



 **BIS**

CD-1056 DIGITAL

César Franck

Prélude, Aria et Final

Prélude, Fugue et Variation

Violin Sonata in A major

Yukie Nagai
piano

FRANCK, César (1822-1890)**Prélude, Aria et Final** (1886-87) (*Peters*) **22'08**

- | | | |
|---|---|------|
| ① | Prélude. <i>Allegro moderato e maestoso</i> | 9'44 |
| ② | Aria. <i>Lento</i> | 5'16 |
| ③ | Final. <i>Allegro molto ed agitato</i> | 7'03 |
-

Prélude, Fugue et Variation, Op. 18 (1862) (*Allans Publishing Pty. Ltd.*) **11'13**

Transcription by Ignacy Friedman (1882-1948)

- | | | |
|---|--|------|
| ④ | Prélude. <i>Andantino piacevole</i> | 4'28 |
| ⑤ | Fugue. <i>Allegretto ma non troppo</i> | 2'41 |
| ⑥ | Variation. <i>Tempo di Prélude</i> | 4'04 |
-

Sonata for piano and violin in A major (1886) **28'34**

Transcription for solo piano by Alfred Cortot (1877-1962)

- | | | |
|---|---|------|
| ⑦ | I. <i>Allegro ben moderato</i> | 6'40 |
| ⑧ | II. <i>Allegro</i> | 7'40 |
| ⑨ | III. <i>Recitativo – Fantasia. Ben moderato</i> | 7'37 |
| ⑩ | IV. <i>Allegretto poco mosso</i> | 6'26 |
-

Yukie Nagai, piano**INSTRUMENTARIUM**

Grand Piano: Steinway

Piano technician: Pierre Fuhrer

The piano music of **César Franck** (1822-1890) is nowadays clearly overshadowed by his organ music. Franck received his first piano lessons at a very early age in his home town of Liège, even winning a piano competition at the age of eleven. It was his father's wish that the young pianist should begin a virtuoso career together with his brother Joseph, who played the violin. Concert appearances by the two 'prodigies', however, were only moderately successful and, after the family had moved to Paris in 1835, César Franck studied not only the piano and composition but also the organ at the famous Paris Conservatoire. When, in 1844, Franck gave up appearing as a concert virtuoso – a duty of which he had never been fond – organ playing came to occupy an increasingly prominent rôle in his life, not least as a means of earning a living. Franck initially worked as an organist at various Parisian churches, then from 1850 until his death at Sainte-Clothilde. In 1872 he was appointed professor of organ at the Conservatoire, as successor to his own teacher, François Benoit.

If we disregard pieces written during Franck's youth with the exclusive aim of demonstrating brilliant virtuosity, his most important original works for piano date from his late period – the time of his great chamber and orchestral works, among them the symphonic poem *Les Djinns* and the *Variations symphoniques*, both for piano and orchestra. After the triptych *Prélude, Choral et Fugue* of 1884, Franck composed a similarly tripartite sister work: *Prélude, Aria et Final*. The model represented by the baroque forms that Johann Sebastian Bach had cultivated is clearly present; the 'classical tripartite structure' indicates an attempt to combine tradition with the then current musical style, oriented around sonata form. Not only the essentially religious atmosphere of these works – somewhere between mystic inwardness and hymnic ecstasy – but also the piano writing itself cannot conceal its proximity to organ music and Bruckner. Compared with Franz Liszt's religious tone-painting for the piano, Franck's compositions are equally modern in harmonic terms; they are, however, formally and technically much more strictly regulated and, although they place great demands upon the pianist, they renounce any purely superficial virtuosity.

Prélude, Aria et Final, Franck's last piano work, is less popular than its predecessor – perhaps because here the proximity of the organ can be felt even more strongly, and because the piece is generally regarded by pianists as ungrateful on account of its extended lyrical passages and its tender, *dolcissimo* conclusion. The individual sections, as with all of Franck's ambitious, multi-movement compositions, are cyclically related to each other. For instance, the counterpoint to the chorale theme in the *Prélude* (a theme that is initially presented *unisono*) hints at the melodic structure of the first theme of the *Final*, where the main themes of the two earlier move-

ments recur in new colours. Certain similarities of melodic shape and expressive gesture, especially between the *Prélude* and the *Aria*, provide an impression of greater unity without the sections losing their own characters. The *Prélude* begins with a theme that proceeds solemnly with characteristic dotted rhythms; this theme, not without reason, has been interpreted as the depiction of a procession. After a *cantabile* episode in relaxed quaver (and later semiquaver) motion, the opening theme returns, now rhythmically sharper and dynamically more intense. The above-mentioned chorale ends with a fugue-like section that leads to a final reprise of the motivic and thematic material of the earlier sections. The simple yet highly expressive theme of the *Aria* is presented as a song followed by variations and coda that dies gently away; here Franck demonstrates the full richness of his contrapuntal refinement. The *Final* initially seems like a sonata-form movement with the exposition of two contrasting themes, the first full of expressive chromaticism, the second akin to a fanfare. A repetition of this exposition section, however, leads to the above-mentioned return of the *Aria* theme in a gentle semiquaver accompaniment. The exposition section recurs with both its themes and finally leads to the reprise of the theme from the *Prélude*, now with quaver accompaniment in octaves; this is combined with the melody from the end of the *Aria* before the thematic structures gradually dissolve in the *dolcissimo* ending.

Numerous piano arrangements of Franck's best-known organ and chamber works started to appear soon after the composer's death. Among these compositions was the *Prélude, Fugue et Variation*, Op. 18 (1862); this recording presents the first recording of the arrangement made by the Polish pianist Ignacy Friedman (1882-1948). Friedman achieved fame around the turn of the century, especially for his interpretations of Chopin. The piano occupies a prominent place in his numerous original compositions and arrangements; furthermore, he published editions of piano works by Chopin, Schumann and Liszt. By comparison with Harold Bauer's well-known arrangement of the *Prélude, Fugue et Variation*, Friedman's version is less concerned with pianistic brilliance and, in that respect, less effective. To a large extent it follows the original; only in the variation section does Friedman take a freer approach, adding two bars of tied notes at the end of the middle section. In terms of dynamics and articulation, however, Friedman does permit himself additions and deviations in order to achieve more effective writing for the piano. This three-part work has a straightforward, symmetrical structure. The melody based on a four-note motif in rocking 9/6-time in the *Prélude* returns as the theme of the variations. Admittedly there are no direct motivic or thematic connections between the outer sections and the central fugue, but the tonal consistency (all three sections are in B minor) contributes to a sense of great

unity. After two presentations of the *Prélude* theme, a rhythmically concise subsidiary idea develops (diastematically intensified sequences of quavers and crotchets) before the theme returns, now transposed to F sharp minor. A brief, chorale-like interlude modulates back to the dominant of the tonic to form a bridge to the fugue theme that is heard next. This idea is also based on a small motivic cell, made up of three notes. The sequence of thematic entries in the tenor, alto, soprano and bass registers, and also the interlude and the development of the main theme, demonstrate Franck's strict formal orientation towards tradition, and especially towards J.S. Bach. An imperfect cadence leads back first over a dominant pedal point to the 9/8-time and *Andantino* tempo of the opening section; this is joined by an arabesque-like semiquaver accompaniment before the return of the *Prélude* material in the form of variations.

The immediate popularity of Franck's *Violin Sonata in A major* is shown by the numerous arrangements that were made of it (e.g. for cello and flute); this CD also features the first recording of a transcription by Alfred Cortot (1877-1962). When making his arrangement, the famous French pianist strove to retain the original lines of both instruments, except where changes of pitch and octave reinforcements were unavoidable. Only on one occasion did he permit himself to make a more significant change, and that is at the end of the third movement. At three places in the second movement Cortot omitted the violin line; at one of these (bar 135 ff.), it is played on this recording. Franck's *Violin Sonata*, composed in 1886, is one of his most mature works, and is interlinked cyclically especially by the motif of a rising interval of a third that is present in all the movements. It is extremely effectively written for both instruments – a trait which is largely retained in the piano arrangement – and, since its very first performances, has been highly regarded for its memorable melodic invention and colourful harmonies. Despite its clear formal structure, the work displays individuality with regard to the sequence of movements and their characters. The brief opening movement seems more like an introduction to the sonata form movement that follows, although it displays unmistakable elements of sonata form in its own right. After the presentation of both themes comes a short modulating passage; before this can grow into an actual development of the themes, however, there is a highly modified reprise of both themes, leading a little later into a coda. The second movement, a passionate and agitated *Allegro* in D minor, structurally reminiscent of Schumann, offers a rhythmically and melodically concise main theme, which is contrasted with a lyrical subsidiary theme that runs into a rapt *quasi lento* passage. Both the short development and also the coda that follows the recapitulation are based almost exclusively on the urgent impulse of the first movement. The third movement establishes a connection to the dreamy, head-in-the-clouds opening with its

characteristic diastematic writing above a hovering harmony in ninths. The title *Recitativo – Fantasia* immediately expresses that the form is considerably freer than the slow movement that might have been expected at this point in the sonata. With further reminiscences of motifs and events from the first two movements, the third movement expresses recollection, a pause for breath before the crowning conclusion. The finale, in rondo form, has always been acclaimed for its canonic refrain, a simple but extremely songful main theme which recurs, all the more effectively, after various couplets that differ strikingly in terms of key and expressive style. The radiant final climax brings the sonata – in a way that is by no means always the case with Franck – to an extremely effective conclusion.

© *Peter Jost 2000*

Yukie Nagai was born in Tokyo and started playing the piano at the age of six. She studied at the National Academy for Music and Fine Arts in her home city, where she was awarded a Master of Music degree in 1973. She completed her studies with Hans Leygraf at the Mozarteum in Salzburg and with Wilhelm Kempff in Positano. In 1977 she was the winner of the Geneva International Piano Competition with a special prize for the best Debussy interpretation. Since then she has appeared in many countries as a recitalist, chamber musician and soloist with orchestras (including the London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Suisse Romande Orchestra, with conductors such as Vernon Handley, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Okko Kamu and Jun'ichi Hirokami). She has made radio and television recordings and has made numerous recordings for BIS.

Die Klavierwerke **César Francks** (1822-1890) stehen heute zweifellos im Schatten seiner Orgelmusik. Dabei hatte er bereits sehr früh in seiner Geburtsstadt Lüttich Klavierunterricht erhalten und mit elf Jahren sogar den Klavierwettbewerb gewonnen. Nach dem Willen seines Vaters sollte der junge Pianist zusammen mit seinem Bruder Joseph an der Violine eine Virtuosenkarriere starten. Die Auftritte der beiden „Wunderkinder“ brachten jedoch nur mäßigen Erfolg, und in Paris, wohin die Familie 1835 übersiedelt war, studierte César Franck am berühmten Conservatoire nicht nur Klavier und Komposition, sondern auch Orgel. Als Franck 1844 das ungeliebte Konzertvirtuosentum endgültig aufgab, rückte das Orgelspiel, nicht zuletzt auch als Mittel zum Lebensunterhalt, immer stärker in den Vordergrund. Franck betätigte sich als Organist zunächst an verschiedenen Pariser Kirchen, von 1859 bis zu seinem Tod an Sainte-Clothilde. 1872 wurde er als Nachfolger seines eigenen Lehrers François Benoist zum Professor für Orgel am Conservatoire ernannt.

Sieht man von den in der Jugendzeit entstandenen, ganz auf virtuose Brillanz abzielenden Stücken ab, fallen die bedeutenden Originalwerke für Klavier in Francks Spätzeit, in der auch seine großen Kammermusik- und Orchesterkompositionen, darunter die Symphonische Dichtung *Les Djinns* sowie die *Variations symphoniques* – beide für Klavier und Orchester –, entstanden. Nach dem Triptychon *Prélude, Choral et Fugue* von 1884 komponierte Franck 1886-87 ein ebenfalls dreiteiliges Schwesterwerk: ***Prélude, Aria et Final***. Das Leitbild der von Johann Sebastian Bach zur Blüte geführten barocken Formen liegt auf der Hand, die „klassische Dreiteiligkeit“ verweist jedoch auf den Versuch, Tradition mit der zeitgenössischen, am Sonatenmodell orientierten Tonsprache zu verbinden. Nicht nur der religiöse Grundton dieser Werke zwischen mystischer Innigkeit und hymnischer Ekstase, sondern auch der Klaviersatz kann die Nähe zur Orgelmusik und zu Bruckner nicht verschleiern. Gegenüber den religiösen Klavierschöpfungen von Franz Liszt sind Francks Kompositionen zwar ebenso modern in der Harmonik, formal und satztechnisch jedoch viel strenger durchgebildet und verzichten, obwohl sie an den Pianisten hohe Ansprüche stellen, auf jede bloß äußerliche Virtuosität.

Prélude, Aria et Final, Francks letztes Klavierwerk, steht in der Beliebtheit hinter dem Vorgängerwerk zurück, vielleicht, weil hier die Nähe zur Orgel noch deutlicher zu spüren ist und das Werk bei Pianisten durch seine ausgedehnten lyrischen Passagen sowie den zarten *dolcissimo*-Schluß im allgemeinen als undankbar gilt. Die Einzelteile sind wie alle anspruchsvollen mehrsätzigen Kompositionen Francks zyklisch miteinander verzahnt. So deutet der Kontrapunkt zum zunächst *unisono* exponierten Choral-Thema im *Prélude* bereits die melodische Faktur des ersten Themas im *Final* an, wo die Hauptthemen aus den beiden vorangegangenen Sätzen in

neuer Einkleidung wiederauftreten. Gewisse Ähnlichkeiten in der melodischen Anlage und im Ausdrucksgestus insbesondere zwischen *Prélude* und *Aria* sorgen zudem für den Eindruck großer Geschlossenheit, ohne daß die Teile ihren je eigenen Charakter verlieren würden. Das *Prélude* beginnt mit einem feierlich schreitenden Thema mit charakteristischer Punktierung, das man wohl nicht zu Unrecht als Abbild eines Prozessionsgesanges gedeutet hat. Nach einer kantablen Episode in aufgelockerter Achtel- und nachfolgender Sechzehntelbewegung kehrt das Anfangsthema rhythmisch geschärft und dynamisch gesteigert wieder. Der schon erwähnte Choral schließt sich mit einem fugenartigen Abschnitt an, der in eine abschließende Reprise des motivisch-thematischen Materials der früheren Teile einmündet. Das schlichte, aber hochexpressive Thema der *Aria* wird als Lied mit nachfolgenden Variationen und zart verklingender Coda präsentiert, wobei Franck seinen ganzen Reichtum an kontrapunktischem Raffinement zeigen kann. Das *Final* mutet durch die Exposition zweier kontrastierender Themen – das erste mit ausdrucksvoller Chromatik, das zweite fanfarenartig – zunächst wie ein Sonatensatz an. Die Wiederholung dieses Expositionsteils führt allerdings zur schon erwähnten Wiederkehr des *Aria*-Themas in zarter Sechzehntel-Begleitung. Erneut kommt der Expositionsteil mit beiden Themen zum Zug, um schließlich in die Reprise des nun mit Achtel-Oktaven begleiteten Themas aus dem *Prélude* einzumünden, das anschließend mit der Melodie des *Aria*-Nachspiels kombiniert wird, bevor sich die thematischen Strukturen nach und nach im *dolcissimo*-Schluß auflösen.

Schon bald nach Francks Tod erschienen zahlreiche Bearbeitungen der bekanntesten Orgel- und Kammermusikwerke für Klavier. Zu diesen Kompositionen gehört *Prélude, Fugue et Variation* op.18 von 1862, deren Klavierbearbeitung des polnischen Pianisten Ignacy Friedman (1882-1948) hier erstmals eingespielt wird. Friedman machte sich um die Jahrhundertwende vor allem als Chopinspieler einen Namen. Bei seinen zahlreichen Originalkompositionen und Bearbeitungen stand das Klavier im Vordergrund; des weiteren gab er auch eine Chopin-, Schumann- und Liszt-Ausgabe der Klavierwerke heraus. Gegenüber Harold Bauers bekanntem Arrangement von *Prélude, Fugue et Variation* ist das von Friedman weniger auf pianistische Brillanz hin angelegt und insofern auch weniger effektiv. Es folgt weitgehend dem Original – lediglich im Variationen-Teil geht er freizügiger mit seiner Vorlage um, die beim Schluß des Mittelteils um zwei Takte mit übergebundenen Noten verlängert wird. Bei Dynamik und Artikulation nimmt sich Friedman allerdings die Freiheit von Zusätzen oder auch Abweichungen, um den Klaviersatz wirkungsvoller zu gestalten. Das dreiteilige Werk weist eine schlichte symmetrische Anlage auf. Die auf einem Vierton-Motiv aufgebaute Melodie im wiegenden 9/8-Takt des *Prélude* kehrt als Thema der Variationen wieder. Zwar gibt es keine unmittelbaren motivisch-

thematischen Verbindungen der Eckteile zur zentralen Fuge, jedoch trägt bereits die tonale Einheit – alle drei Teile stehen in h-moll – zur Wirkung großer Geschlossenheit bei. Nach zweimaliger Exposition des *Prélude*-Themas entwickelt sich ein Nebengedanke in prägnanter Rhythmik (diastematisch gesteigerte Achtel-Viertel-Folgen), bevor das Thema, nun nach fis-moll versetzt, wiederkehrt. Ein kurzes choralartiges Zwischenspiel moduliert zur Dominante der Tonika zurück, um den Übergang zum nun erklingenden Fugenthema zu schaffen. Auch dieses Sujet ist gleichsam auf einer kleinen Motivzelle von drei Tönen aufgebaut. Die Abfolge der Themeneinsätze im Tenor, Alt, Sopran und Baß, sowie das Zwischenspiel und die Durchführung des Themenkopfes demonstrieren die strenge formale Ausrichtung an der Tradition und damit vor allem an J.S. Bach. Eine Halbschluß-Kadenz leitet zunächst auf einem Dominant-Orgelpunkt zum 9/8-Takt und *Andantino*-Tempo des Kopfteils zurück, der sich die Einführung einer arabeskenhaften Sechzehntel-Begleitung anschließt, bevor der *Prélude*-Teil in variativer Form wiederkehrt.

Eine Ersteinspielung stellt auch die Aufnahme der Klaviertranskription von Francks – wie sich auch an den zahlreichen Arrangements (u.a. für Cello und Flöte) ablesen läßt – schon bald nach der Uraufführung beliebter *Violinsonate A-Dur* aus der Feder Alfred Cortots (1877-1962) dar. Der berühmte französische Pianist war bei seiner Bearbeitung darauf bedacht, von unvermeidlichen Lagenwechseln und Oktavverstärkungen abgesehen, möglichst die Originalstimmen beider Instrumente zu übernehmen. Ein einziges Mal nahm er sich die Freiheit der Veränderungen, und zwar am Ende des 3. Satzes. An drei Stellen im 2. Satz ließ Cortot die Geigenstimme weg; an einer davon (Takte 135 ff.) wird sie in der vorliegenden Aufnahme mitgespielt. Francks 1886 entstandene, insbesondere durch das in allen Sätzen präsenste Motiv des auf-taktigen, aufwärts geführten Terzschrittes zyklisch verzahnte *Violinsonate* gehört zu seinen reifsten Schöpfungen. Sie ist für beide Instrumente überaus wirkungsvoll gesetzt – was auch in der Klavierbearbeitung weitgehend erhalten bleibt – und überzeugte von ihren ersten Auf-führungen an durch ihre einprägsame Melodik und die farbige Harmonik. Trotz ihrer klaren formalen Anlage besitzt sie eine ganz individuelle Note in Hinblick auf die Satzabfolge und ihre Charaktere. Der Kopfsatz wirkt durch seine Kürze eher wie eine Introduction für den nachfolgenden eigentlichen Sonatensatz, weist aber andererseits unverkennbar selbst Elemente der Sonatensatzform auf. Nach der Exposition der beiden Themen schließt sich ein kurzer Modulationsteil an; bevor dieser sich zur eigentlichen Durchführung der Themen entwickeln kann, setzt eine stark variierte Reprise beider Themen ein, um wenig später in eine Coda einzumünden. Der zweite Satz, ein leidenschaftlich bewegtes d-moll-*Allegro*, das in seiner Faktur an Schumann gemahnt, wartet mit einem rhythmisch wie melodisch prägnanten Hauptthema auf, dem ein

lyrisches, in eine entrückte *quasi lento*-Passage auslaufendes Seitenthema gegenübergestellt ist. Die kurze Durchführung wie auch die nach der Reprise sich anschließende Coda basieren dagegen fast völlig auf dem drängenden Impuls des Hauptsatzes. Den Bogen zum träumerisch ver-spinnenen Anfang mit seiner charakteristischen Diastematik über einer schwebenden Nonnen-harmonik schlägt der dritte Satz, der seine gegenüber dem zu erwartenden langsamen Satz viel freiere Form ja bereits im Titel *Recitativo – Fantasia* ausdrückt. Durch weitere Reminiszenzen an Motive und Wendungen der beiden zurückliegenden Sätzen drückt er den Gestus einer Rück-besinnung, eines Innehaltens vor dem krönenden Abschluß aus. Das Finale in Rondo-Form be-geisterte von Anfang an durch seinen kanonisch geführten Refrain, ein schlichtes, aber unge-mein kantables Hauptthema, das nach den verschiedenen hinsichtlich Tonalität und Ausdrucks-gestus stark kontrastierenden Couplets nur um so wirkungsvoller wiederkehrt. Die glänzende Steigerung am Ende bringt – was für Franck keinesfalls selbstverständlich ist – die Sonate äußerst effektiv zum Abschluß.

© Peter Jost 2000

Yukie Nagai wurde in Tokyo geboren und begann im Alter von sechs Jahren Klavier zu spielen. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie an der Staatlichen Hochschule ihrer Heimatstadt, wo sie 1973 den Master of Music degree erlangte. Danach vervollständigte sie ihre Studien bei Hans Leygraf am Mozarteum in Salzburg sowie bei Wilhelm Kempff in Positano. 1977 gewann sie den internationalen Wettbewerb in Genf, wobei ihr außerdem der Sonderpreis für die beste Debussy-Interpretation zugesprochen wurde. Seither tritt sie mit großem Erfolg auf in Klavier-abenden, als Solistin mit Orchester (u.a. London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse romande; unter Diri-genten wie z.B. Vernon Handley, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Okko Kamu und Jun'ichi Hirokami), in Kammermusikkonzerten, wie auch im Rundfunk und Fernsehen in verschiedenen europäischen Ländern und in Japan.

La musique pour piano de **César Franck** (1822-1890) est aujourd’hui totalement dans l’ombre de sa musique pour orgue. Franck reçut ses premières leçons de piano à un très jeune âge dans sa ville natale de Liège, gagnant même un concours de piano à l’âge de onze ans. Le père souhaitait que le jeune pianiste commence une carrière de virtuose avec son frère Joseph qui jouait du violon. Les concerts des deux “prodiges” ne remportèrent cependant qu’un succès moyen et, après l’aménagement de la famille à Paris en 1835, César Franck étudia, en plus du piano et de la composition, aussi l’orgue au célèbre Conservatoire de Paris. Quand, en 1844, Franck abandonna l’idée de donner des concerts de virtuose – ce qui ne lui avait jamais vraiment plu – l’orgue devint une occupation de plus en plus importante dans sa vie, surtout pour gagner son pain quotidien. Franck travailla d’abord comme organiste à différentes églises parisiennes puis, de 1850 jusqu’à sa mort, à Sainte-Clothilde. En 1872, il succéda à son propre professeur, François Benoist, et devint professeur d’orgue au Conservatoire.

En omettant les pièces écrites dans la jeunesse de Franck dans le but exclusif d’étaler une brillante virtuosité, les œuvres originales les plus importantes pour piano datent de sa période tardive – l’époque de ses grandes œuvres orchestrales et de chambre dont le poème symphonique *Les Djinns* et les *Variations symphoniques*, pour piano et pour orchestre. Après le triptyque *Prélude, Choral et Fugue* de 1884, Franck composa une dernière œuvre semblablement tripartite: **Prélude, Aria et Final**. Le modèle représenté par les formes baroques que Johann Sebastian Bach avait cultivées est clairement présent; la “structure tripartite classique” indique une tentative d’allier tradition et style musical alors courant, orienté autour de la forme sonate. Non seulement l’atmosphère essentiellement religieuse de ces œuvres – quelque part entre intériorité mystique et extase hymnique – mais aussi l’écriture pour piano elle-même ne peuvent dissimuler sa proximité à la musique d’orgue et à Bruckner. Comparées à la peinture tonale religieuse de Franz Liszt pour le piano, les compositions de Franck sont tout aussi modernes en termes d’harmonie; elles sont cependant formellement et techniquement réglées beaucoup plus strictement et, quoiqu’elles posent de grandes demandes au pianiste, elles renoncent à toute virtuosité purement superficielle.

Prélude, Aria et Final, la dernière œuvre pour piano de Franck, est moins populaire que son prédécesseur – peut-être parce que la proximité de l’orgue peut ici être sentie plus fortement encore, et parce que la pièce est généralement considérée par les pianistes comme ingrate vu ses longs passages lyriques et sa conclusion tendre et *dolcissimo*. Les sections individuelles, comme dans toutes les compositions ambitieuses à plusieurs mouvements de Franck, sont cycliquement reliées les unes aux autres. Le contrepoint du thème de choral par exemple dans le *Prélude* (un

thème qui est d'abord présenté à l'unisson) fait une allusion à la structure mélodique du premier thème du *Final* tandis que les thèmes principaux des deux mouvements précédents reviennent dans un autre coloris. Certaines ressemblances de forme mélodique et de geste expressif, surtout entre le *Prélude* et l'*Aria*, donnent une impression de plus grande unité sans que les sections ne perdent leurs propres caractères. Le *Prélude* commence avec un thème qui avance solennellement avec des rythmes pointés caractéristiques: ce thème, non sans raison, a été interprété comme une description de procession. Après un épisode *cantabile* en mouvement de croches détendues (et plus tard, de doubles croches), le thème d'ouverture revient, cette fois au rythme plus aiguë et aux nuances plus intenses. Le choral mentionné ci-haut finit avec une section fuguée qui mène à une reprise finale du matériel motivique et thématique des sections précédentes. Le thème simple mais très expressif de l'*Aria* est présenté comme une chanson, suivi de variations et d'une coda qui s'éteint doucement; Franck montre ici la grande richesse de son raffinement contrapuntique. Le *Final* ressemble d'abord à une forme sonate avec l'exposition de deux thèmes contrastants, le premier rempli de chromatisme expressif, le second rappelant une fanfare. Une répétition de cette exposition mène cependant au retour mentionné ci-dessus du thème de l'*Aria* sur un doux accompagnement de doubles croches. L'exposition revient avec ses deux thèmes et mène finalement à la reprise du thème du *Prélude*, maintenant sur un accompagnement de croches en octaves; ceci est ajusté à la mélodie de la fin de l'*Aria* avant que les structures thématiques ne se dissolvent graduellement dans la fin *dolcissimo*.

De nombreux arrangements pour piano des œuvres pour orgue et de chambre les mieux connues de Franck commencèrent à sortir peu après la mort du compositeur. Parmi ces compositions se trouva *Prélude, Fugue et Variations* op.18 (1862); ce disque en présente le premier enregistrement fait par le pianiste polonais Ignacy Friedman (1882-1948). Friedman gagna sa renommée au début du siècle, en particulier pour ses interprétations de Chopin. Le piano occupe une place importante dans ses nombreuses compositions originales et arrangements; de plus, il publia des éditions des œuvres pour piano de Chopin, Schumann et Liszt. Comparée à l'arrangement bien connu de *Prélude, Fugue et Variation* de Harold Bauer, la version de Friedman se préoccupe moins du brillant pianistique et, en ce sens, elle fait moins d'effet. Elle suit en grande partie l'originale; Friedman se permet une approche plus libre dans les variations seulement, ajoutant deux mesures de notes liées à la fin de la section centrale. En termes de nuances et d'articulation cependant, Friedman se permet des additions et des déviations pour arriver à une écriture pour le piano faisant plus d'effet. Cette œuvre tripartite a une structure directe et symétrique. La mélodie basée sur un motif de quatre notes en 9/6 berçant dans le *Prélude* revient

comme thème des variations. De l'avis général, il n'y a pas de liens motiviques ou thématiques directs entre les sections externes et la fugue centrale mais la cohérence tonale (les trois sections sont en si mineur) contribue au sens de grande unité. Après deux présentations du thème du *Prélude*, une idée secondaire rythmiquement concise se développe (suites intensifiées de croches et de noires) avant le retour du thème, maintenant transposé en fa dièse mineur. Un bref interlude de type choral module de nouveau à la dominante de la tonique pour former un pont vers le thème de la fugue qui suit. L'idée repose aussi sur une petite cellule motivique constituée de trois notes. La suite des entrées thématiques dans les registres de ténor, alto, soprano et basse, de même que l'interlude et le développement du thème principal, montrent la stricte orientation formelle de Franck vers la tradition et surtout vers J.S. Bach. Une cadence suspendue ramène d'abord, sur une pédale de dominante, au 9/8 et tempo *Andantino* du début; un accompagnement d'arabesques en doubles croches s'y joint avant le retour du matériel du *Prélude* sous la forme de variations.

L'immédiate popularité de la *Sonate pour violon en la majeur* de Franck est montrée par les nombreux arrangements qui en furent faits (par exemple pour violoncelle et flûte); ce disque présente aussi le premier enregistrement d'une transcription d'Alfred Cortot (1877-1962). En faisant cet arrangement, le célèbre pianiste français s'efforça de garder les lignes originales des deux instruments, sauf où les changements de hauteurs de son et les renforcements d'octaves étaient inévitables. Il ne se permit qu'à une occasion de faire un changement important et ce, à la fin du troisième mouvement. Cortot omit la partie de violon à trois endroits dans le second mouvement; à l'un d'eux (mes. 135 et suivantes), elle est jouée sur ce disque. La *Sonate pour violon* de Franck, composée en 1886, est l'une de ses œuvres les plus mûres et elle est cyclique surtout par le motif d'un intervalle ascendant de tierce présent dans tous les mouvements. Son écriture fait beaucoup d'effet chez les deux instruments – un trait gardé efficacement dans l'arrangement pour piano – et, depuis les premières exécutions, la sonate est hautement considérée pour son invention mélodique mémorable et ses harmonies colorées. Malgré sa claire structure formelle, l'œuvre fait preuve d'individualité vu la suite des mouvements et leurs caractères. Le bref mouvement d'ouverture ressemble plutôt à une introduction du mouvement de forme sonate qui suit, quoiqu'il montre d'immanquables éléments de forme sonate en soi. Un court passage modulant suit la présentation des deux thèmes; avant que cela ne devienne un vrai développement des thèmes, on entend une reprise très modifiée de ces derniers, menant un peu plus tard à une coda. Le second mouvement, un *Allegro* en ré mineur passionné et agité dont la structure rappelle Schumann, offre un thème principal rythmiquement et mélodiquement concis,

auquel un thème secondaire lyrique fait contraste, courant vers un passage intense *quasi lento*. Le bref développement et la coda qui suit la réexposition reposent presque exclusivement sur l'élan urgent du premier mouvement. Le troisième mouvement établit un lien avec le début rêveur et distrait grâce à son écriture caractéristique sur une harmonie vacillante de neuvièmes. Le titre *Recitativo – Fantasia* exprime immédiatement que la forme est considérablement plus libre que le mouvement lent attendu à ce moment dans la sonate. Avec d'autres rappels de motifs et événements des deux premiers mouvements, le troisième exprime le souvenir, une pause pour respirer avant la conclusion de couronnement. De forme rondo, le finale a toujours été réputé pour son refrain canonique, un thème principal simple mais extrêmement chantant qui revient, avec chaque fois plus d'effet, après divers couplets qui diffèrent étonnamment en termes de tonalité et de style expressif. Le brillant sommet final amène la sonate – de manière qui est loin d'être toujours le cas chez Franck – à une conclusion dont l'effet est retentissant.

© Peter Jost 2000

Yukie Nagai est née à Tokyo et a commencé à jouer du piano à l'âge de six ans. Elle a étudié à l'Académie Nationale de Musique et Beaux-Arts de sa ville natale où elle reçut une maîtrise en musique en 1973. Elle termina ses études avec Hans Leygraf au Mozarteum à Salzbourg et avec Wilhelm Kempff à Positano. En 1977, elle gagna le Concours International de Piano de Genève avec un prix spécial pour la meilleure interprétation de Debussy. Elle s'est depuis produite dans plusieurs pays comme récitaliste, chambriste et soliste avec orchestres (dont les orchestres philharmoniques de Londres et Royal, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise et l'Orchestre de la Suisse Romande, sous des chefs tels que Vernon Handley, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Okko Kamu et Jun'ichi Hirokami). Elle a enregistré pour la radio et la télévision et a fait de nombreux disques BIS.

Recording data: 2000-01-26/29 at the Studio Ernest Ansermet, Maison de la Radio, Geneva, Switzerland

Balance engineer: Philippe Hamilton

Producer: Martine Guers

Digital editing: Martine Guers

Cover text: © Peter Jost 2000

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph of Yukie Nagai: © Foto Pierre Mens

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

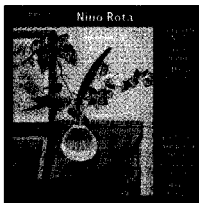


Recorded by RADIO SUISSE ROMANDE – ESPACE 2

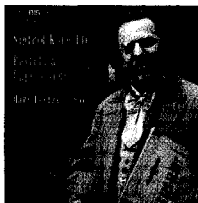
Other outstanding recordings on BIS



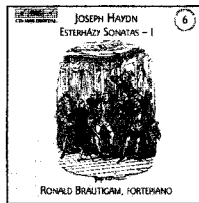
BIS-CD-1010
Mozart: Serenades
KV 100 & KV 361



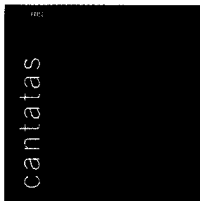
BIS-CD-1070
Rota: Symphony No. 3
Concerto festivo



BIS-CD-1084
Karg-Elert: Organ Music
Pastels & Impressions



BIS-CD-1095
Haydn: Keyboard Sonatas
Volume 6



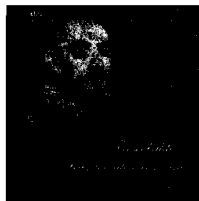
BIS-CD-1111
J.S. Bach: Cantatas
Volume 15



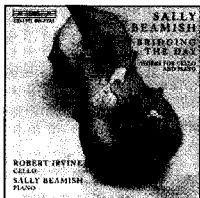
BIS-CD-1156
Lokshin: Symphony No. 4
Three Scenes from 'Faust'



BIS-CD-1160
Freddy Kempf
plays Chopin



BIS-CD-1166
Frescobaldi:
Arie, toccate e canzoni



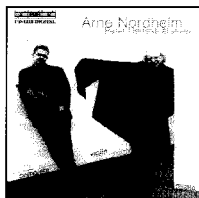
BIS-CD-1166
Sally Beamish:
Bridging the Day



BIS-CD-1188
Hommage à Horowitz



BIS-CD-1202
Sibelius: Youth Production
for Piano, Volume 2



BIS-CD-1212
Nordheim: Complete
Violin Music