung, wo das Gute über das Böse siegt, und, was am meisten erstaunt, die Verwendung derselben Motive in

beiden Stücken, um dieselbe emotionale Wirkung zu schaffen (Beispiel 3).

Die beiden obenerwähnten ursprünglichen Bachschen Themen beziehen sich auf das Leiden Christi, und das „Erlösungsmottomotiv“ ist kreuzförmig gestaltet. Die letzte (unbeabsichtigte?) Ähnlichkeit ist, daß dasselbe „Mottomotiv“, in den beiden Werken gegenwärtig und umgestaltet, in der „Wandlungsszene“ in *Parsifal* erschien, wo Brot und Wein in Leib und Blut Christi verwandelt werden—die erlösende Wiederholung des letzten Abendmahls. Diese Auslegung dürfte nicht allzu weithergeholt scheinen, wenn wir bedenken, daß Franck während der Messe die Orgelbank zu verlassen pflegte, um zu dem genauen Zeitpunkt der Wandlung niederzuknien.

Trotz der inneren Ähnlichkeiten gibt es wichtige Unterschiede zwischen den beiden Werken. Im Vergleich zu *Prélude, Choral et Fugue*, die eine ausgesprochen religiöse Atmosphäre haben, scheinen *Prélude, Aria et Final* profaner zu sein—der *Choral* ist ein göttliches, die *Aria* hingegen ein menschliches Lied. Hinzu kommt, daß jenes Werk eine universale, dieses eine fast häusliche Botschaft verkündet, welche jedoch nicht weniger geistlich ernstzunehmen ist. *Prélude, Choral et Fugue* bilden eine gewaltige Einheit und enthalten eine unaufhaltsame Anziehungskraft, die sie zu ihrem triumphalen Schluß gleichsam vorantreibt, während *Prélude, Aria et Final* mit ihren drei getrennten Sätzen sonatenartiger wirken, obgleich die thematischen Ideen durch das ganze Werk hindurch sowohl reichlich als auch meisterhaft miteinander verknüpft sind. Im Gegensatz zum Schluß von *Prélude, Choral et Fugue* ist hier der Schluß zutiefst sanft und ruhig, wobei das „Mottothema“ eher eine Heilung von Schmerzen als einen Sieg über das Böse darstellt.

Troisième Choral M40

(Klaviertranskription von Stephen Hough)

„Bevor ich sterbe, schreibe ich, wie Bach, Orgelchoräle, aber mit ganz anderem Aufbau“ erklärte Franck im Jahre 1889, und bis Ende September des folgenden Jahres, erst wenige Wochen vor seinem Tode, hatte er die *Trois Chorals* vollendet. Im Gegensatz zu Bachs Choralpräludien oder Brahms' ähnlichen Schwanengesängen, sind Francks Choräle eher drei Fantasien gleich, obgleich sie sowohl in der Struktur als auch im gewandten, subtilen Gebrauch der zyklischen Form den besten Werken Francks keineswegs nachstehen. Der dritte Choral ist am „pianistischsten“, und es gibt (mindestens) noch drei weitere Klaviertranskriptionen—von Blanche Selva, Paul Crossley und Vladimir Viardo. Francks Versuch, Gestaltung und Klang einer großen Orgel zu schaffen, ließ das Stück zu einer wahren Etüde werden, sowohl im Gebrauch der Pedale (aller drei) als auch in der Klangschattierung: er wollte sogar eine kaum wahrnehmbare akustische Ambiente andeuten, einem leisen cathedralartigen Nachhall ähnlich.

Francks eigene Registrierung hat eine ganz spezifische Färbung, vor allem im klangschallende Timbre der Rohrblattinstrumente, für die er eine Vorliebe hatte. Interessant ist auch, daß er in allen drei Chorälen gerade an den Stellen, wo die höchste melodische und harmonische Süße ausgedrückt wird, die sauersten Register ziehen läßt. Im herrlichen mittleren Satze des dritten Chorals schaffen linke Hand und Pedale eine sanfte harmonische Tönung mit Flöten und Bourdon, während die „nicht enden wollende Melodie“ auf dem Schwellmanual mit der Säure der Oboen- und trompetenregistern geätzt werden muß (in diesem Zusammenhang siehe den häufigen Gebrauch des *non troppo dolce* in seinen Klavierwerken). Dieser Zwiespalt ist charakter-

istisch für Francks Ausdrucksstil, die Darstellung einer seelischen Zerrissenheit zwischen dem Strengen und dem Sentimentalen, zwischen eiskaltem Marmoraltar einerseits und brennenden Kerzen mit süßlichem Weihrauch andererseits.

Danse Lente M22

Das Stück *Danse Lente* („Langsamer Tanz“) wurde 1885 geschrieben und erschien in einem von der Zeitschrift *Le Gaulois* veröffentlichten Band von Tänzen. Abgesehen von den zwei oben genannten „Klaviertrptychen“ ist es Francks einziges reifes Solomusikstück. Es hat eine geheimnisvolle, schwermütige Grazie, auch wenn es, um Saint-Saëns' oben zitierte scharfe Bemerkung (ungern) zu paraphrasieren, weder Tanz noch besonders langsam ist, was Francks eigene Markierung „*Quasi Lento*“ auch betont. Interessant ist, daß genau dasselbe Zitat von Takt 21 aus *Prélude, Aria et Final* in Takt 5 des *Danse Lente* vorkommt.

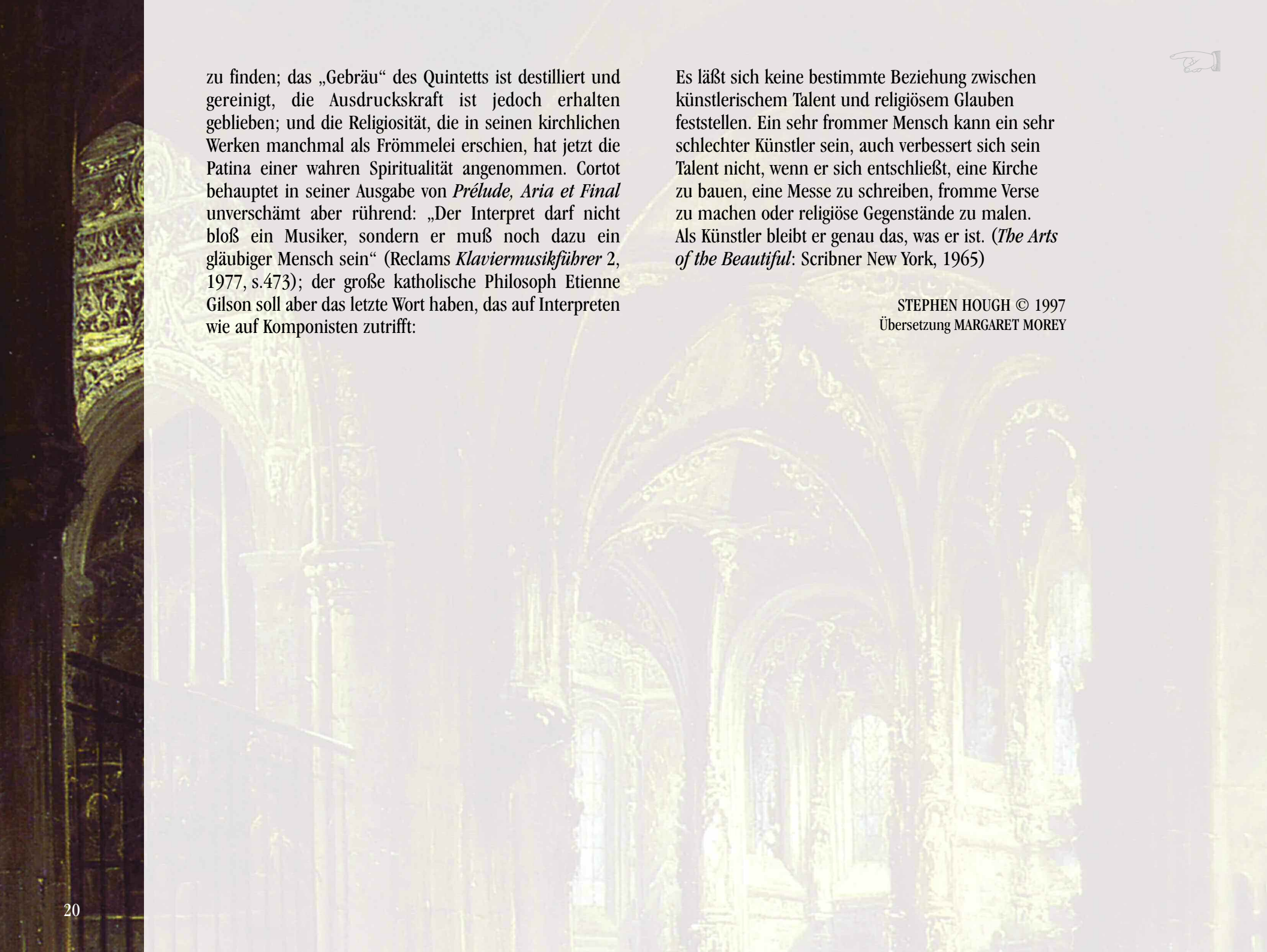
Premier Grand Caprice M13 (Op. 5)

Das Stück *Grand Caprice*, Op. 5, 1843 geschrieben, versetzt uns gut 40 Jahre zurück, und zwar in die Zeit, wo Franck noch in den Pariser Salons verkehrte. Es ist ohne Zweifel das beste seiner frühen Klavierstücke, obschon d'Indy mit einer für ihn uncharakteristischen kritischen Äußerung dazu bemerkt, daß „es hauptsächlich Liebhaber der Virtuosität anspricht“. Cortot nennt es scharfsinniger „das individuellste“ von Francks frühen Klavierwerken. Es enthält in der Tat Anflüge von wahrer Eingebung, vor allem durch eine frühe thematische Transformation, wobei das schwungvolle sechsachtel *prestissimo* ges-Dur Thema mit seinen Wirbeln von höchst schwierigen Arpeggien für die linke Hand zum pulsierenden *pianissimo* cis-moll Thema des mittleren


Satzes wird. (Wäre die Spannweite von Francks Händen um zwei Zentimeter kleiner geraten, so gäbe es den Hauptteil der technischen Schwierigkeiten in seinen Klavierwerken nicht!) Daß Liszts Schatten ganz deutlich über dem ganzen Werk schwebt, dürfte nicht verwundern, aber auch Alkans dichtes Stimmengeflecht ist hier vorhanden, zusammen mit einer prophetischen Andeutung von der Brahms'schen fis-moll Sonate, die zehn Jahre später geschrieben werden sollte.

Was vielleicht am meisten auffällt, wenn man Francks Kompositionen erst vom Klavierquintett (1879) an kennt, ist die unaufhörliche diatonische Harmonik der frühen Werke, die am Schürzenzipfel von Tonika und Dominante zu hängen scheinen. Von der für ihn charakteristischen Stimme, die sich später entwickelte und zur Grundlage für eine neue Generation französischer Komponisten werden sollte, ist hier kaum eine Spur zu finden. Im Gegensatz zu jenen Komponisten, die von jugendlicher Leistung und Begabung geradezu strotzen, entwickelte sich Franck langsam, genährt von Jahren einer geduldigen Routine (er hielt sich an einen strengen Stundenplan), vom Trost seines immer tiefer werdenden christlichen Glaubens, von der berausenden Sonorität der Orgel, vom fruchtbaren Boden kritischer Zeiten der Not, von der Hefe Wagners Oper *Tristan* (deren Vorspiel er im Jahre 1874 zum ersten Mal hörte) sowie von der seelischen Verwirrung, die durch seine Verliebtheit in seine schöne Studentin, Augusta Holmès verursacht wurde. Obwohl er davon zutiefst betroffen gewesen zu sein schien, gab er seinen Gefühlen nie nach, die glühende Leidenschaft des Klavierquintetts ist aber höchstwahrscheinlich auf diese Beziehung zurückzuführen.

In den späten Meisterwerken, die in Francks letzten Lebensjahren entstanden, ist eine wunderbare Integration



zu finden; das „Gebräu“ des Quintetts ist destilliert und gereinigt, die Ausdruckskraft ist jedoch erhalten geblieben; und die Religiosität, die in seinen kirchlichen Werken manchmal als Frömmerei erschien, hat jetzt die Patina einer wahren Spiritualität angenommen. Cortot behauptet in seiner Ausgabe von *Prélude, Aria et Final* unverschämt aber rührend: „Der Interpret darf nicht bloß ein Musiker, sondern er muß noch dazu ein gläubiger Mensch sein“ (Reclams *Klaviermusikführer* 2, 1977, s.473); der große katholische Philosoph Etienne Gilson soll aber das letzte Wort haben, das auf Interpreten wie auf Komponisten zutrifft:



Es läßt sich keine bestimmte Beziehung zwischen künstlerischem Talent und religiösem Glauben feststellen. Ein sehr frommer Mensch kann ein sehr schlechter Künstler sein, auch verbessert sich sein Talent nicht, wenn er sich entschließt, eine Kirche zu bauen, eine Messe zu schreiben, fromme Verse zu machen oder religiöse Gegenstände zu malen. Als Künstler bleibt er genau das, was er ist. (*The Arts of the Beautiful*: Scribner New York, 1965)

STEPHEN HOUGH © 1997
Übersetzung MARGARET MOREY

Other recordings by Stephen Hough on Hyperion

BOWEN Piano Music CDA66838 'This disc came as quite a revelation ... my own record of the year' (*Gramophone*)
PENGUIN GUIDE ROSETTE

BRAHMS Piano Sonata No 3 & Four Ballades CDA67237
'Ravishingly beautiful performances' (*Fanfare*, USA)

CHOPIN Four Ballades & Four Scherzos CDA67456 'This is astonishing piano-playing and Chopin interpretation' (*Gramophone*) 'Hough has something unique and individual to say' (*International Record Review*)

HUMMEL Piano Sonatas CDA67390 'I doubt whether anyone today could play these sonatas better' (*BBC Music Magazine*)

LIEBERMANN Piano Concertos CDA66966 'There is much to enjoy in these two brash and captivating works' (*Gramophone*)

LISZT *Années de pèlerinage—Suisse* CDA67424 'This recording of the first book of *Années* is the top choice' (*International Record Review*)

LISZT Sonata, Ballades & Polonaises CDA67085 'The wonderful refinement and quiet poetry of his playing is a constant joy. A highly distinguished disc' (*The Guardian*)

MENDELSSOHN The complete works for piano and orchestra CDA66969 'You can tell this is special from the first chord' (*The Independent*)

MOMPOU Piano music CDA66963 'Utterly compelling' (*Gramophone*) GRAMOPHONE AWARD WINNER, PENGUIN GUIDE ROSETTE

RACHMANINOV The Piano Concertos CDA67501/2 'This is the best set of Rachmaninov Piano Concertos ever recorded' (*Classicstoday.com*) GRAMOPHONE AWARD WINNER, CLASSICAL BRIT AWARD WINNER

SAINT-SAËNS The complete works for piano and orchestra CDA67331/2 'Superlative' (*The Independent*) 'Superb' (*The Guardian*) 'Unalloyed pleasure' (*International Record Review*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER (RECORD OF THE YEAR),
PENGUIN GUIDE ROSETTE

SCHUBERT Piano Sonatas CDA67027 'Always thoughtful, in places transcendent' (*Classic CD*)

SCHARWENKA Piano Concerto No 4 SAUER Piano Concerto No 1 CDA66790 'The jewel in the crown of Hyperion's absorbing series [of Romantic piano concertos] ... A flawless marriage of composer, performance, recording and presentation' (*Gramophone*)

GRAMOPHONE AWARD WINNER (RECORD OF THE YEAR), CLASSIC CD AWARD WINNER

New York Variations CDA67005 'Hough's playing is glorious' (*BBC Music Magazine*)

Stephen Hough's New Piano Album CDA67043 'This is a terrific disc. A master pianist reminds us that the piano can delight, surprise and enchant' (*Classic CD*)

Stephen Hough's English Album CDA67267 'Hough's pianism is a constant source of wonder—every chord and phrase perfectly judged' (*Classic FM Magazine*)

Stephen Hough's Spanish Album CDA67565 'Hough again has a more intimate stance than many pianists, quietly brilliant in the cross-cutting between musical ideas. Everything is wonderfully fresh and nothing is laboured—it's a superb and surprising recital' (*BBC Music Magazine*)

The Stephen Hough Piano Collection *HOUGH1* [a sampler of Stephen Hough's solo Hyperion recordings, available at super-budget price] 'A cogent overview of and ideal introduction to Stephen Hough's artistry' (*Classics Today*, USA)

