



FRANCK
SYMPHONY IN D MINOR
CHAUSSON
SYMPHONY IN B FLAT MAJOR

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
JEAN-LUC TINGAUD

César Franck (1822–1890)
Symphony in D minor, M. 48 (1887–88)
Ernest Chausson (1855–1899)
Symphony in B flat major, Op. 20 (1889–90)

It was in the summer of 1887 that the Belgian-born composer, organist and teacher César Franck, who became a French citizen, began his first and only symphony, completing it in August the following year. One might reasonably ask why, at the age of 64, he decided to do so. There were several key factors. First, public tastes were beginning to shift in accordance with political events. While Parisian audiences of the 19th century much preferred opera and operetta, regarding chamber music and orchestral concerts as too academic and dry, the bitterly resented defeat of the French in the Franco-Prussian War of 1870–71 released new energies into the French musical world, resulting in the founding of the Société nationale de musique in February 1871. The members of the Société boasted many of the most important French musicians of the time, including Franck, and one of the intentions behind this initiative was to promote new instrumental music that was equal to the great works of the German-Austrian tradition. Second, the recent successful premieres of D'Indy's *Symphonie sur un chant montagnard français* (March 1887) and Lalo's *Symphony in G minor* (February 1887) had no doubt stimulated Franck's interest – at last, it seemed, the French symphony was beginning to gain traction. Third, and finally, Franck's students had been encouraging him to produce a work worthy of this name. D'Indy, Duparc, Chausson, Ropartz, and other *franckistes* began a vigorous campaign in support of their mentor, not least because Franck's modest public profile was being eclipsed by that of Saint-Saëns, whose *Symphony No. 3 'Organ'* (May 1886) had sent his reputation soaring. Although little suggests that the modest Franck envied his contemporary, from a *franckiste* perspective, it appeared imperative that he reply by venturing into symphonic waters. The 1889 premiere of Franck's new D minor symphony was not a success at the relatively conservative Société des concerts du Conservatoire. It only began its rise to fame in 1893 – three years after Franck's death – at the Concerts Lamoureux, Paris's hotspot for Wagner's music and a venue sympathetic to the symphony's rich orchestral textures, intensely chromatic harmony, and general gravitas. Imitating the 'darkness-to-light' narrative of Beethoven's *Fifth* and *Ninth* symphonies, the work progresses from a troubled D minor to a victorious conclusion in D major. And this is not its only Beethovenian connection: the murky, tentative introduction is dominated by a foreboding three-note figure, which alludes to the 'Muss es sein?' ('Must it be?') motif of Beethoven's final *String Quartet, Op. 135*, as well as the 'Fate' motif from Wagner's *Ring*, and perhaps most strikingly of all, the opening of Liszt's *Les Préludes*.

It is impressive just how much material Franck derives from this tiny, three-note motif, and his innovative use of cyclic form (where themes or motifs from earlier movements are recalled in later ones) might be seen as a continuation of Berlioz' *idée fixe* in his *Symphonie fantastique*. But Franck treats his central motif as completely malleable material: after its initial presentation at the opening comes a faster, rhythmically charged version, generating a central first theme suffused with urgency (1:2:32). The music starts to build up (6:15), climaxing with a triumphant new theme (7:00) – the same motif, but inverted, so that instead of a falling second followed by an inquisitive diminished fourth, we now hear a rising minor second followed by a joyful major third that falls to the tonic. Franck's student Guy Ropartz called this the 'Faith Theme'. Both themes are developed simultaneously (8:58) until a dramatic, intensely serious recapitulation is reached (12:10): the initial motif, barely audible at the start of the movement, is now proudly presented in close canon in the brass. The agitated first theme returns (13:33), followed by the jubilant 'Faith Theme' (15:14), before resolving with a final – almost defiant – statement of the initial motif (17:41), again in canon, and concluding in a heroic D major.

What follows is nominally the second movement but in reality a hybrid of the second and third movements. The outer sections sound like a slow movement, while the central section assumes the character of a scherzo (the two link seamlessly, so that one crotchet beat of the former becomes triplet quavers of the latter). The principle theme, first introduced in the harp

and plucked strings, and then treated to the distinctive colour of the cor anglais, replicates the first three notes of the ominous opening motif from the first movement, now reharmonised. The 'Faith Theme' is alluded to (2 1:48), but this gives way to the nervous energy of tremolando strings (3:46), offering a premonition the scherzo, which starts in earnest shortly afterwards (4:29). This brief scherzo even includes a miniature trio: a gently lilting clarinet melody accompanied by sustained harmonies in the winds (5:21). The final section sees the return of the feverish strings, now with the cor anglais theme superimposed (6:40, 6:55), as well as a final allusion to the 'Faith Theme' (8:11).

In the finale, D major vanquishes the minor-mode darkness. A sunny theme sounds softly in the cellos, then bursts forth exuberantly in the whole orchestra, setting the mood for the whole movement. This joy is momentarily interrupted by the return of the cor anglais theme of the second movement, twice: first in the cor anglais, as before (3 2:34), but later transformed into a magnificent chorale for the entire orchestra (6:53). The 'Faith Theme' appears (7:40), paving the way for a recurrence of the very opening motif of the first movement (8:34), now in the major, as though the piece were remembering its own troubled origins from a place of security. The final coda concludes the symphony in a D major blaze: the journey from darkness to light is complete.

Sadly, Franck wrote no more orchestral music before his death, just one year after the premiere of his *Symphony in D minor*. While absent-mindedly on his way to give a lesson, he was struck by a horse-drawn carriage. Nine years later, his pupil Chausson was the victim of another transport-related accident, when he was cycling downhill and crashed his bicycle into a brick wall. The musical connection between teacher and student is perhaps made most apparent in their respective symphonies. Composed between September 1889 and December 1890, Chausson's *Symphony in B flat major* was premiered at the Société nationale de musique on 18 April 1891, under the direction of the composer, who dedicated it to his brother-in-law, the painter Henry Lerolle. The reviews were positive, but some commentators criticised the composer for certain formal devices – by which they meant the use of the principle of cyclic organisation inherited from Franck.

There is no question that Chausson found a significant source of inspiration in his teacher's symphony. Even before hearing a note, we can see the symphony adopts the same three-movement structure, rather than the traditional four. But there are definite points of distinction as well: regarding cyclic organisation, Chausson's recurring material is more flexible and consists of a single interval, a third. The orchestration, influenced by Wagner, is also more varied than Franck's, thanks in particular to the use of instrumental solos, and harmonically too it borrows more from Wagner.

Nevertheless, the stern theme presented at the outset is a clear nod to Franck. This is centred on a (major) third, and stated more stirringly in the strings in the minor, in an impassioned, rising sequence, followed by a series of dramatic gestures (4 2:01). The mood gradually dies down again, the horns, strings and timpani trill strongly resembling one of the calmer moments in Wagner's *Flying Dutchman* overture, before transforming into a rather unexpected, light-hearted second theme in the bassoon (3:42). The *Flying Dutchman* continues to haunt the music harmonically (4:08), but when this second theme comes round again in full-blooded strings (4:30), it has a quasi-cinematic quality to it, resulting in a theme that wouldn't sound out of place in one of Korngold's swashbuckling scores. A playful, rhythmically driven, pentatonic episode cuts straight in (4:59), leading to a much calmer, lyrical third theme. These second and third themes are both developed, including a lovely horn solo reprise of the second, supported by glistening winds (8:41) before the austerity of the opening theme – sounding even more austere here in its minor-key incarnation – returns (9:09). But it isn't enough to dispel the sheer optimism of the second theme, which gently but proudly reasserts itself (9:56) and carries the movement to its conclusion.

The manuscript of the solemn central movement shows that it was born out of anguish. Here, the Wagnerian presence is even more apparent, though the Dutchman has been substituted for the eternal longing of Tristan and Isolde: the opening theme (again centred around the interval of a third) resembles the heavy atmosphere evoked in the Prelude to Act III of *Tristan*, while the contrary motion chromaticism (5 0:46) and shifting harmonies only strengthens this connection. A rather beautiful, elegiac theme is introduced by the cor anglais (2:19), soon taken over by the strings; but the central section allows this Franckian favourite a more sustained, ethereal theme in unison with a solo cello, over a sea of shimmering strings

(4:54). The tragic passion builds up over increasingly busy strings and woodwinds in turmoil, but the reprise of the opening theme decisively calls matters back into order (6:41) before dissolving into a reflective coda.

The last movement summarises the themes of the previous movements – obeying the precepts of Franck – and subjects them to various metamorphoses. The recapitulation varies them one last time, and the work heads towards its conclusion via a majestic brass chorale (6 8:30). This leads to the brighter key of B flat major (9:44), with low-register triadic figures coupled with radiant, repeated, high quavers in the woodwind offering a final Wagnerian salute – this time to the grand entry of the Gods into Valhalla at the end of *Das Rheingold*. It makes for a deeply satisfying conclusion. As Jean Gallois, one of Chausson's biographers, put it: the symphony is a 'spiritual combat between light and darkness that ends in a kind of conquering, invigorating hymn'.

Dominic Wells

Conductor's note

Since the Chausson *Symphony in B flat* lacks any critical or Urtext edition, I studied two manuscripts owned by the Bibliothèque Nationale in Paris – the first one being the composer's manuscript, the second one being the 'mise au net', which is the copy handwritten by the composer for the engraver. Both are available online at gallica.bnf.fr. As a result, I realised that the engraved score and parts, printed by the French publisher Baudoux in 1897, and still used in modern performances, have major errors that have led many conductors into misunderstanding some tempo relationships. For instance, on page 37 of the manuscript, Chausson writes 'crotchet becomes quaver', which has been wrongly printed as 'crotchet becomes crotchet', therefore leading to a doubling of the tempo. In another example, Chausson clearly writes '*stesso tempo*' for the final chorale, yet it is very often played too slowly because of its indication '*Grave*' which in this case is clearly intended more as an indication of character than of tempo. In addition to these discrepancies, both the scores and parts contain many wrong notes and dynamic markings, which we have meticulously corrected.

Chausson's symphony is a multifaceted and imaginative piece. Its passion and complexity raise many questions regarding interpretation. Many of them find their answer in a careful study of the manuscript sources. Our recording attempts to present an informed and accurate performance of one of the masterpieces of the French symphonic repertoire.

In Franck's case, there are no such problems: the printed score and parts are faultless, having been published by Hamelle, who on this occasion commissioned the German engraver Röder from Leipzig, renowned for their accuracy. This was an unusual collaboration for a French publisher, for which we are particularly grateful, since the manuscript of Franck's *Symphony* was burned in the fire that destroyed the Duparc family château in 1935.

Jean-Luc Tingaud

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

The Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB) traces its existence back to the first 'Funk-Stunde Berlin' on 29 October 1923. Since that day, renowned composers, musicians and conductors such as Igor Stravinsky, Paul Hindemith, David Oistrakh, Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Heinz Rögner, Rafael Frühbeck de Burgos and Marek Janowski have formed an orchestra that has experienced the vicissitudes of German history in the 20th century in a unique way. Vladimir Jurowski has been chief conductor and artistic director since 2017, and continues to lead the orchestra's 100-year tradition into the future. The RSB has a nationwide and international presence in concert halls and on the radio, appearing regularly in Berlin at the Konzerthaus, the Philharmonie and the Haus des Rundfunks, as well as performing chamber music at numerous venues. In addition to its extensive activities for radio, the orchestra realises numerous studio recordings, often with forgotten repertoire rarities. The RSB's repertoire covers all stylistic periods from pre-Classical to modern. Recurring guest appearances at renowned music festivals as well as tours to Japan, China and Korea testify to the RSB's international reputation. www.rsb-online.de/en/

Jean-Luc Tingaud

Jean-Luc Tingaud (b. 1969) studied with the French conductor Manuel Rosenthal. Notable opera engagements have included *Pénélope* and *Le Roi malgré lui* (Wexford Festival Opera), *Roméo et Juliette* (Arena di Verona), *Faust* (Macerata), *The Turn of the Screw* (Lille), *Dialogues des Carmélites*, *La Bohème* and *Madama Butterfly* (Pittsburgh), *La Fille du régiment* (Madrid), *Pelléas et Mélisande* (Prague National Theatre), *The Pearl Fishers* (English National Opera), Spontini's *Fernand Cortez* (Florence), *L'Ange de Nisida* (Donizetti Opera festival, Bergamo), *Carmen* (Tokyo) and *Lakmé* (Beijing). Orchestras he has conducted include the Royal Philharmonic Orchestra, English Chamber Orchestra, Bournemouth Symphony Orchestra, Filarmonica Arturo Toscanini, the Warsaw and Kraków Philharmonics, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre National de Lyon, Tokyo Philharmonic Orchestra, and the orchestras of the Teatro Carlo Felice, Genoa and the Teatro Massimo, Palermo. His recordings include *Sapho* (Wexford), *Werther* (Martina Franca), *La Voix humaine* (Compiègne) and *Le Siège de Corinthe* (Bad Wildbad) and, most recently for Naxos, works by Dukas (8.573296), Bizet (8.573344), D'Indy (8.573522), Poulenc (8.573739), Franck (8.573955) and Massenet (8.574178). www.jeanluc Tingaud.com

Photo: © Jean-Baptiste Millot



Photo: © Astrid Ackermann



La Symphonie en ré mineur de Franck et la Symphonie de Chausson

C'est à l'été 1887 que César Franck, compositeur, organiste et professeur belge naturalisé français, se lance dans l'écriture de son unique symphonie, qu'il achèvera en août 1888. On peut se demander pourquoi, à l'âge de 64 ans, il décide de s'essayer dans le genre. Il y a plusieurs raisons à cela.

Premièrement, le goût du public avait commencé à changer, influencé par l'actualité politique. Si le public parisien du XIX^e siècle avait longtemps eu une prédilection pour l'opéra et l'opérette et trouvait la musique de chambre et les concerts symphoniques trop académiques et austères, la défaite amère de la France face à la Prusse, lors de la guerre de 1870, avait créé un sursaut de fierté nationale dans le monde musical du pays et suscité la fondation de la Société nationale de musique en février 1871. L'une des intentions de cette société, qui comptait parmi ses membres nombre des plus remarquables musiciens français du moment, dont Franck, était de promouvoir de nouvelles œuvres françaises de musique instrumentale à la hauteur des chefs-d'œuvre de la tradition germanique.

Deuxièmement, les récents succès de la Symphonie en *sol* mineur d'Édouard Lalo, en février 1887, et de la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy, le mois suivant, avaient certainement piqué l'intérêt de Franck – la symphonie française prenait enfin des couleurs, semblait-il.

Troisièmement, depuis un certain temps des élèves et anciens élèves de Franck le poussaient à donner naissance à une œuvre d'envergure digne de son nom. D'Indy, Duparc, Chausson, Ropartz et autres « franckistes » s'étaient lancés dans une campagne vigoureuse de soutien à leur mentor, dont la modeste image publique était éclipsée par celle de Saint-Saëns qui avait vu sa réputation monter en flèche avec sa Troisième Symphonie « avec orgue », donnée en première audition en mai 1886. Même si rien ne laisse à penser que le discret Franck enviait son contemporain, d'un point de vue « franckiste », il paraissait impératif qu'il réponde en s'aventurant dans les eaux symphoniques.

En 1889, la première audition de la Symphonie en *ré* mineur de Franck, proposée par la Société des concerts du Conservatoire, relativement conservatrice, n'est pas un succès. L'œuvre ne commence son ascension vers la renommée qu'en 1893, trois ans après le décès du compositeur, aux Concerts Lamoureux, haut-lieu parisien pour la musique de Wagner et société qui dispose d'une salle favorable aux riches sonorités orchestrales de la partition de Franck, à son harmonie intensément chromatique, à son caractère grave. Imitant le parcours « de l'ombre à la lumière » des Cinquième et Neuvième Symphonies de Beethoven, elle progresse d'un *ré* mineur inquiet vers une conclusion victorieuse en *ré* majeur. Ce n'est d'ailleurs pas le seul lien avec la musique de Beethoven : l'introduction sombre et hésitante est dominée par un motif inquiétant de trois notes qui rappelle le « *Muss es sein ?* » (« Le faut-il ? ») du dernier Quatuor de Beethoven, op. 135, mais aussi le leitmotiv du Destin de la Tétralogie de Wagner, ainsi que, peut-être de la manière la plus frappante, le début des *Préludes* de Liszt. On ne peut qu'être impressionné de voir tout ce que Franck tire de ce minuscule motif de trois notes.

La forme cyclique de cette partition, c'est-à-dire une structure où la thématique initiale est reprise dans les mouvements suivants, pourrait être considérée comme un prolongement de l'architecture de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, avec son « idée fixe » récurrente, mais Franck, à la différence de son prédécesseur, traite son motif initial tel un matériau entièrement malléable. À sa présentation initiale succède une version plus rapide, plus nerveuse rythmiquement, qui génère un premier thème à l'énergie pressante (1'2'32). Une progression se met en place (6'15) qui culmine avec l'arrivée d'un nouveau thème triomphant (7'00), lequel s'avère le même motif, mais inversé, si bien qu'au lieu d'une seconde descendante suivie d'une quarte diminuée ascendante inquisitrice, on entend maintenant une seconde mineure ascendante suivie d'une joyeuse tierce majeure qui tombe sur la tonique. L'élève de Franck Guy Ropartz a baptisé cette métamorphose le « thème de la Foi ». Les deux thèmes sont développés simultanément (8'58) jusqu'à l'arrivée de la réexposition, dramatique et d'une gravité intense (12'10) : le motif initial, à peine audible au début du mouvement, est maintenant présenté en canon serré aux cuivres. Le premier thème agité fait son retour (13'33), suivi du jubilant « thème de la Foi » (15'14). Après un ultime énoncé, presque défiant, du motif initial (17'41), à nouveau en canon, le mouvement se conclut dans un *ré* majeur héroïque.

Le deuxième mouvement, de forme ABA, est en réalité un croisement entre un deuxième et un troisième mouvement. La partie A se présente comme un mouvement lent tandis que la partie centrale B a le caractère d'un scherzo (les deux s'enchaînent en douceur, une noire de la partie A devenant un triolet de croches dans la partie B). Le thème principal, introduit par la harpe et les pizzicati des cordes, puis se parant du timbre distinctif du cor anglais, reprend les trois notes du motif initial menaçant du premier mouvement, réharmonisées. On entend une allusion au « thème de la Foi » (2'48), qui cède la place à des tremolos de cordes nerveux (3'46), annonciateurs du scherzo qui s'élançe véritablement peu après (4'29). Ce bref scherzo renferme même un trio miniature : une mélodie de clarinette qui oscille délicatement, accompagnée par de longs accords aux vents (5'21). La dernière partie voit le retour des tremolos fiévreux auxquels se superpose maintenant la mélodie du cor anglais (6'40, 6'55), ainsi qu'une allusion finale au « thème de la Foi » (8'11).

Le finale amène *ré* majeur, qui dissipe la noirceur du mode mineur. Un thème solaire est chanté *cantabile* aux violoncelles, puis éclate avec exubérance au tutti d'orchestre, plantant le décor pour l'ensemble du mouvement. Cette joie est momentanément interrompue par le retour du thème du cor anglais du deuxième mouvement, d'abord au cor anglais (3'23), puis au tutti d'orchestre, dans une transformation en un choral magnifique (6'53). Le « thème de la Foi » réapparaît (7'40), préparant le retour du motif initial du premier mouvement (8'34), désormais en majeur, comme si l'œuvre se remémorait ses origines troublées depuis un endroit sûr. La symphonie se conclut dans un flamboiement de *ré* majeur : le parcours de l'ombre à la lumière est accompli.

On peut regretter que Franck n'ait plus écrit de musique orchestrale après cette symphonie, mais il s'éteignit un an après la première audition de l'œuvre, suite à un accident dont il avait été victime dans sa calèche. Neuf ans plus tard, son élève Ernest Chausson allait lui aussi être victime d'un accident de la route, mais à bicyclette : perdant le contrôle de son deux-roues dans une pente, il termina sa course dans un mur de briques. Le lien musical entre le professeur et l'élève se révèle peut-être de la manière la plus manifeste dans leur symphonie respective. Écrite entre septembre 1889 et décembre 1890, la Symphonie en *si* bémol majeur de Chausson fut donnée en première audition par la Société nationale de musique le 18 avril 1891 sous la direction du compositeur, qui dédia sa partition à son beau-frère Henry Lerolle, artiste peintre. L'œuvre fut bien accueillie mais certains commentateurs critiquèrent le recours à certains expédients formels, désignant de cette manière vague le principe cyclique hérité de Franck.

Il ne fait aucun doute que Chausson trouva dans la symphonie de son maître une grande source d'inspiration. Avant même d'écouter une seule note de son œuvre, on constate qu'elle adopte la même structure tripartite et tourne le dos aux quatre mouvements traditionnels. Mais les deux symphonies diffèrent en certains points : s'agissant de la forme cyclique, le matériau récurrent de Chausson est plus rudimentaire – il consiste en un simple intervalle de tierce – et plus souple. Son orchestration, influencée par Wagner, est plus variée que celle de Franck, elle fait notamment grand usage de solos, et son harmonie emprunte elle aussi plus au maître allemand.

Néanmoins, le thème austère présenté dès le début de l'œuvre est un clin d'œil à Franck. Centré sur une tierce majeure, il est repris de manière plus troublante aux cordes, en mineur, en une progression passionnée suivie d'une série de gestes dramatiques (4'01). La tension s'apaise progressivement, les interventions des cors, des cordes et les roulements de timbales rappelant l'une des accalmies de l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner, puis cette transition mène à un deuxième thème au basson d'une légèreté plutôt inattendue (3'42). Le *Vaisseau fantôme* continue de hanter l'œuvre avec ses harmonies (4'08), mais lorsque le deuxième thème revient avec enthousiasme aux cordes (4'30), il a un caractère presque cinématographique et ne semblerait pas déplacé dans une des partitions pleines de bravoure de Korngold. Un épisode pentatonique enjoué, au rythme nerveux s'interpose (4'59), qui débouche sur un troisième thème lyrique bien plus calme. Les deuxième et troisième thèmes sont développés, on entend notamment une charmante reprise du deuxième thème au cor solo, soutenu par des vents chatoyants (8'41), avant que ne revienne l'austérité du premier thème, qui s'avère encore plus austère dans son incarnation mineure (9'09). Cela ne suffit cependant pas à chasser l'optimisme à toute épreuve du deuxième thème qui réaffirme sa présence avec douceur mais fierté (9'56) et conduit le mouvement à sa conclusion.

Le manuscrit du mouvement central plein de gravité montre qu'il est né de l'angoisse. La présence de Wagner est

encore plus manifeste ici, le Hollandais du *Vaisseau fantôme* cédant la place au désir éternel de Tristan et Isolde : le thème initial du mouvement, centré lui aussi sur l'intervalle de tierce, fait songer à l'atmosphère lourde qui règne dans le prélude du troisième acte de *Tristan*, les mouvements chromatiques contraires (5' 0'46) et les glissements harmoniques renforçant ce lien. Si le cor anglais est chargé d'introduire un thème élégiaque de belle facture (2'19), bientôt repris par les cordes, la partie centrale confiée à cet instrument favori de Franck un thème éthéré plus soutenu, chanté à l'unisson avec le violoncelle solo sur une mer de cordes chatoyante (4'54). Des cordes et des vents de plus en plus agités créent une passion tragique jusqu'à ce que revienne le thème initial qui remet les choses en ordre (6'41) avant de se dissoudre dans une coda méditative.

Le finale reprend les thèmes des mouvements précédents, conformément au précepte franckiste, et les soumet à diverses métamorphoses. La réexposition les varie une dernière fois, puis l'œuvre progresse vers sa conclusion par le biais d'un majestueux choral de cuivres, (6' 8'30) qui débouche sur l'arrivée lumineuse du mode majeur (9'44). Des arpegges dans le médium associés à des touches radieuses des bois dans l'aigu lancent un dernier salut à Wagner – le passage rappelle cette fois la grandiose entrée des dieux au Walhalla à la fin de *L'Or du Rhin* et confère à l'œuvre une conclusion d'une belle éloquence. Jean Gallois, l'un des biographes de Chausson, a parlé à propos de cette fin d'hymne conquérant, aboutissement du combat spirituel de la Symphonie entre l'ombre et la lumière.

Dominic Wells

(Traduction : Daniel Fesquet)

Remarques du chef d'orchestre

Comme il n'existe pas d'édition critique ou Urtext de la Symphonie en *si* bémol majeur de Chausson, je me suis plongé dans deux manuscrits de l'œuvre conservés à la Bibliothèque Nationale de France : d'une part l'autographe du compositeur, d'autre part sa mise au net, c'est-à-dire la copie qu'il a faite pour le graveur. Les deux peuvent être consultés sur le site Internet gallica.bnf.fr. En examinant ces manuscrits, je me suis rendu compte que la partition d'orchestre et les parties séparées publiées par l'éditeur Baudoux en 1897, qui continuent d'être utilisées au concert, renferment des erreurs importantes qui font que de nombreux chefs d'orchestre se méprennent sur certaines relations de tempo. Par exemple, à la page 37 de l'autographe, Chausson a noté « noire = croche », alors que figure dans l'édition « noire = noire », ce qui occasionne un doublement du tempo. Autre exemple : Chausson a précisé *stesso tempo* au-dessus du choral final, lequel est cependant souvent joué trop lentement à cause de l'autre indication, *Grave*, qui en l'occurrence est plus une indication de caractère que de tempo. Outre ces problèmes de tempo, la partition d'orchestre et les parties séparées présentent de nombreuses erreurs de note et de nuances que nous avons corrigées méticuleusement.

La Symphonie de Chausson est une œuvre imaginative qui revêt de multiples facettes. Sa complexité et son souffle passionné suscitent de nombreuses questions d'interprétation. Un examen soigné des sources manuscrites permet de trouver une réponse à nombre d'entre elles. En enregistrant ce chef-d'œuvre du répertoire symphonique français, nous avons essayé de présenter une version conforme aux intentions du compositeur.

La Symphonie en *ré* mineur de Franck, elle, ne pose pas de problèmes similaires. Aucune faute n'est à déplorer dans la partition d'orchestre et les parties séparées publiées par Hamelle, qui à cette occasion s'est procuré les services du graveur allemand Röder de Leipzig, renommé pour son travail soigné. C'était inhabituel, pour un éditeur français, de faire appel à un spécialiste étranger pour la gravure, mais on ne peut que s'en réjouir parce que le manuscrit de Franck a été détruit en 1935 dans l'incendie qui a ravagé le château de la famille Duparc.

Jean-Luc Tingaud

César Franck's only symphony came at a time when the French music world was seeking to rival the great Austro-German tradition. The 'darkness-to-light' narrative of the *Symphony in D minor* owes a debt to Beethoven and there is a unique power within its distinctive themes, innovative cyclic form and general gravitas. Franck's student Ernest Chausson was no doubt inspired by his teacher's thematic metamorphoses, but the anguished influence of Wagner is also ever present. The published score of the *Symphony in B flat major* includes many errors which conductor Jean-Luc Tingaud has meticulously corrected after careful study of Chausson's autograph manuscripts.

RSB Rundfunk
Sinfonieorchester
Berlin

FRANCK CHAUSSON

Symphonies

César FRANCK (1822–1890)

Symphony in D minor, M. 48 (1887–88)

38:50

1 I. Lento – Allegro non troppo

18:11

2 II. Allegretto

10:08

3 III. Allegro non troppo

10:25

Ernest CHAUSSON (1855–1899)

Symphony in B flat major, Op. 20 (1889–90)

32:58

4 I. Lent – Allegro vivo

12:26

5 II. Très lent

8:35

6 III. Animé

11:49

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Jean-Luc Tingaud

ein Ensemble der



Recorded: 1–3 **4–6**, 3–4 **1–3** November 2023 at Saal 1, Haus des Rundfunks, Berlin, Germany

Producer: Wolfram Nehls • Engineer: Thomas Bößl • Editors: Wolfram Nehls, Thomas Bößl

Booklet notes: Dominic Wells • Publisher: Éditions Hamelle **1–3** • Edition: composer's manuscript **4–6**

This recording has been made possible by the generous support of Raphael and Yolande Kanza

Cover photo: Sunrise © Roberto Caucino / Dreamstime.com