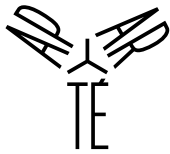
A close-up, high-angle portrait of Michel Dalberto, a middle-aged man with short, graying hair and light-colored eyes. He is wearing a dark gray suit jacket, a blue dress shirt, and a dark tie with small yellow and blue polka dots. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and the details of his clothing. The background is dark and out of focus.

**MICHEL
DALBERTO**
& NOVUS QUARTET
CÉSAR FRANCK
PIANO WORKS · QUINTET



Enregistré par Little Tribeca à la Salle Philharmonique de Liège (Belgique) les 13 et 14 octobre 2018

Direction artistique et prise de son : Maximilien Ciup et Gaëtan Juge

Montage, mixage et mastering : Gaëtan Juge

Piano : Bösendorfer Vienna Concert 280

Préparation et accord : François-Xavier Soulard, Régie piano

Remerciements aux équipes de la Salle Philharmonique de Liège et à son Directeur général,
Daniel Weissmann

English translation by Marcia Hadjimarkos (anglais) et Victoria Okada (japonais)

Couverture © Jean-Baptiste Millot

Design © 440.media

AP203 Little Tribeca © 2019 Little Tribeca © 2019

[LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

MICHEL DALBERTO piano

NOVUS QUARTET

JAEYOUNG KIM violin

YOUNG-UK KIM violin

KYUHYUN KIM viola

WOONGWHEE MOON cello

Prelude, Choral & Fugue in B-minor, M21

- | | |
|--|------|
| 1. Prelude <i>Moderato</i> | 4'51 |
| 2. Choral <i>Poco più lento - Poco allegro</i> | 5'46 |
| 3. Fugue <i>Tempo I</i> | 7'26 |

Prelude, Aria & Final in E-Major, M23

- | | |
|---|------|
| 4. Prelude <i>Allegro moderato e maestoso</i> | 9'31 |
| 5. Aria <i>Lento</i> | 5'35 |
| 6. Final <i>Allegro molto ed agitato</i> | 7'50 |

Piano Quintet in F-minor, M7

- | | |
|--|-------|
| 7. <i>Molto moderato quasi lento</i> | 15'35 |
| 8. <i>Lento, con molto sentimento</i> | 10'05 |
| 9. <i>Allegro non troppo, ma con fuoco</i> | 8'53 |
| 10. Prelude <i>Andantino</i> | 3'34 |

(from **Prelude, Fugue & Variation in B-minor, M30** - arrangement Bauer/Dalberto)

CÉSAR FRANCK ET LE PIANO OU LA COMPLEXITÉ FAITE POÉSIE

Au contraire de la musique de Gabriel Fauré dont il m'a fallu plusieurs années pour en comprendre et en apprécier la fascinante beauté, celle de César Franck m'a immédiatement parlé dès que je l'ai entendue à la classe de Vlado Perlemuter au Conservatoire de Paris. Et je ne me souviens d'aucun problème majeur de compréhension lorsque je me plongeais dans *Prélude, Aria & Final* que Perlemuter m'avait demandé de travailler. On considère généralement que *Prélude Aria & Final* est une œuvre intrinsèquement moins accessible que *Prélude, Choral & Fugue*. À la classe, Perlemuter faisait en effet plus volontiers travailler cette dernière œuvre, ce qui me permit de l'entendre jouée par plusieurs élèves et surtout par Perlemuter lui-même lorsqu'il se mettait au piano pour jouer des extraits et mieux nous faire comprendre ce qu'il voulait. Comme ancien élève d'Alfred Cortot, Perlemuter avait évidemment étudié ces œuvres avec son maître qui les avait lui-même apprises de Louis Diémer et d'autres person-

nalités qui avaient connu Franck. Lorsque je décidai de mettre *Prélude, Choral & Fugue* à mon répertoire en 2012 (pourquoi j'ai attendu si longtemps, c'est un mystère), toutes les remarques qu'il faisait et sa lecture limpide et dépouillée me revinrent en mémoire bien que, finalement, je ne l'ai jamais travaillé avec lui.

Prélude, Aria & Final vs Prélude, Choral & Fugue ?
L'œuvre profane et intellectuelle en opposition à celle dont l'origine, liée à la musique religieuse, est plus aisément compréhensible par chacun ? Il est vrai que le thème du Choral est un de ceux que l'on mémorise instantanément. Les similarités existent pourtant : la forme tripartite bien sûr ; l'utilisation admirablement maîtrisée de la forme cyclique ; l'écriture fortement inspirée par l'orgue à tel point que l'on se demande parfois si Franck, en écrivant ces pièces, n'a pas confondu dans son esprit piano et orgue ; une vision commune de la rédemption (le bien l'emportant sur le mal) interprétée de manière triomphale dans

la péroration à la fin de la Fugue en opposition au climat tout de douceur et d'apaisement à la fin du Final.

Lorsque César Franck décide, vers 1882/83, d'écrire une œuvre pour piano rendant hommage à Jean-Sébastien Bach, il doit d'abord résoudre le problème du format de cette œuvre. N'écrire qu'un Prélude suivi d'une Fugue, même s'il y a une interconnexion entre les deux, ne lui paraît pas suffisant. L'insertion du Choral entre les deux pièces va donner à l'œuvre tout entière un équilibre et une assise incomparables tout en lui assurant sa célébrité. On peut accessoirement ajouter qu'en créant un tel triptyque, Franck invente un format dont aucun autre compositeur, avant lui, n'avait eu l'idée. Les liens avec la musique religieuse et, en particulier, celle de Bach, sont évidents. Le sujet de la Fugue dont on peut entendre une préfiguration dès le début du prélude vient de la Messe en *si* de Bach, le chromatisme descendant symbolisant la descente du Christ de la croix, un thème que Liszt avait déjà utilisé dans ses Variations sur « Weinen, Klagen, Sorgen, Sagen ». On peut également entendre une analogie à ce thème dans le sujet de la fugue ouvrant la Toccata (premier mouvement) de la *Sixième Partita* de

Bach. Les trois exposés du thème du choral ne diffèrent que par leur tonalité et une légère variation du rythme de la basse. Avec sa mémorisation complexe (je parle d'expérience), la Fugue fut apparemment la principale cause du rejet que Saint-Saëns exprima de cette œuvre. Si l'on se réfère aux stricts canons d'écriture d'une fugue, il est exact que celle de Franck ne les respecte guère une fois les quatre voix exposées. Mais Saint-Saëns ne semblait pas éprouver une grande affection pour le compositeur qui lui avait succédé à la présidence de la fameuse Société Nationale de Musique qu'il avait créée au lendemain de la guerre de 1870. Debussy, au contraire, n'hésitera jamais à exprimer son admiration pour la musique de César Franck alors qu'il ira dans une direction diamétralement opposée à celle prise par son aîné. Franck n'allait de toutes façons pas survivre très longtemps à Saint-Saëns puisqu'il mourût en 1890, plus de trente ans avant la disparition du compositeur de *Samson et Dalila*.

Avec *Prélude, Aria & Final* écrit en 1887, Franck semble avoir voulu créer une œuvre de musique pure — pour autant que cela ait un sens — contenant moins de références, qu'elles soient religieuses ou non. En revanche, les références

à l'écriture d'orgue sont bien réelles et plus d'une fois, le pianiste peut honnêtement se demander si cela ne sonnerait pas mieux à l'orgue. À ce sujet, un élément que l'on doit toujours garder en mémoire est que Franck avait des mains énormes, capables de plaquer des intervalles de douzième voire de treizième (similaires en cela à Rachmaninoff). Ce qui ne lui posait donc aucun problème se révèle pour un pianiste « normal » comme moi quasi injouable, en tout cas sans arranger ou arpéger. *Prélude, Aria & Final* est un peu plus long que son prédécesseur, 22/23' contre 18'. Le Prélude et l'Aria sont plus développés que respectivement le Prélude et le Choral. Les différents thèmes sont parfaitement interconnectés et, malgré les nombreuses exécutions que j'ai données de cette œuvre, je reste toujours émerveillé, à la conclusion, lorsque le principal thème du Prélude et celui de la fin de l'Aria sont mélangés, par l'intense poésie qui s'en dégage.

Il n'y avait pas qu'à la classe de Perlemuter que l'on travaillait la musique de César Franck. Dans celle de Jean Hubeau, mon professeur de musique de chambre, la Sonate pour violon et piano en *la*, le Quatuor à cordes et, bien sûr, le Quintette avec piano étaient régulièrement travaillés et joués. Il n'est donc pas étonnant

que Jean Hubeau m'ait donné rapidement la Sonate pour violon et piano. Le Quintette allait venir un peu plus tard, principalement à cause de la plus grande difficulté à réunir un quatuor à cordes. Dès le premier jour où je me mis à lire la partition du Quintette, j'en suis tombé amoureux et cet amour n'a jamais faibli. Tout m'y semble réussi au plus haut niveau : la construction, les connexions entre les différents épisodes, l'assise harmonique, la lisibilité du contrepoint pourtant complexe. Mais, couronnant le tout, il y a ce ton général, cet engagement voulu dans le son, quelque chose qui nous dépasse lorsque l'on se sent emporté par cette musique à la fois tendre et violente. Là aussi, Saint-Saëns ne se montra pas sous son meilleur jour. Dedicataire et créateur de l'œuvre au piano en compagnie du Quatuor Marsick, il quitta la scène en laissant ostensiblement la partition sur le pupitre du piano. On a connu attitude plus élégante. Heureusement les nombreux soutiens de Franck allaient s'employer à faire connaître l'œuvre et elle ne tarderait pas à être aussi populaire que les quintettes de Schumann ou Brahms.

Comment considérer aujourd'hui César Franck, lui qui fut de son vivant glorifié par ceux que l'on appelait « la bande à Franck »

(Henri Duparc, Ernest Chausson, Vincent d'Indy) et qui n'hésitaient pas à le comparer à Bach ou Beethoven ? Né en 1822 à Liège, à une époque où la Belgique telle que nous la connaissons n'existait pas, ses exceptionnels talents de pianiste furent rapidement découverts et son père, avant tout intéressé par les bénéfices qu'il pourrait en tirer, ne tarda pas à le produire en concerts et à en faire un petit prodige. Pourtant, sa vie allait se révéler beaucoup plus simple et ascétique que ce que son enfance avait pu laisser présager. Profondément croyant, aussi bon pianiste qu'organiste (il fut titulaire entre autres de l'orgue de Sainte-Clotilde où ses improvisations étaient écoutées avec dévotion), adoré par ses élèves au Conservatoire de Paris (et les adorant), il influença, probablement sans trop s'en rendre compte, la vie musicale française de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il ne faut jamais oublier que dans son éducation musicale, il y eut autant d'influence française qu'allemande (de par sa mère). Il n'est donc pas surprenant que les mélomanes germaniques aient de tout temps apprécié sa musique alors qu'ils faisaient souvent la fine bouche à l'évocation de Fauré et même de Debussy. Peu apprécié par les compositeurs du Groupe des Six et, évidemment, par l'avant-garde

française d'après-guerre qui le cloua au pilori, handicapé par le fait qu'il n'a finalement laissé qu'un catalogue réduit de chefs-d'œuvre – deux pièces pour piano, des pièces pour orgue, la Sonate pour violon et piano, le Quatuor à cordes, le Quintette, la Symphonie en *ré* mineur, les Variations Symphoniques – Franck n'a été véritablement redécouvert par le public que vers la fin des années 1960 grâce en particulier à des pianistes comme Aldo Ciccolini, Samson François et, bien sûr, Vlado Perlemuter. Parmi les pianistes étrangers, Alexis Weissenberg et Sviatoslav Richter furent parmi les plus fameux interprètes de sa musique. Aujourd'hui les pianistes qui la jouent sont légions et l'entendre dans les couloirs du Conservatoire de Paris ou la faire travailler à mes élèves ne peut que me convaincre de sa pérennité et de l'importance de sa transmission.

Michel Dalberto



CÉSAR FRANCK AND THE PIANO: POETIC COMPLEXITY

Unlike the music of Gabriel Fauré – it took me several years to understand and appreciate its fascinating beauty – César Franck's works spoke to me as soon as I heard them in Vlado Perlemuter's class at the Paris Conservatoire, and I can recall no major problems as I began to explore *Prélude, Aria & Final* when Perlemuter asked me to learn it. It is generally thought that *Prélude, Aria & Final* is intrinsically less accessible than *Prélude, Choral & Fugue*. Perlemuter more often suggested that my fellow classmates learn the latter work, and I heard several of them perform it, as well as Perlemuter himself, when he played excerpts to help us understand what he wanted. As a former student of Alfred Cortot, Perlemuter had of course studied these pieces with his teacher, who learned them with Louis Diémer and other musicians who knew Franck himself. When I decided in 2012 to include *Prélude, Choral & Fugue* in my repertoire (why I waited so long to do so is a mystery), all his comments and his limpid, straightforward way of playing

the piece came back to me, although I had not actually worked on it with him myself.

Prélude, Aria & Final vs. *Prélude, Choral & Fugue*? Is the original work linked to sacred music more easily comprehensible than the secular and intellectual one? It's true that once you've heard the Choral theme, you will never forget it. There are similarities between the two works: the tripartite structure of course – the admirable mastery of cyclical form – the writing inspired by the organ to such an extent that one has to wonder whether Franck didn't confuse the piano with the organ when he wrote these pieces – a shared vision of redemption (good triumphing over evil) jubilantly portrayed in the final peroration at the end of the Fugue, as opposed to the atmosphere of sweetness and solace at the end of the Final.

When César Franck decided in 1882-83 to write a piano work in homage to Johann

Sebastian Bach, he first had to solve the problem of the format of this new work. Simply writing a prelude followed by a fugue, even if the two were interconnected, didn't seem like enough to him. Placing a Choral between the two pieces brought balance and an incomparable groundwork to the piece, as well as ensuring its fame. Franck in fact invented a form that no other composer before him had imagined when he wrote this triptych. The connections with sacred music, and in particular that of Bach, are obvious. The Fugue subject, a pre-figuration of which is heard at the beginning of the *Prélude*, is taken from Bach's B minor Mass. Its descending chromatic line symbolizes Christ's descent from the cross, a theme Liszt also used in his Variations on "Weinen, Klagen, Sorgen, Sagen". The fugue subject at the beginning of the Toccata, the first movement of Bach's sixth Partita, is also analogous to this theme. The three presentations of the chorale theme differ only in terms of key signature and a slight variation in the rhythm of the bass line. With its complex memorization (I speak from experience), the Fugue was apparently the main cause of Saint-Saëns' reservations about the work. If one considers the piece in terms of the strict rules of fugue writing, it is true

that it does not always respect them once the theme has been exposed in the four voices. Saint-Saëns does not appear to have had much affection for Franck, who succeeded him at the head of the famous Société Nationale de Musique, which he founded shortly after the war of 1870. Debussy, on the other hand, always willingly expressed his admiration for Franck's music, although his own compositions went in a completely different direction. Franck did not at this point have much longer to live: he died in 1890, more than three decades before Saint-Saëns.

When he composed *Prélude, Aria & Final* in 1887, Franck seems to have wanted to create a work of pure music, so to speak, containing few references, be they religious or otherwise. However, the references to organ music are undeniable, and once again the pianist must honestly wonder whether the piece would not sound better on an organ. In this regard, we must bear in mind that Franck had enormous hands and that, like Rachmaninoff, he was able to play twelfths and even thirteenthths. Passages that were not at all difficult for him are almost unplayable for a "normal" pianist like myself without arpeggiating or arranging. *Prélude, Aria & Final* is slightly longer than *Prélude, Choral*

& *Fugue*: 22' or 23' as opposed to 18'. The *Prélude* and *Aria* are more developed than the *Prélude* and *Choral*, respectively. The different themes are perfectly interconnected, and though I have performed this piece many times, its intensely poetic ending, when the main theme of the *Prélude* and the theme from the end of the *Aria* intertwine, always leaves me awestruck.

It was not only in Perlemuter's class that young pianists studied César Franck's music. Jean Hubeau was another of my professors, and in his chamber music class the A-Major Sonata for violin and piano, the string Quartet, and of course, the Piano Quintet were regularly studied and played. It is therefore not surprising that Jean Hubeau soon suggested I learn the Sonata for violin and piano. The Quintet came a little later, mainly because of the great difficulty of putting together a string quartet. The day I read through the score of the Quintet I fell in love with it, and my feelings have never changed. For me, every part of the piece - its construction, the connections among the different episodes, its harmonic ease, and the clarity of its most complex counterpoint - succeeds on the highest level. But the crowning glory is its

overall atmosphere, its outright commitment to the sound...there is something intangible in this tender yet violent music that whirls us away. Once again, in connection with this piece, Saint-Saëns did not show himself in the best light: when he and the Marsick Quartet premiered the work, which was dedicated to him, he ostentatiously left the score on the piano's music desk when he exited the stage. He might have acted a little more elegantly ... Luckily, however, Franck's numerous supporters took it upon themselves to make the work known, and it soon became as popular as Schumann and Brahms' Quintets.

How should César Franck be considered today? During his lifetime he was glorified by those known as *la bande à Franck* or the Franck gang (Henri Duparc, Ernest Chausson, and Vincent d'Indy), which readily compared him to Bach and Beethoven. He was born in 1822 in Liege, at a time when the country of Belgium as we know it today did not exist. His outstanding talent at the piano was quickly discovered by his father, who was above all interested in the benefits he could derive from it and soon turned him into a performing prodigy. His later life was much simpler and more austere than his childhood, however. A

deeply religious man and as talented on the organ as he was on the piano (he was the organist of Sainte-Clotilde in Paris, where his improvisations were received with devotion), he was adored by his students at the Paris Conservatoire, and adored them in return. He influenced French musical life in the second half of the nineteenth century, perhaps without realizing it. It should be recalled that his musical education owed as much to French influences as to the German influences he received through his mother. It is therefore not surprising that German music lovers have always appreciated his music, while turning up their noses at Fauré and even Debussy. Franck was not greatly esteemed by the Groupe des Six, and was of course crucified by the French post-war avant-garde. He was handicapped by the fact that he produced a small number of masterpieces – two piano pieces, two organ pieces, the Sonata for violin and piano, the string Quartet, the Quintet, the D minor Symphony, and the Symphonic Variations – and was only truly rediscovered by the public in the late 1960s, thanks to pianists such as Aldo Ciccolini, Samson François, and of course Vlado Perlemuter. Alexis Weissenberg and Sviatoslav Richter were among the best known non-French performers of his music.

Today the pianists that play Franck are legion: hearing his music resound in the halls of the Paris Conservatory and working on it with my students only helps to further convince me of its timeless dimension and of the importance of transmitting it to future generations.

Michel Dalberto

Translation by Marcia Hadjimarkos

セザール・フランクとピアノ

ガブリエル・フォーレの音楽を理解しその魅惑的な美しさを味わえるようになるのに数年を要したのとは対照的に、セザール・フランクの音楽は、パリ国立高等音楽院のヴラド・ペルルミュテールで初めて聞くや否や、直ちに私の心に訴えかけ、ペルルミュテールに練習することを勧められた《前奏曲、アリアと終曲》に没頭した時には、それを理解するのになんら大きな問題に突き当たった覚えがない。一般に《前奏曲、アリアと終曲》は、《前奏曲、コラールとフーガ》よりも本源的に取っ付きにくい作品だと考えられている。音楽院のクラスでは、ペルルミュテールは《前奏曲、コラールとフーガ》の方を好んで生徒に練習させていたので、何人もの生徒がこれを弾くのを聴いていたし、なんと言っても、どういう演奏を望んでいるのかを生徒に理解させるためにペルルミュテール自身がピアノで楽譜の一部をあれこれと弾くのを聴いたものだ。かつてアルフレッド・コルトーの弟子だったペルルミュテールは、当然のことながら師匠とこの曲を深めたし、コルトー自身はこの曲を、ルイ・ディエメールをはじめフランクと交流のあった人々から学んでいた。2012年に《前奏曲、コラールとフーガ》をレパートリーに加えた時(なぜこんなに長い間待っていた

詩情ある複雑さ

のかは自分でも謎だ)、ペルルミュテールが指摘していたあらゆる事からや単純明快なレクチュールが、記憶の中に蘇ってきた。結局、この曲をペルルミュテールと直接学ぶことがなかったのに、だ。

《前奏曲、アリアと終曲》対《前奏曲、コラールとフーガ》？ 世俗的かつ頭腦的な作品に対する、宗教音楽に関連したオリジンが誰にでもわかりやすい作品？ 確かに、コラールのテーマはすぐに覚えられる。が、二つの曲の間には類似性が見られる。3部構成はもちろん、循環形式を見事に使用していることや、パイプオルガンから強くインスピレーションを受けたエクリチュール。フランクはピアノとオルガンを混同してこの曲を書いたのではないかと思うほどだ。そして、2曲に共通する償還[あがない、罪からの解放]という視点。そこでは、善が悪に打ち勝つというヴィジョンが、「フーガ」の最後で全体の結論として凱旋するかのよう演奏される一方、「終曲」の終わりでは柔らかく平和に戻るような雰囲気では表されている。

1882年から83年ごろ、ヨハン・ゼバスティアン・バッハにオマージュを捧げるピアノ曲を作曲しようと決めた時、フランクはまず、曲の形態という問題を解決

しなければならなかった。前奏曲に続くフーガだけでは、たとえ二つの曲の間に関連性があったとしても、十分ではないように思われたのだ。コラールを間に挟むことで、作品にしっかりしたバランスとがっちりとした基盤を与え、同時に作品に名声をもたらすだろう。さらに付随的ではあるが、このような3部構成の作品を書くことによって、フランクは、彼以前の作曲家が誰も思いつかなかった音楽形態を創り出したのだ。宗教音楽、特にバッハとの関連性は明白である。「前奏曲」のはじめにすでにフーガのテーマの元となる形を聴くことができるが、このテーマはバッハの《口短調ミサ曲》に由来している。それは、キリストの十字架降架を象徴する下降クロマティズムで、リストがすでに、《カンタータ「泣き、歎き、憂い、怯え」による変奏曲》で使っているテーマである。このテーマのアナロジーを、バッハの《パルティータ》第6番のトッカータ(第一楽章)のはじめのフーガ主題に聞きとることもできる。3度提示されるコラールのテーマは、それぞれの調性が異なり、低音部のリズムが若干変更されている以外は同じものである。フーガは暗譜が複雑で(自分の経験から言うのだが)、これが、サン・サーンスがこの作品を拒否した主な理由らしい。実際、フーガを作曲する上での厳密な規則に照らすと、フランクのフーガは、4つの声部が提示されたあとは、この規則にあまり従わなくなる。それよりもサン・サーンスは、1870年の普

仏戦争終結後間もなく彼自身が創設した、世に名だたる国民音楽協会の会長職を引き継いだフランクに、あまり愛着を感じていなかったようである。反対に、全く対極的な音楽的方向性を目指すことになるドビュッシーは、セザール・フランクの音楽を躊躇なく賞賛している。いずれにせよフランクとサン・サーンスとの関係は長く続かなかった。というのも、フランクは《サムソンとデリラ》の作曲者サン・サーンスより30年も前の、1890年に没するからだ。

フランクは、1887年作曲の《前奏曲、アリアと終曲》で、リファレンス(それが宗教音楽へのものであろうがなかるうが)の少ない純粋音楽 — 純粋音楽というものに意味があればのことだが — の作品をつくりたかったようだ。逆に、オルガン用エクリチュールへのリファレンスは確かな現実としてあり、ピアニストは、オルガンで弾く方がよく響くのではないかという疑いを一度ならずと抱くのである。これについて常に留意しなければならないのは、フランクの手は巨大で、12度、さらには13度の和音もやすやすとつかむことができたということである(この点ではラフマニノフと同じだ)。彼にとって何の問題もなかったことが、私のような「普通の」ピアニストには、アレンジを加えるか、アルペジオで弾く以外には、ほとんど演奏不可能になってしまうのだ。《前奏曲、アリアと終曲》は、18分ほどの《前奏曲、

コラールとフーガ》よりも少々長い曲で、22～23分である。「前奏曲」と「アリア」はそれぞれ、「前奏曲」と「コラール」に比べてさらに展開されている。さまざまなテーマは完璧に関連づけられており、これまで何度も演奏しているにも関わらず、曲の最後に、「前奏曲」の主要テーマが「アリア」の終わりのテーマと交わって深い詩情を放つ部分で、いつもうっとりとした驚きにかられるのだ。

パリ音楽院でセザール・フランクの曲を学んでいたのはペルルミュテールのクラスだけではなかった。私の室内楽の師、ジャン・ユボアのクラスでは、《ヴァイオリンソナタ》イ長調、《弦楽四重奏曲》、そしてもちろん、《ピアノ五重奏曲》を定期的に練習し、演奏していた。だから、ジャン・ユボアからすぐに《ヴァイオリンソナタ》を練習するように言われたのはふつうのことだった。《五重奏曲》はもう少しあとだったが、それは主に、4人の弦楽器奏者を集めるのが相当に大変だったからだ。《五重奏曲》の楽譜を読み始めたその日から、私はこの曲を愛でるようになり、その気持ちはこれまで一度も弱まったことがない。この曲では、構成、さまざまなエピソード間のコネクション、和声基盤、難解であるにもかかわらずたやすく読み取れる対位法など、全てが最高にまで高められているように思われる。しかしさらに上に行くのは、曲全体に流れる

トーン、音の中に意志を持って入り込んで行くさま、優しくもあり激しくもあるこの音楽に没入したと感じた時に私たちを超越してしまう何かだ。献呈者であるサン・サーンスはここでもあまり好意的ではない。マルシック弦楽四重奏団と共に初演でピアノを担当したサン・サーンスは、終了後に、はっきりと見えるように楽譜をピアノの譜面台に残したまま舞台を後にした。これはあまりエレガントな振る舞いとは言えない。幸いなことに、フランクを支持していた多くの人々が、作品を広く知らしめるために奔走し、やがて、シューマンやブラームスの五重奏曲と同じほどの人気を得るようになった。生前、「フランク一派」(アンリ・デュパルク、エルネスト・ショーソン、ヴァンサン・ダンディ等)と呼ばれていた弟子たちが、バッハやベートーヴェンと比べるほどにまで崇めたフランクを、こんにち、どのように考えればよいのだろうか。

1822年に、現在私たちが知っているベルギーという国がまだなかった頃にリエージュで生まれ、早くからピアニストとしての卓越した才能を見出されたフランク。父は、何よりもそれで儲けることの方に興味を示し、いくつものコンサートを開いて息子を神童に仕立て上げた。しかしフランクのその後の人生は、少年時代から予想されるものよりもずっとシンプルで禁欲的だった。

深い信仰心を持っていた彼は、ピアニストとしてもオルガニストとしても有能で(サント・クロチルド教会他の正オルガニストとして彼が即興演奏するのを、皆、敬虔に聞いたものだ)、パリ音楽院の生徒たちから敬愛され(彼も生徒たちを敬愛していた)、19世紀後半のフランスの音楽生活に影響を与えた彼だが、おそらくフランク自身はそういうことにあまり気づいていなかったかもしれない。フランクが受けた音楽教育では、フランスの影響と同じくらいドイツからの影響(母による)が大きかったことを決して忘れてはならないだろう。それゆえ、ドイツの音楽愛好家が、どんな時代にもフランクの音楽を好んでいるのは驚くに値しない。フォーレや、そしてドビュッシーにさえしばしば無理解を示していた彼らが、である。フランス六人組からはあまり評価されず、戦後のアヴァンギャルド作曲家たちは、当然ではあるが、公然と彼を軽蔑した。主要作品がいたって少ない — ピアノ曲2曲、オルガン曲数曲、ヴァイオリンソナタ、弦楽四重奏曲、五重奏曲、交響曲イ短調、交響的変奏曲 — というハンデをもつフランクの作品が本当に聴かれるようになったのは、1960年代、とくにアルド・チッコリーニ、サンソン・フランソワ、そしてもちろんヴラド・ペルルミュテールのようなピアニストたちによってだった。フランス国外のピアニストでは、アレクシス・ワイセン

ベルグとスヴァトスラフ・リヒテルがもっとも知られたフランク演奏家であろう。現在では、フランクを演奏するピアニストはあまたとなり、パリ音楽院の教室から聞こえてくる演奏や、彼の曲を生徒たちに教えることによって、フランクの永続性と、その音楽を伝えていくことの重要性を、改めて深く感じる次第である。

ミシェル・ダルベルト

翻訳:岡田 Victoria 朋子

LA SALLE PHILHARMONIQUE DE LIÈGE

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la Salle Philharmonique de Liège est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888), restauré de 2002 à 2005, et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954).

LIÈGE PHILHARMONIC HALL

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the Liège Philharmonic Hall / Salle Philharmonique is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The Hall has seating for over 1000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats. The vast stage, decorated with mural depicting Grétry and César Franck (1954), includes a Pierre Schyven

Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques (Harmonia Mundi, Universal, Deutsche Grammophon, Alpha...) à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

organ (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber or ancient music. The testimony of personalities of the music world including Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Eric Le Sage and Paul Daniel led several major recording companies (Harmonia Mundi, Universal, Deutsche Grammophon, Alpha, etc.) to choose this hall for its very fine acoustics.

À Camille Saint-Saëns.

Quintette

en Fa mineur

pour

Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle

par

CÉSAR FRANCK.

Prix net 12 Fr.

Propriété pour tous pays.

PARIS, MAISON J. MAHO, EDITEUR

J. HAMELLE Succ^r
22, Boulevard Malesherbes, 22.

J. 1746. H.

Impr. L. G. de C. P. de L. 1899



Also available - Également disponible



apartemusic.com

MICHEL
DALBERTO
LIVE

FAURÉ
FRANCK
DEBUSSY
RAVEL



Salle Philharmonique
de Liège