



# CÉSAR FRANCK

## (1822-1890)

- |   |       |
|---|-------|
| <b>1. Les Djinns</b> , poème symphonique<br>pour piano et orchestre | 12'23 |
| <b>Prélude, Choral et Fugue</b>                                     |       |
| 2. Prélude  | 04'32 |
| 3. Choral   | 06'41 |
| 4. Fugue  | 07'05 |
| <b>5. Variations Symphoniques</b><br>pour piano et orchestre        | 15'06 |
| <b>Prélude, Aria et Final</b>                                       |       |
| 6. Prélude  | 09'15 |
| 7. Aria   | 05'30 |
| 8. Final  | 07'00 |

---

Enregistré au Concertgebouw de Bruges du 26 au 29 avril 2021 / Direction artistique et prise de son : Olivier Rosset / Piano : Steinway D n°612075 / Technicien piano : Peter Head / Photo de couverture © Jean-Baptiste Millot – Photos livret © Wouter Maeckelberghe / Photo orchestre © Kaupo Kikkas / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Clémence Burgun / Design : Jean-Michel Bouchet- LMW&R / Réalisation digipack : saga.illico / Fabriqué par Sony DADC Austria ® & © 2022 MIRARE, MIR598  
[www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)





**Tanguy de Williencourt** piano

**FLANDERS SYMPHONY ORCHESTRA**  
**KRISTIINA POSKA** direction

**M**a découverte de César Franck remonte à mes dix ou onze ans. Un disque déniché dans le salon familial, et qui commençait par le *Quintette en fa mineur*. J'ai encore aujourd'hui le souvenir intact du choc provoqué par les premières mesures si poignantes jouées par le quatuor à cordes ; l'élégie du piano seul qui suit, et à nouveau la déflagration des cordes, comme une lutte entre drame et résignation. Cette confrontation saisissante entre cordes et piano seul, je la retrouverais des années plus tard dans l'introduction des *Variations Symphoniques*, qui figurent sur l'enregistrement présent. Ce disque d'enfance - qui a fini par tourner en boucle dans mon *discman* - se poursuivait avec la *Sonate pour violon et piano en la majeur*. Là encore, l'envoûtement des premiers accords du piano, l'entrée chatoyante du violon m'émerveillaient à chaque écoute, tout comme la fièvre et la passion du second mouvement. Ainsi l'univers si unique et reconnaissable de Franck s'était immiscé en moi, au point qu'à l'âge de 12 ans, je composais moi-même un quintette pour piano et cordes, également en *fa mineur*, dont l'écoute aujourd'hui ferait sourire.

Le second choc avec la musique de Franck eut lieu un peu plus tard lors d'un récital de Nikolai Lugansky au cours duquel je découvrais le *Prélude, Choral et Fugue*. Le choral, hors du temps et mystique, m'avait tout particulièrement fasciné, et je me souviens encore avoir été saisi en admirant le geste de croisement des mains du pianiste, emblématique de ce passage de l'œuvre. Ce ne fut que bien plus tard que je m'intéressai aux autres œuvres de César Franck et à sa vie. Je fus surtout marqué par le fait que, contrairement à beaucoup de compositeurs qui se révèlent totalement dès leur prime jeunesse, ce fut sur le tard que Franck s'accomplit et s'épanouit pleinement comme créateur, composant la plupart des ses chefs-d'œuvre dans les dix dernières années de sa vie. Il suffit de constater la densité d'œuvres majeures qu'il a conçues à soixante ans passés : les *Djinns* et le *Prélude, Choral et Fugue* en 1884, les *Variations Symphoniques* en 1885, la *Sonate pour violon et piano* en 1886, le *Prélude, Aria et Final* en 1887, la *Symphonie en ré mineur*



**"Ces quatre témoins de  
l'éblouissante maturité  
de César Franck  
affirment avant tout  
le génie de cet esprit  
incomparable"**



en 1888, le *Quatuor à cordes* en 1889, et enfin les trois ultimes *Chorals pour orgue* en 1890, l'année de sa disparition. La quintessence de sa quête créative se manifeste dans ces œuvres, toutes ambitieuses formellement, puissantes expressivement, riches harmoniquement, magistrales architecturalement.

Se détachent de ce corpus quatre œuvres dans lesquelles le piano occupe la place centrale : deux pièces concertantes et deux triptyques pour piano seul. Il est intéressant de remarquer que, hormis le *Quintette* qui date de 1879, Franck n'avait quasiment plus écrit pour le piano depuis ses *Trios* de jeunesse, près de quarante ans auparavant. C'est pourtant par le piano que Franck débuta la musique avant de devenir l'illustre organiste que l'on connaît. Ce retour au piano ne s'exprime donc qu'à l'apogée de sa maîtrise créative, au moment où il peut délivrer le plus abouti et le plus profond de son art. Si *les Djinns* et les *Variations Symphoniques* attestent d'une innovation remarquable dans la manière d'écrire pour piano et orchestre et renouvellent de façon inédite les codes de ce genre, les deux triptyques pour piano que sont le *Prélude, Choral et Fugue* et le *Prélude, Aria et Final* possèdent une originalité de conception et une puissante unité formelle qui en font des cas uniques dans le répertoire pour piano. Ces quatre témoins de l'éblouissante maturité de César Franck affirment avant tout le génie de cet esprit incomparable, sans cesse mêlé par une soif d'absolu dont la musique est le sublime reflet, entre tourment et consolation, entre passion et spiritualité.

### **Les Djinns**

Inspiré du poème éponyme de Victor Hugo, ce formidable poème symphonique pour piano et orchestre, injustement peu joué, représente une vision d'effroi provoquée par ces êtres surnaturels que sont les Djinns. Il est intéressant de noter que Franck ne nomme pas cette œuvre « concerto », mais bien « poème symphonique », genre habituellement réservé à l'orchestre seul, ici avec l'ajout spécifique du piano. Et de fait, le piano, dont la partie reste majoritairement d'écriture concertante, se fond par endroits totalement avec l'orchestre, servant avant tout la dramaturgie du poème plutôt que de se revendiquer soliste. Il s'agit en cela d'une œuvre assez inédite dans l'histoire de la musique, qui se situe entre le poème symphonique tel que Liszt l'a institué, et le concerto. À ce propos, l'influence de Liszt, et en particulier de sa *Sonate en si mineur*, est perceptible ici à plusieurs égards.

A la manière du poème d'Hugo, dont la rigueur métrique en forme de losange nous dépeint l'épouvante suscitée par l'arrivée puis la disparition des Djinns maléfiques, Franck opte pour une progression narrative en forme globale de crescendo et decrescendo, avec cependant une plus grande liberté que le poète.

Tout débute dans la pénombre mystérieuse de l'orchestre, avec ses carrures inusuelles de trois mesures. Un premier grand crescendo orchestral aboutit à l'irruption cadentielle du piano (1'15). De ce premier affrontement du piano avec l'orchestre découle une longue phrase du piano seul (1'58), virevoltante et aérienne puis suspendue et voilée, avant de revenir au thème initial, cette fois-ci piano et orchestre réunis (2'47), dans une tension toujours croissante. Le piano ailé et tournoyant se joint alors à la flûte (4'00) pour parvenir à un second *tutti* d'orchestre au comble de la terreur (4'25). C'est au paroxysme de l'angoisse que naît la partie centrale (5'03), un thème énoncé puissamment d'abord aux trombones, puis aux cordes graves, avant que ne réapparaisse le piano (5'39), « suppliant, mais avec inquiétude et un peu d'agitation » selon les mots du compositeur. Cette longue lamentation, pleine d'intériorité et de désolation, se métamorphose soudain pour atteindre un épisode de piano seul oscillant entre majeur et mineur (7'21), dont seul Franck a le secret, avant de rejoindre le registre aigu du clavier, dans un état de béatitude lumineuse (7'49). On pense un temps s'être délivré de ces créatures méphistophéliques, qui ne tardent pas à resurgir (8'31), à la manière de ce qu'élabore Liszt dans la réexposition de sa *Sonate*. Nous retrouvons alors tous les éléments de la première partie, ici dans une physionomie moins éclatante toutefois. Tout comme dans la *Sonate* de Liszt, le dénouement nous ramène aux couleurs diaphanes de la partie centrale (11'24), cette fois-ci dans le ton radieux de *fa* dièse majeur, pour se clore en demi-teinte, dans un sentiment de sérénité à moitié conquise seulement ; et ce jusqu'au dernier son du piano dans le tréfonds grave du clavier : là encore, une référence à l'ultime note de la *Sonate en si mineur*.

### **Prélude, Choral et Fugue**

Au regard de toute la production de César Franck, on constate une prédilection du compositeur pour le nombre trois. Pour ce fervent chrétien, il représente un idéal d'équilibre qui fait très certainement écho à la trinité divine. Son désir d'écrire une œuvre en triptyque autour de formes anciennes dans l'esprit d'un hommage à Jean-Sébastien Bach, tout en insufflant le



principe cyclique dont il est le grand représentant, trouve son parfait accomplissement dans ce *Prélude, Choral et Fugue*. Cette œuvre magistrale en *si* mineur se veut comme une quête de rédemption, s'initiant dans la douleur et l'imploration du prélude, trouvant un espace de prière et de méditation dans le choral, et s'accomplissant majestueusement dans la fugue et sa formidable péroraison réunissant tous les éléments thématiques principaux de l'œuvre.

Un premier motif évoquant une transposition des notes sur le nom de Bach et enveloppé d'un ondoisement d'arpèges se déploie dans une atmosphère tourmentée, pour laisser place à une effusion élégiaque (0'35), faisant entrevoir ce qui sera le sujet de la fugue à venir. Une deuxième exposition de ces éléments nous conduit à une section mouvante harmoniquement et à la forte densité chromatique (2'20). Réapparaissent alors les vagues d'arpèges initiales (3'21), s'animant dans un dernier élan de désespoir avant de retourner au silence. De ces ténèbres émerge une première lueur (piste 3), en *mi* bémol majeur, inaugurant le choral, solennel et confiant, dans un pur sentiment de dévotion pieuse. Une longue et fervente mélodie se déploie, ponctuée de majestueux arpèges exposant le thème principal de ce choral (0'57) toujours plus intensément (2'11), jusqu'à la troisième énonciation (4'05), la plus puissante et la plus bouleversante ; thème qui pourrait être un lointain écho des cloches wagnériennes du Montsalvat dans *Parsifal* ...

Une transition préfigurant déjà le sujet de la fugue (5'21), mène progressivement à un déferlement de notes parcourant toute l'étendue du clavier, pour aboutir enfin à la fugue proprement dite (piste 4). Tout d'abord construite dans le style de Bach, elle prend assez vite des libertés, explorant différentes tonalités et variant les types d'écriture. La tension se fait de plus en plus présente avec l'arrivée des triolets (2'18), conférant une agitation supplémentaire, qui ne va cesser de croître jusqu'à un premier point culminant (3'54). S'opère alors une grande cadence en double-croches ramenant à la nuance la plus infime, et à la renaissance inattendue du thème du choral (4'39), extatique et transparent, enlacé des arpèges du prélude. C'est ici que la forme cyclique dont Franck est le héraut va trouver une de ses réalisations les plus éclatantes, en faisant se superposer magistralement sujet de la fugue, thème du choral et arpèges du prélude (5'24). Cette symbiose exceptionnelle et paroxysmique se résout victorieusement, dans la clameur des cloches du choral en *si* majeur (6'34), affirmant définitivement le triomphe de la lumière sur l'obscurité.



## Variations Symphoniques

Composées dans la continuité des *Djinns* pour le pianiste Louis Diémer, ces *Variations Symphoniques* sont elles aussi conçues pour piano et orchestre et écrites en un seul mouvement. Elles partagent surtout avec *les Djinns* la tonalité de *fa* dièse mineur, dont l'alter ego *fa* dièse majeur sera à nouveau très précieux à Franck.

Il est intéressant de questionner ce titre de « variations symphoniques ». On trouve en effet, au centre de l'œuvre, un thème varié faisant dialoguer piano et orchestre. Mais l'œuvre ne se résume pas uniquement à ce thème et variations, puisqu'il est encadré d'une imposante et superbe introduction, et d'un finale joyeux et enlevé. Là encore, le désir de renouveler les formes traditionnelles s'exprime magnifiquement chez Franck.

Comment ne pas penser au second mouvement du *Quatrième Concerto* de Beethoven dans cette introduction des *Variations Symphoniques* qui oppose l'orchestre et le piano : l'inflexibilité des cordes seules avec leur rythme acéré, et la réponse du piano, solitaire et plaintif. Une deuxième exhortation conduit à la réunion temporaire du piano et de l'orchestre (0'57), menant à une courte préfiguration de ce qui deviendra le thème précédant les variations (1'24). S'ensuit alors une grande cadence du piano seul, implorante et passionnée, développée sur le thème initial (1'47). Une troisième et dernière confrontation (3'05) fait cette fois-ci ployer l'orchestre sous les supplications du piano, nous conduisant au thème et variations proprement dit : un thème au piano seul, ternaire, sobre et expressif (3'57). Le piano est rejoint par l'orchestre pour une suite de plusieurs variations s'intensifiant progressivement, dans la dynamique comme dans le rythme. Alors que le piano et l'orchestre rivalisent de puissance (5'55), une première accalmie nous transporte directement au cœur de l'œuvre qu'est la dernière variation, ouvrant les portes d'un *fa* dièse majeur suave et céleste (7'21). Le thème est alors confié aux violoncelles, le piano accompagnant ce thème dans une expressivité retenue qui n'est pas sans rappeler un des thèmes du *Quintette*. Ici Franck atteint cette atmosphère d'extase et d'élévation dont lui seul détient la clé.

À l'issue de cet instant suspendu, nous replongeons dans le ton mineur pour cette transition sombre et mystérieuse (8'49), au sein de laquelle les violoncelles font ressurgir le thème introductif du piano, confortant la dimension cyclique de l'œuvre. L'enchantement des enchaînements harmoniques qui s'y déroulent se diluent progressivement pour atteindre un trille du piano

(10'57), annonçant le finale de l'œuvre en majeur, festif et allègre. Comme débarrassée de tout le drame qui la précède, cette conclusion assume une légèreté de ton alliée à une virtuosité plus convenue. En son centre (12'44), une cadence enivrée du piano vient faire écho à celle du début de l'œuvre, avant de réexposer l'ensemble du finale dans une effervescence grandissante, jusqu'à son apogée conclusive où toutes les forces de l'orchestre et du piano sont réunies.

### **Prélude, Aria et Final**

En comparant ce second triptyque et dernière œuvre de César Franck pour le piano, avec le *Prélude, Choral et Fugue*, on est d'abord frappé de constater à quel point ce *Prélude, Aria et Final* est infiniment plus apaisé et plus lumineux que son aîné. Bien qu'une agitation certaine parcourt une grande partie du final, et qu'en certains passages le prélude expose une dimension plus dramatique, tout le reste de l'œuvre est empli d'une sérénité noble sans jamais renoncer à l'expressivité, faisant de ce triptyque le pendant admirable et complémentaire de son prédécesseur. Une seconde différence notable entre ces deux triptyques pourrait se manifester dans le type d'écriture de Franck, ici beaucoup plus proche d'une écriture pour orgue, avec sa verticalité plus installée et ses basses profondes, imitant le pédalier.

Dans le ton radieux de *mi* majeur, l'œuvre s'ouvre par cet ample prélude, qui n'en porte à vrai dire que le nom, tant il est largement développé et constitue un mouvement à part entière. Après une première exposition du thème principal, construit sur des accords souverains et fervents, puis un second épisode (2'18) plus intimiste explorant davantage le registre aigu du clavier, le thème principal revient en mineur cette fois-ci (4'08), dans une dimension plus dramatique, aboutissant à un premier climax. S'ensuit alors un passage plus austère (4'49), démarrant dans la sobriété d'un unisson pour s'intensifier jusqu'à exposer déjà les prémices tourmentés du final à venir (6'05), avant d'offrir une transition sublime d'expression qui n'est pas sans évoquer quelque connexion avec la *Sonate pour violon et piano*. Réparaît alors progressivement le thème initial dans différents tons avant de retrouver son *mi* majeur originel (7'42), magnifié d'une incursion inattendue au demi-ton supérieur l'espace de quelques mesures (8'14), avant de clôturer le prélude dans sa couleur première.



L'aria qui suit (piste 7) traduit superbement l'union des deux tendances chrétienne et panthéiste de Franck : une spiritualité pieuse alliée à une expressivité débordante. Après une introduction pouvant rappeler quelque harmonie wagnérienne du deuxième acte de *Tristan et Isolde*, l'aria (0'54) déroule sa pure mélodie dans une simplicité quasi-religieuse, toujours reprise dans le grave du piano, tels le pédalier de l'orgue ou l'assemblée des fidèles. Diminution rythmique chère à Franck, des noires nous passons aux croches, puis aux triolets, enfin aux double-croches, engendrant une élévation sacrée tout autant qu'une intensification dramatique. La péroraison de l'aria (4'28) touche ici à l'ineffable, introduisant une nouvelle mélodie d'une grande expression, et qui fera une réapparition sublimée à la toute fin de l'œuvre, parachevant son unité cyclique. Mais avant cet épilogue rédempteur, Franck nous plonge dans les affres et les tourments du final (piste 8), venant assombrir la bienfaisante paix de l'aria. Chromatisme angoissant de la main droite et houle agitée de la main gauche arpentent le mouvement, explosant par deux fois (1'08 et 3'56) dans un déchaînement d'octaves suivies d'un hymne victorieux. En son centre (2'35), une courte réminiscence de l'aria nous procure la sensation d'une accalmie passagère.

Alors que le tourbillon tellurique atteint son apogée, s'élève, triomphant et salvateur, le thème initial du prélude, plus éclatant que jamais (4'38). Et c'est quelques mesures plus loin qu'advient l'événement cyclique sublimé (5'15) : la mélodie apparue à la fin de l'aria se superpose au thème du prélude, dans une symbiose de félicité et de pureté, avant que ne se résolve l'œuvre dans le calme et la lumière.

**Tanguy de Williencourt**

---

## Tanguy de Williencourt

La presse ne manque pas d'accompagner l'émergence de ce *musicien complet* (Michel Le Naour, Concertclassica), dont *l'autorité pianistique et la riche palette colorée* (Alain Cochard) distinguent en lui l'un des *futurs grands du piano* (La Croix).

Tanguy de Williencourt se produit sur les scènes françaises et étrangères : Philharmonie de Paris, Auditorium du Musée d'Orsay, Auditorium de Radio France, Théâtre des Champs-Élysées, Collège des Bernardins, Opéra de Lille, Auditorium de Bordeaux, Grand Théâtre de Provence, Philharmonie de Saint-Petersbourg, Philharmonie de Berlin, Salle Flagey à Bruxelles, Opéra de Bonn, et les festivals Menuhin à Gstaad, Chopin à Nohant, Radio France à Montpellier, Pablo Casals à Prades, La Chaise-Dieu, La Vézère, Les Solistes à Bagatelle, Les Chorégies d'Orange, l'Abbaye de Royaumont, La Folle Journée (Nantes, Iekaterinburg et Tokyo), La Roque d'Anthéron et le Lille Piano(s) Festival. Il fait une apparition remarquée aux Victoires de la Musique en 2017.

Sa discographie compte, pour Mirare, toutes les transcriptions pour piano Wagner/Liszt, ainsi qu'une intégrale des *Bagatelles* de Beethoven, toutes deux saluées par la critique (\*\*\*\*\* Classica et Diapason). Tanguy de Williencourt a enregistré trois CD avec le violoncelliste Bruno Philippe : Brahms et Schumann pour Evidence Classics, Beethoven et Schubert (CD1) et Prokofiev (CD2) pour harmonia mundi qui le sollicite à nouveau pour un album Berlioz avec la mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac, ainsi que le CD « Debussy : The Late Works » qui a reçu en 2019 le « BBC Music Magazine Award » et le « Gramophone Award ». Le CD « Proust, le Concert retrouvé », enregistré avec le violoniste Théotime Langlois de Swarte, remporte un grand succès critique depuis sa parution en mars 2021 chez harmonia mundi.

Après des études brillantes au Conservatoire national supérieur de musique de Paris dans les classes de piano (Roger Muraro), musique de chambre (Claire Désert), accompagnement (Jean-Frédéric Neuburger) et direction de chant, il reçoit le soutien des Fondations Blüthner-Reinhold, Banque Populaire, ADAMI (Révélation classique) et SPEDIDAM. En 2016, il obtient le double Prix du Jury et du Public de la Société des Arts de Genève et est lauréat, l'année suivante, du Concours Paris Play-Direct à la Philharmonie de Paris avec l'Orchestre de Chambre de Paris. Parallèlement, il reçoit les conseils de Maria João Pires, Christoph Eschenbach, Stephen Kovacevich et Paul Badura-Skoda.



---

## Le Flanders Symphony Orchestra

Le Flanders Symphony Orchestra est l'un des principaux orchestres de Belgique. Composé de musiciens passionnés et engagés, et sous la direction de chefs invités réputés, Le Flanders Symphony Orchestra commande et joue de nouvelles compositions tout autant qu'il donne des interprétations électrisantes du principal répertoire symphonique depuis la période classique.

L'Orchestre se fonde en 1960, et se voit dirigé par David Angus, Etienne Siebens, Seikyo Kim et Jan Latham-Koenig. A partir de la saison 2019-2020, Kristiina Poska est nommée nouvelle chef d'orchestre titulaire. Grâce à son répertoire multi-facettes et à l'enthousiasme de ses musiciens, l'orchestre réussit aussi bien en Belgique qu'à l'étranger.

Le Flanders Symphony Orchestra est en résidence au Muziekcentrum De Bijloke, à Gand (membre du Réseau des villes créatives de l'UNESCO), et reçoit le soutien du Gouvernement flamand et de la ville de Gand. Il joue un rôle exemplaire dans la création de projets de sensibilisation ou éducatifs, et d'autres projets axés sur le développement de jeunes musiciens, compositeurs et chefs d'orchestre talentueux.

---

## Kristiina Poska

La cheffe d'orchestre Kristiina Poska, originaire de Türi en Estonie, a commencé sa carrière à Tallinn où elle a étudié la direction de chœur. Elle s'est ensuite installée à Berlin où elle a étudié la direction d'orchestre à la Hochschule für Musik Hanns Eisler auprès de Christian Ehwald.

Elle s'est fait connaître en 2010 avec une impressionnante *Traviata* de Verdi à l'Opéra-Comique de Berlin. De 2012 à 2016, elle a été la première maître de chapelle de cette célèbre institution. Outre son importante carrière dans l'opéra, elle est très demandée à l'international dans le domaine de la direction d'orchestre. Elle a notamment dirigé l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, la Camerata de Salzbourg, les orchestres de la radio de Cologne, Leipzig, Saarbrücken, Francfort-sur-le-Main et Vienne notamment, l'Orchestre philharmonique de Munich, la Kammerphilharmonie de Brême, l'Orchestre de la Suisse italienne, l'Orchestre national estonien, l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, l'Orchestre symphonique de Berne, l'Orchestre symphonique de Tokyo, l'Orchestre national de Lyon et les orchestres de l'Opéra national anglais, du Semperoper de Dresde et du Staatsoper de Stuttgart.

**A**gain, a detonation with the strings sounding like a struggle between drama and surrender. The striking confrontation of the strings and the solo piano was something I was to get back to years later in the introduction to the *Symphonic Variations*, which are part of the present recording. The second piece on that childhood disc — that ended up being played on a loop in my *discman* — happened to be the *Sonata in A major for Violin and Piano*. Here again, each time I listened, I marveled at the bewitching, first piano-chords, and the shimmering effect of the violin's entry, as well as the fever and passion of the second movement. This is how Franck's so unique and recognizable universe had gradually seeped into me, so much so that having reached the age of twelve, I myself composed a quintet for piano and strings, in F minor too — I bet whoever would listen to it now couldn't refrain from smiling !

I went into shock a second time with Franck's music shortly thereafter when, during a recital by Nicolai Lugansky, I discovered the *Prelude, Chorale and Fugue* for piano solo (1884). The timeless, mystical chorale, in particular, had fascinated me, and I still remember how astounded I was as I admired the pianist's hand-crossings, characteristic of this passage of the piece.

Only much later did I start taking an interest in Cesar Franck's life and other works. Above all, I was struck by the fact that, unlike many composers who really burst on the music scene in their early days, Franck grew as a creator and was truly fulfilled late in his life, composing most of his masterpieces in the last decade of his life. Suffice it to observe the density of major works that he conceived when he had turned sixty : *Les Djinns* and the *Prelude, Chorale and Fugue* in 1884, the *Symphonic Variations* in 1885, the *Sonata in A major for Violin and Piano* in 1886, the *Prelude, Aria and Finale* in 1887, the *Symphony in D minor* in 1888, the *String Quartet in D* in 1889, and eventually the final *Three Chorales for Organ* in 1890, the year of his death. These works are the quintessential part of his creative quest, in their formal ambitions, expressive power, harmonic richness and masterly architecture.





**"These four works testify to Cesar Franck's dazzling maturity and bring to the fore the genius of this unaparagoned mind"**

Standing out of this corpus, four works give the piano the central place : two are concertante pieces, another two are triptychs for solo piano. It is worth noting that apart from the *Piano Quintet in F minor* which dates back to 1879, Franck had hardly written any more piano pieces since his early *Trios*, some forty years before. Yet Franck started music with the piano before becoming the exceptional organist known to everyone. So this return to the instrument of his début occurred once he had reached the height of his creative mastery, the ability to deliver the culmination of his art in its accomplishment and depth. If *Les Djinns* and the *Symphonic Variations* testify to a remarkable innovation in the piano and orchestra writing manner, renewing the format of the genre in an unprecedented way, the two triptychs for piano, i.e. the *Prelude, Chorale and Fugue* and the *Prelude, Aria, and Finale* have a strong originality in design and a powerful formal unity which make them unique events in the piano repertoire. On the whole, these four works testify to Cesar Franck's dazzling maturity and bring to the fore the genius of this unaparagoned mind, constantly moved by his thirst for the absolute, the sublime reflection of which is found in his music, half-way between torment and solace, passion and a spiritual impulse.

### **Les Djinns**

Based on Victor Hugo's eponymous poem, this wonderful, though unjustly seldom performed symphonic poem for piano and orchestra, aims at representing a dreadful vision caused by the supernatural creatures called the djinni (*les Djinns*). In this respect it is worth noting that Franck does not call the work a 'concerto', but indeed a 'symphonic poem', a genre usually reserved for the sole orchestra, but here with the specific adjunction of the piano. As a matter of fact, the piano has a mainly concertante role, yet here and there totally merges with the orchestra in an effort to primarily serve the dramatic composition of the poem rather than claim a soloist's part. In that sense it is quite a novel work in the history of music which may be placed somewhere between the symphonic poem such as Liszt established it, and the concerto. For the record, Liszt's multifarious influence, particularly that of his *Sonata in B minor*, is discernible.

In keeping with Hugo's poem whose diamond-shaped strict metre depicts the fear and awe aroused by the evil djinni's arrival and subsequent disappearance, Franck chooses a narrative development in an overall progress of crescendo and decrescendo, however freer it may sound than the poet's.



It all starts in the mysterious twilight of the orchestra, with its unusual three-bar squareness. An initial great orchestral crescendo leads to the piano's sudden entry to the beat. From this prime confrontation of the piano and the orchestra a long phase of solo piano flows, twirling and aerial then hanging and veiled, before reverting to the initial theme, piano and orchestra this time together, in an ever-growing tension. Winged and twirling, the piano then joins the flute to attain a second orchestral *tutti* at the height of terror. At such an apex of anguish does the central part arise — a theme powerfully stated by the trombones, first, then iterated by the strings in the bass, before the piano re-appears, 'an anxious, somewhat disquieted supplicant' in the composer's own words. The long lament is charged with sadness and inward emotions till it suddenly turns into one of these solo piano episodes only Franck holds the secret of : swinging between major and minor, before ascending to the treble register, in a luminous state of bliss. One, for a while, feels one has got free from the evil creatures, that do not take long to re-appear, though, similarly to what Liszt drafts in the restatement of his *Sonata*. Then we recover all the elements of the first part, yet in a less blaring aspect. Just as in Liszt's *Sonata*, the finale brings us back to the diaphanous colours of the central part, this time in the radiant tone of F sharp major, ending in half-shade in a feeling of mere half-conquered serenity ; which continues down to the piano's last, lowest sound in the bass of the keyboard — here again a hint at the ultimate note of the *Sonata in B minor*.

### **Prelude, Chorale and Fugue**

Considering Cesar Franck's overall production, one notes the composer shows a distinct preference for number three. For this devout Christian indeed, it represents an ideal of perfect balance certainly echoing the divine trinity. He desires to write a triptych-work centered on old forms in the spirit of a tribute to Johann-Sebastian Bach while introducing the cyclic principle of which he is the great representative and his wish comes true in the *Prelude, Chorale and Fugue*. This masterpiece in B minor aims to be a quest for redemption, initiated in the sorrow and entreaty of the prelude, finding room for prayer and meditation in the chorale, and majestically accomplished in the fugue and its awesome peroration bringing together all the main thematic elements of the work.

The prelude starts out with an opening motif evocative of the transposed notes from Bach's name and enfolding in ripples of broken chords before expanding in a troubled atmosphere, giving way to a bestowal of elegiac sadness, with an inkling of what will be the subject of the forthcoming fugue. Then the composer goes over to exposing these elements a second time : we are led to a harmonically mobile, chromatically very dense section. That's when the initial waves of broken chords re-appear, coming to life as it were in a final burst of desperate energy before returning to silence. Coming out of the darkness a first glow in E-flat major initiates the chorale, solemn and confident, in a pure feeling of pious devotion. A long, ardent melody unfolds punctuated with majestic arpeggios exposing the main theme of the chorale with growing intensity up to the third statement, the strongest and the most moving ; a theme that could be a distant echo of Wagner's Montsalvat bells in *Parsifal*...

A transition foreshadowing the subject of the fugue gradually leads to a surge of notes traversing the full extent of the keyboard ends up at last with the fugue proper. It starts in Bach's manner, with which it soon takes certain liberties, exploring various tones and shifting the writing styles. Tension grows with the arrival of the triplets that bring in an additional stir, constantly growing up to the first peak. Then is the right time for a great sixteenth note cadenza that will dwindle to the tiniest shade and to the unexpected rebirth of the ecstatic, transparent chorale entwined with the broken chords of the prelude. The cyclic form heralded by Franck finds here one of its most outstanding achievements, in a magnificent overlay of the subject of the fugue, the theme of the chorale and the broken chords of the prelude. This exceptional climactic symbiosis resolves itself in a victory acclaimed by the bells of the chorale in B major, asserting the final triumph of light over darkness.

### **Symphonic Variations**

Following on from the *Djinns* and also designed for piano and orchestra, the *Variations Symphoniques* were composed for the pianist Louis Diémer and written in one single movement. Above all, the *Variations* and *Les Djinns* have one feature in common, the F-sharp minor tone of which the counterpart F-sharp major will again be very useful to Franck.



The title itself, 'symphonic variations', is worth questioning. Indeed, at the centre of the work, a varied theme is found to establish a dialogue between the piano and the orchestra. But this work cannot be summed up to this sole theme and variations, since it is inserted between an impressive, superb introduction and a joyful, spirited finale. Here again, the desire to renew the traditional forms is magnificently expressed by Franck.

How not to think of the second movement of Beethoven's *Fourth Concerto* in this introduction of the *Symphonic Variations* setting the orchestra against the piano : the unyielding character of the strings alone with their sharp-edged rhythm, against the answer of the piano, lonely and plaintive. A second exhortation leads to the temporary junction of the piano and the orchestra, and to a short foreshadow of what will become the theme preceding the variations. Then follows a great cadenza of the solo piano, imploring and passionate, developed on the initial theme. A third and last confrontation this time makes the orchestra bend under the pleas of the piano, resulting in the theme and variations proper : a theme by the solo piano, ternary, understated, expressive. The piano is joined by the orchestra for a series of variations getting gradually more intense, in terms of dynamics and rhythm. While both compete in power, a first lull directly transports us to the heart of the work — the last variation, clearing a smooth and heavenly passage in F-sharp major. The theme is then entrusted to the cellos while the piano accompanies it in expressivity but with great restraint, which is reminiscent of one of the themes of the *Quintet*. Here Franck attains an atmosphere of ecstasy and elevation of which only he holds the key.

At the close of this suspended moment, we are to immerse again into the minor tone for a dark, mysterious transition, within which the cellos bring back the introductory theme of the piano, thus confirming the cyclic dimension of the work. The enchantment of harmonic sequences that occur therein progressively weakens to a mere piano trill, heralding, so to speak, the finale of the work in major, blithe and festive. As if it had got rid of all the preceding drama, this conclusion takes on some lightness in tone allied to conventional virtuosity. In its center, an elated cadenza of the piano comes in as an echo of the one at the beginning of the work, before re-stating the whole of the finale in increasing excitement, until its conclusive apex when all the forces of the orchestra and the piano are brought together.

### **Prelude, Aria and Finale**

Comparing the second triptych, also Cesar Franck's last work for the piano, with the *Prelude, Chorale and Fugue*, one is struck by the infinitely more appeased and luminous character of the *Prelude, Aria and Finale* than the previous one. Admittedly, a certain agitation is present throughout a great part of the finale, and the prelude, in some passages, states a more dramatic dimension, nevertheless, all the rest of the work bathes in a noble serenity without ever refraining from expressivity, making this triptych the admirable counterpart and support of the preceding one. There could be another notable difference between the two triptychs in Franck's writing-style, much closer here to organ writing, following a principle of heightened verticality and sustained by deep bass imitating the foot pedals.

The work opens by the generous prelude in the radiant tone of E major — a passage that is so widely developed that it is a full-fledged movement of its own, making the word *prelude* a misnomer in this case. After the main theme is firstly stated, built up on supreme, devout chords, a second episode in a more intimate mode explores the high register of the keyboard, until the main theme reverts, this time in minor, assuming a more dramatic dimension which ends up in a first climax. Then follows a more austere section, beginning with a simple unison and intensifying to the point of an early statement of the tormented premisses of the finale, before offering a transition where expression reaches a sublime quality reminiscent, in some connections, of the *Sonata in A major for Violin and Piano*. Then, ever so slightly, the initial theme re-appears in different tones before returning to its original E major, magnified by an unexpected foray to the semitone above just for a few bars, before closing the prelude in its primary colour.

In a superb way the following aria expresses how united are Franck's two tendencies, i.e. Christian and pantheistic : a pious spirituality allied to a boundless expressivity. After an introduction somewhat reminiscent of some Wagnerian harmony in the second act of *Tristan und Isolde*, the aria unfurls its pure melody in an almost religious plainness, resumed by the piano in the bass, as the organ pedal-board or simply the assembly of the faithful would do. In a rhythmic reduction familiar with Franck, eighth notes follow up on quarter notes, then triplets, and finally sixteenth notes, generating a sacred upliftment as well as a dramatic intensification. The peroration of the aria here reaches the ineffable, introducing a new, greatly expressive melody that will re-appear in a sublime form at the very end of the work, in a consummation of its cyclic unity. But previous to this redeeming epilogue, one is thrown into the pangs and torments of the finale, as Franck lets

them overshadow the soothing peace of the aria. The movement is trodden by the distressing chromaticism of the right-hand play and the heaving swell on the left, twice exploding in an outburst of octaves followed by a triumphal hymn holding in its centre a short reminder of the aria which makes one enjoy a mere fleeting lull.

While the telluric vortex reaches its apex, the initial theme of the prelude, more blaring than ever, soars like a triumphant saviour. And it is a few bars later that the cyclic event occurs, sublime : the melody that had appeared at the end of the aria is superimposed to the theme of the prelude, in a synthesis of bliss and purity, before the whole work resolves itself in quietness and light.

**Tanguy de Williencourt**

*Translation : M.-G. Gouverneur*

---

## Tanguy de Williencourt

French pianist Tanguy de Williencourt has received the highest accolades from the press in his native country: 'a complete musician' (Michel Le Naour, Concertclassic), 'pianistic authority and rich colours' (Alain Cochard) while La Croix predicted him to become one of the 'future greats of the piano'.

Tanguy has since pursued a very active career, both in France and abroad: Philharmonie de Paris, Auditorium du Musée d'Orsay, Maison de Radio France, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Lille, Auditorium de Bordeaux, Grand Théâtre de Provence, St-Petersburg Philharmonie, Berlin Philharmonie, Bonn Opera, Palazetto Bru-Zane, Folle Journée à Tokyo, and festivals such as Yehudi Menuhin, Gstaad, Chopin, Nohant, Radio France, Montpellier, Pablo Casals, Prades, La Chaise-Dieu, La Vézère, Solistes in Bagatelle, Chorégies in Orange, Abbaye de Royaumont, La Folle Journée in Nantes, La Roque d'Anthéron and Lille Piano(s) Festival. In 2017, he was on television for the French classical music awards (Victoires de la Musique Classique).

His discography includes: for Mirare, the complete piano transcriptions by Wagner/Liszt, as well as the complete Beethoven Bagatelles, both of which have been acclaimed by the critics (\*\*\*\*\* Classica and Diapason). Tanguy de Williencourt has recorded three CDs with cellist Bruno Philippe: Brahms and Schumann for Evidence Classics, Beethoven and Schubert (CD1) and Prokofiev (CD2) for harmonia mundi, who have asked him again to record a Berlioz album with mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac, as well as the CD 'Debussy: The Late Works', which received the BBC Music Magazine Award and the Gramophone Award in 2019. His collaborative CD 'Proust, Le Concert retrouvé', recorded with violinist Théotime Langlois de Swarte, has been a critical success since its release in March 2021 on the harmonia mundi label.

After graduating from the Conservatoire national supérieur de musique de Paris in piano, chamber music, accompaniment and vocal coaching, Tanguy de Williencourt has been able to count on the support from both the Blüthner-Reinhold and Banque Populaire Foundations, as well as Prizes from the Société des Arts de Genève, ADAMI (Classical revelation), SPEDIDAM and awarded a Prize at Philharmonie de Paris/Orchestre de Chambre de Paris joint Play-Direct competition, all in 2016. Parallel to this, he had the privilege to work closely with Maria João Pires, Christoph Eschenbach, Stephen Kovacevich and Paul Badura-Skoda.



---

## Flanders Symphony Orchestra

Flanders Symphony Orchestra (FSO) is one of Belgium's leading orchestras. Composed of highly committed and passionate musicians, and led by renowned conductors, Flanders Symphony Orchestra not only commissions and performs new compositions but also gives electrifying renditions of the main symphonic repertoire from the classical period onwards.

The orchestra was founded in 1960 and has been conducted by distinguished chief conductors such as David Angus, Etienne Siebens, Seikyo Kim and Jan Latham-Koenig. As of the concert season 2019-20 onwards, Kristiina Poska was appointed as the new chief conductor. Thanks to its own concert series in all major venues of Flanders and Brussels, the orchestra enjoys playing to a large and loyal audience.

Flanders Symphony Orchestra is in residence at Muziekcentrum De Bijloke, Ghent (member of the UNESCO Creative Cities of Music Network), and receives support from the Flemish Government and the City of Ghent. It fulfills an exemplary role in creating outreach and educational programs as well as projects focussing on the development of young talented musicians, composers, and conductors.

---

## Kristiina Poska

Conductor Kristiina Poska (Türi) started her musical career in Tallinn, where she studied choir conducting. She later went to Berlin and studied orchestral conducting with professor Christian Ehwald at the Hanns Eisler Hochschule für Musik.

Kristiina Poska made her great breakthrough in 2010 with an impressive *La Traviata* by Verdi at the Komische Oper Berlin. From 2012 till 2016, she was the first conductor (Kapellmeister) of this renowned opera company. In addition to her successful opera career, Kristiina Poska is sought after as a concert conductor in many countries. Among others, she conducted the Tonhalle Orchester Zürich, Camerata Salzburg, the radio orchestras of inter alia Cologne, Leipzig, Saarbrücken, Frankfurt am Main and Vienna, the Münchner Philharmoniker, the Kammerphilharmonie Bremen, the Orchestra della Svizzera Italiana, the National Orchestra of Estonia and the Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

Ich habe César Franck entdeckt, als ich zehn oder elf Jahre alt war. Im Wohnzimmer meiner Eltern stöberte ich eine Schallplatte auf, die als erste Aufnahme das *Quintett in f-Moll* enthielt. Noch heute erinnere ich mich gut an den Schock, den die ersten, packenden Takte der Streicher auslösten, und an die anschließende Elegie des Klaviers, der eine weitere Explosion der Streicher folgte – ein Kampf zwischen Drama und Resignation. Auf die gleiche fesselnde Konfrontation zwischen Streichern und Klaviersolo stieß ich Jahre später in der Einleitung der *Variations Symphoniques*, die in der vorliegenden Aufnahme enthalten sind. Jene Begegnung aus meiner Kinderzeit – die CD hörte ich später ununterbrochen in meinem Discman – setzte sich fort mit der *Sonate für Violine und Klavier in A-Dur*: Die ersten Klavierakkorde, der irisierende Einsatz der Geige rissen mich hin, und nicht weniger das Fieberhafte und Leidenschaftliche des zweiten Satzes. Das so einzigartige und unverwechselbare Universum Francks ergriff derart Besitz von mir, dass ich mit zwölf Jahren selber ein Klavierquintett komponierte, natürlich auch in f-Moll – heute würde man darüber lächeln.

Den zweiten Schock versetzte mir Francks Musik etwas später, als ich bei einem Klavierabend mit Nikolai Lugansky *Prélude, Choral et Fugue* entdeckte. Besonders faszinierte mich der zeitenthobene, mystische Choral, und ich erinnere mich, mit welcher Bewunderung mich die Kreuzgriffe des Pianisten erfüllten, die für diese Passage des Werks emblematisch sind. Erst sehr viel später interessierte ich mich für die anderen Werke César Francks und für sein Leben. Was mich am meisten beeindruckte, war, dass seine Kreativität – anders als die vieler anderer Komponisten, die schon in früher Jugend brillieren – sich erst spät völlig entfaltete, so dass die Mehrzahl seiner Meisterwerke im letzten Jahrzehnt seines Lebens entstand. Als er die Sechzig überschritten hat, häuften sie sich: *Les Djinnns* und *Prélude, Choral et Fugue* entstanden 1884, die *Variations Symphoniques* 1885, die *Sonate pour violon et piano* 1886, *Prélude, Aria et Final* 1887, die *Symphonie en ré mineur* 1888, das *Quatuor à cordes* 1889, und schließlich die drei letzten *Chorals pour orgue* 1890, in seinem Todesjahr. In diesen formal ambitionierten, ausdrucksstarken, harmonisch reichen, meisterhaft aufgebauten Werken schlägt sich die Quintessenz dessen nieder, was er als Komponist anstrebte.





Innerhalb dieses Korpus räumen vier Werke dem Klavier die zentrale Rolle ein: zwei Konzertstücke und zwei Triptychen für Soloklavier. Sieht man von dem Quintett aus dem Jahr 1879 ab, hatte Franck seit den Trios aus seiner Jugendzeit (die vierzig Jahre früher entstanden sind) fast nichts mehr für das Klavier komponiert. Dabei hatte er mit dem Klavier begonnen, bevor er zu dem großen Organisten wurde, als den man ihn kennt. Erst auf dem Höhepunkt seines kreativen Schaffens, als er das Reifste und Tiefste hervorbringt, was ihm als Künstler zu erreichen gegeben war, kehrt er zum Klavier zurück. Während *Les Djinns* und die *Variations Symphoniques* von einer spürbaren Erneuerung seiner Kompositionsweise für Klavier und Orchester zeugen und diese Gattung durch Innovationen bereichern, verfügen die beiden Triptychen für Klavier – *Prélude, Choral et Fugue* und *Prélude, Aria et Final* – über eine so originelle Konzeption und eine derart starke formale Einheit, dass sie in seinem Klavierrepertoire einzig dastehen. Diese vier Zeugnisse aus der glanzvollen Reifezeit César Francks zeigen, wie genial dieser unvergleichliche Geist war, und wie getrieben vom Streben nach dem Absoluten, das – Qual und Trost, Leidenschaft und Vergeistigung einschließend – in der Musik einen sublimen Abglanz findet.

### **Les Djinns**

Diese zu Unrecht selten aufgeführte, großartige symphonische Dichtung für Klavier und Orchester wurde von dem gleichnamigen Gedicht Victor Hugos angeregt, einer Schreckensvision, in der übernatürliche, dämonische Wesen auftreten, die „Djinns“. Interessanterweise nennt Franck sein Werk nicht Konzert sondern symphonische Dichtung, obgleich diese Bezeichnung normalerweise reinen Orchesterwerken vorbehalten ist. Der Part des Klaviers ist überwiegend konzertant, verschmilzt jedoch stellenweise gänzlich mit dem des Orchesters und folgt insgesamt mehr der Dramaturgie des hugoschen Gedichts als einer solistischen Logik. Insofern handelt es sich um ein musikgeschichtliches Novum, ein Mittelding zwischen der von Liszt erfundenen symphonischen Dichtung und dem Solistenkonzert. Im Übrigen macht Liszts Einfluss, insbesondere der seiner *Sonate in h-Moll*, sich in mehrerer Hinsicht bemerkbar.

Hugos Gedicht verleiht dem Auftauchen der schrecklichen Geister und ihrem Verschwinden metrisch die Form einer Raute. Francks Musik vollzieht dieses Geschehen insgesamt durch eine Crescendo mit Decrescendo abwechselnde Narration nach, wobei sie sich formal allerdings größere Freiheiten herausnimmt als die Dichtung.



Alles beginnt in einer mysteriösen Düsternis, die das Orchester mit ungewöhnlich dreitaktigem Einsatz heraufbeschwört. Ein erstes großes Crescendo des Orchesters wird von einer Kadenz des Klaviers unterbrochen – eine erste Konfrontation von Klavier und Orchester. Das lange und turbulente, später schwebende, quasi verhangene Klaviersolo mündet, nunmehr gemeinsam mit dem Orchester und in stets wachsender Spannung, zurück ins Ausgangsthema. Zusammen mit der Flöte führt das nun wie beflügelt wirkende Klavier ein zweites *Tutti* des Orchesters herbei, den Gipfel des Grauens. Auf dem Höhepunkt ängstlicher Spannung hält das zentrale Thema seinen Einzug, zunächst kraftvoll von den Posaunen, dann von den dunklen Streichern intoniert, bevor das Klavier sich wieder einmischt: „flehend, aber angstvoll und etwas bewegt“, wie der Komponist angibt. Eine lange, verzweifelte Klage wandelt sich plötzlich in ein für Franck typisches Schwanken zwischen Dur und Moll, bevor das Klavier, in seinem höchsten Register angelangt, seliges Leuchten verströmt. Vorübergehend glaubt man, von den mephistophelischen Kreaturen erlöst zu sein, aber schon tauchen sie wieder auf (eine Entwicklung, die an die Reprise in Liszts *Sonate* erinnert). Alle Elemente des ersten Teils kehren nun wieder, freilich in fahlerer Beleuchtung. Wie in Liszts *Sonate* führt uns die Auflösung zurück zu den diaphanen Farben des Mittelteils, die sich nun in strahlendes Fis-Dur kleiden, aber leicht verschattet in nur halb überzeugter Sorglosigkeit ausklingen, und dies bis zum letzten, aus dem tiefsten Register bezogenen Laut des Klaviers – wiederum eine Reminiszenz an die *Sonate in h-Moll*.

### **Prélude, Choral et Fugue**

Im gesamten Schaffen César Francks ist eine Vorliebe für die Zahl Drei erkennbar. Für den tiefgläubigen Christen César Franck symbolisiert sie – wohl im Anklang an die göttliche Dreifaltigkeit – ein ideales Gleichgewicht. Sein Wunsch, im Geist einer Hommage an Johann Sebastian Bach auf alten Formen aufbauend ein Triptychon zu komponieren, in dem auch das ihm teure zyklische Prinzip seinen Platz findet, kommt in *Prélude, Choral et Fugue* glänzend zum Ausdruck. Dieses Meisterwerk in h-Moll stellt gleichsam ein Streben nach Erlösung dar: Das Präludium führt uns in die Welt des Leidens und Flehens, der Choral eröffnet einen Raum des Gebets und der Meditation, und die Fuge und ihre großartige, alle thematischen Hauptelemente des Werks zusammenführende Peroration bringt jenes Streben zu seiner majestätischen Erfüllung.

Das erste, eine Transposition von B-A-C-H evozierende und in wogende Arpeggios gehüllte Motiv entfaltet sich in unruhiger Atmosphäre; sie wird von einem Schwelgen in elegischen Gefühlen abgelöst, in dem bereits die spätere Fuge anklingt. Eine zweite Exposition jener Elemente leitet über zu einem harmonisch bewegten, stark chromatischem Abschnitt. Die anfänglichen Arpeggien werden erneut vernehmbar und steigern sich bis zu einem letzten, verzweifelten Überschwang, bevor sie in Schweigen versinken. Der Finsternis entsteigt in Es-Dur ein erstes Licht, das in frommer Gläubigkeit feierlich und zuversichtlich den Choral inauguriert. Eine langsame, inbrünstige Melodie entfaltet sich, punktiert von majestätischen Arpeggien, die das Hauptthema dieses Chorals immer intensiver exponieren und bis zu seinem dritten Erscheinen steigern, dem machtvollsten und erschütterndsten: einem Thema, in dem von weitem Glocken von Monsalvat aus Wagners *Parsifal* nachhallen mögen...

Ein Übergang, der dem Fugenthema erstmals Gestalt verleiht, bringt nun einen sich türmenden Notenschwall mit sich, der die ganze Breite der Tastatur in Anspruch nimmt und in die eigentliche Fuge mündet. Sie ist zunächst in Bachs Stil gehalten, nimmt sich aber bald schon Freiheiten heraus, indem sie unterschiedliche Tonarten erkundet und Schreibweisen variiert. Aufkommende Triolen lassen die Spannung anwachsen und führen zu einem ersten Höhepunkt. Eine große Kadenz in Sechzehntelnoten schließt sich an und lässt unerwartet das Choralthema in ekstatischer, transparenter Gestalt wieder auftauchen, jetzt umrankt von den Arpeggien des *Prélude*. Die von Franck so nachdrücklich vertretene zyklische Form findet in der Überlagerung des Fugenthemas, des Choralthemas und der Arpeggien des Präludiums zu einer ihrer glanzvollsten Realisierungen. Diese außergewöhnliche, paroxysmale Symbiose löst sich im Klang der Glocken des Chorals in H-Dur triumphierend auf: Das Licht hat endgültig über die Finsternis triumphiert.

### **Variations Symphoniques**

Im Anschluss an *Djinn*s komponierte Franck für den Pianisten Louis Diémer die *Variations Symphoniques*, ein weiteres Stück für Klavier und Orchester in einem Satz und in fis-Moll, dessen Alter Ego Fis-Dur ihm wiederum große Dienste leistet.

Die Bezeichnung „symphonische Variationen“ versteht sich nicht von selbst. Zwar stehen Variationen eines Themas, das Klavier und Orchester zu einem Dialog zusammenführt,

im Mittelpunkt des Werks. Aber damit erschöpft es sich nicht, denn es wird von einer fulminanten Einführung und einem hochgestimmten Finale eingerahmt. Auch hierin äußert sich nachdrücklich Francks Streben nach Erneuerung der herkömmlichen Formen.

Die Einleitung der *Variations Symphoniques* erinnern stark an den zweiten Satz des *Vierten Klavierkonzerts* von Beethoven mit seiner Entgegensetzung von Orchester und Klavier, an die hartnäckigen Streicher mit ihrem schroffen Rhythmus und die Entgegnung eines einsamen, klagenden Klaviers. Eine zweite Konfrontation führt zu einer vorübergehenden Vereinigung von Klavier und Orchester und einer kurzen Vorwegnahme des Themas, aus dem die Variationen hervorgehen werden. Es folgt eine große, flehende und leidenschaftliche, aus dem Eingangsthema entwickelte Kadenz des Klaviers. Eine dritte und letzte Konfrontation führt das Orchester dazu, dem Flehen des Klaviers nachzugeben, und wir gelangen zum eigentlichen Thema und seinen Variationen: Einem vom Klavier nüchtern und ausdrucksvoll vorgetragenen ternären Thema schließt das Orchester sich mit einer Folge von Variationen an, deren Dynamik und Rhythmus sich nach und nach intensivieren, bis Klavier und Orchester sich in ihrem kraftvollen Einsatz gegenseitig zu überbieten versuchen. Eine erste Ruhepause führt uns unmittelbar zum Kern des Werks, der letzten Variation, die die Tore zu einem lieblichen, himmlischen Fis-Dur öffnen. Das Thema wird nun von den Celli getragen, und das Klavier begleitet mit einer zurückhaltenden Expressivität, die an eines der Themen des *Quintetts* denken lässt. Hier erreicht Franck eine Atmosphäre von Ekstase und seelischer Erhebung, wie nur er es vermag.

Nach diesem Schwebepunkt tut sich ein finsterer und geheimnisvoller Übergang in Moll auf, in dem die Celli – den zyklischen Charakter des Werks betonend – das Eingangsthema des Klaviers aufgreifen. Der Zauber dieser harmonischen Verkettungen löst sich nach und nach auf und endet in einem Klaviertriller, in dem sich das festliche und heitere Ende des Werks ankündigt. Wie befreit von dem vorangegangenen Drama verbindet dieser Schluss die Leichtigkeit des Tonfalls mit herkömmlicherer Virtuosität. Eine rauschhafte Kadenz des Klaviers, die an die des Beginns erinnert, führt zu einer zunehmend frenetischen Reprise des gesamten Finales, bis ihr abschließender Höhepunkt alle Kräfte des Orchesters mit dem Klavier vereint.

### **Prélude, Aria et Final**

Vergleicht man César Francks zweites Triptychon, sein letztes Klavierwerk, mit *Prélude, Choral et Fugue*, stellt man überrascht fest, wieviel ruhiger und heller es klingt. Obwohl ein Großteil des Finales von einer gewissen Turbulenz geprägt wird und manche Passagen des *Prélude* eine dramatischere Dimension zeigen, zeichnet das ganze übrige Werk sich bei aller Expressivität durch vornehme Abgeklärtheit aus, ohne je an Expressivität zu verlieren – wahrhaft ein bewundernswertes, komplementäres Gegenstück zu seinem Vorgänger. Ein weiterer merklicher Unterschied zwischen beiden Triptychen ist in Francks Kompositionstechnik spürbar: Das spätere Stück mit seiner ausgeprägteren Schichtung und seinen tiefen Bässen, die an sie Pedalklavatur erinnern, kommt einer Komposition für Orgel viel näher.

Das Werk wird durch ein ausführliches *Prélude* in strahlendem E-Dur eröffnet – seine Bezeichnung als Präludium besteht nicht ganz zu Recht, denn dieser Teil mit seiner breiten Entwicklung stellt im Grunde einen eigenständigen Satz dar. Nach einer ersten Exposition des Hauptthemas auf der Grundlage souveräner, strahlender Akkorde und einer innigeren Episode, in der vor allem das helle Register des Klaviers zu hören ist, kehrt das Hauptthema in einer dramatischeren Moll-Dimension wieder, die zu einer ersten Klimax führt. Es folgt eine ernstere Passage, die, von nüchternem Unisono ausgehend, sich bis zu einer ersten Exposition der ungestümen Anfänge des künftigen Finales steigert und in einem sublim ausdrucksvollen Übergang endet, der eine gewisse Verwandtschaft mit der *Sonate für Violine und Klavier* verrät. Nach und nach tritt das Ausgangsthema in unterschiedlichen Tonlagen wieder in Erscheinung, bevor es zu seinem ursprünglichen E-Dur zurückfindet, das, einige Takte lang unerwartet um einen Halbton erhöht, das Präludium in seiner ursprünglichen Klangfarbe abschließt.

Die anschließende *Aria* verleiht Francks christlich-pantheistischen Tendenzen auf sublimen Weise Ausdruck: fromme Geistigkeit in Verbindung mit überströmender Expressivität. Nach einer Einleitung, die an Wagnersche Harmonien aus dem zweiten Akt von *Tristan und Isolde* erinnert, entwickelt die *Aria* ihre reine Melodie in quasi-religiöser Schlichtheit, wobei sie stets im tiefen Register des Klaviers – wie von der Pedalklavatur einer Orgel oder der Versammlung von Gläubigen – wieder aufgegriffen wird. Die Franck so teure rhythmische Verkürzung (von Viertel- und Achtelnoten hin zu Triolen und Sechzehntelnoten) sorgt für sakrale Erhebung ebenso wie für dramatische Steigerung. Die Peroration der *Aria* rührt hier an Unausprechliches; sie führt eine neue, höchst ausdrucksvolle Melodie ein, die ganz am Ende des Werks wieder auftaucht und dessen zyklische Struktur vollenden wird. Aber vor diesem erlösenden Epilog stürzt Franck uns



in schroffe, die wohltuend friedliche Aria verfinsternde Turbulenzen des Finales. Beängstigende chromatische Läufe der rechten Hand und der stürmische Duktus der linken durchziehen das Finale; sie explodieren zwei Mal in einer Entfesselung von Oktaven, denen eine Siegeshymne folgt. Zwischenein verschafft uns eine kurze Reminiszenz der *Aria* das Gefühl vorübergehender Beruhigung.

Während der tellurische Tumult seinen Höhepunkt erreicht, steigt triumphierend und erlösend das Eingangsthema des Präludiums wieder auf, strahlender denn je. Und einige Takte später schließt der Zyklus sich in sublimster Weise: Die am Ende der *Aria* aufgetretene Melodie überlagert das Thema des Präludiums in einer Symbiose von Seligkeit und Reinheit, bevor das Werk sich in ruhigem Leuchten auflöst.

**Tanguy de Williencourt**  
*Übersetzung: Achim Russer*

---

## Tanguy de Williencourt

Das Augenmerk der Fachpresse gilt dem Aufstieg dieses *Vollblutmusikers durch und durch* (Michel Le Naour, Concertclassic), dessen *pianistische Autorität und an Klangfarben reiche Palette* (Alain Cochard) ihn als einen der *kommenden ganz Großen des Klaviers* auszeichnen (La Croix).

Tanguy de Williencourt gastierte bisher auf zahlreichen französischen und internationalen Bühnen, so etwa bei der Pariser Philharmonie, dem Auditorium des Musée d'Orsay, dem Auditorium Radio France, dem Pariser Théâtre des Champs-Élysées, dem Collège des Bernardins, der Sankt Petersburger Philharmonie, der Berliner Philharmonie, der Salle Flagey Brüssel, der Bonner Oper sowie bei dem Menuhin-Festival Gstaad, dem Chopin-Festival Nohant, dem Festival von Radio France Montpellier, dem Pablo-Casals-Festival Prades, dem Festival der Abbaye de Royaumont, bei La Folle Journée (in Jekaterinburg und Tokio), dem Festival in La Roque d'Anthéron sowie dem Lille Piano(s) Festival. Große Beachtung erhielt sein Auftritt bei den Victoires de la Musique 2017.

Seine Diskografie bei Mirare umfasst die Einspielung sämtlicher Klaviertranskriptionen von Wagner/Liszt sowie die Gesamtaufnahme von Beethovens *Bagatellen*; beide Alben wurden von der Kritik hoch gelobt. Mit dem Cellisten Bruno Philippe nahm Tanguy de Williencourt bisher drei Alben auf mit Werken von Brahms und Schumann (Evidence Classics), Beethoven und Schubert sowie Prokofjew (die beiden letzteren bei harmonia mundi). Ebenfalls bei harmonia mundi erschienen die Einspielung einer CD mit Werken von Hector Berlioz, zusammen mit der Mezzosopranistin Stéphanie d'Oustrac sowie das Album „Debussy: The Late Works“, „Proust, Le Concert retrouvé“, ein zusammen mit Théotime Langlois de Swarte (Violine) eingespieltes Album (harmonia mundi), verzeichnet seit seinem Erscheinen im März 2021 große Erfolge bei der Kritik. Tanguy de Williencourt absolvierte höchst erfolgreich mehrere Studiengänge am Pariser Conservatoire national supérieur de musique, in den Klassen von Roger Muraro (Klavier), Claire Désert (Kammermusik) und Jean-Frédéric Neuburger (Begleitung), zudem studierte er noch Korrepetition. Unterstützung wird dem Pianisten von der Blüthner-Reinhold-Stiftung sowie der Fondation Banque Populaire, der ADAMI („Révélation classique“) und SPEDIDA gewährt. 2016 wurde der Pianist von der Société des Arts de Genève sowohl mit dem Jury- als auch dem Publikumspreis ausgezeichnet. 2017 erhielt er den Preis des Orchestre de Chambre de Paris beim Pariser Play-Direct-Wettbewerb in der Pariser Philharmonie. Künstlerischer Rat wurde Tanguy de Williencourt außerdem von Maria João Pires, Christoph Eschenbach, Stephen Kovacevich und Paul Badura-Skoda zuteil.

---

## Flanders Symphony Orchestra

Das Flanders Symphony Orchestra ist eines der wichtigsten Orchester Belgiens. Zusammengesetzt aus passionierten Musikern und unter der Leitung angesehener Gastdirigenten gibt es neue Kompositionen in Auftrag und pflegt zugleich das große klassische Repertoire durch elektrisierende Interpretationen.

Das 1960 gegründete Orchester wurde seither von David Angus, Etienne Siebens, Seikyo Kim und Jan Latham-Koenig geleitet. Seit Beginn der Spielzeit 2019-2020 ist Kristiina Poska seine Chefdirigentin. Dank seines vielfältigen Repertoires und der Begeisterung seiner Musiker feiert es sowohl in Belgien wie auch im Ausland Erfolge.

Das Flanders Symphony Orchestra ist Residenzorchester im Muziekcentrum De Bijloke in Gent (diese Stadt ist Mitglied des UNESCO-Netzwerks Kreativstädte); es wird von der flämischen Regierung und von der Stadt Gent gefördert. Es engagiert sich vorbildlich für pädagogische und die Entwicklung talentierter junger Musiker, Komponisten und Dirigenten fördernde Projekte.

*Übersetzung : Achim Russer*

---

## Kristiina Poska

Die Dirigentin Kristiina Poska aus Türi in Estland studierte zunächst Chorleitung in Tallinn und anschließend Orchesterleitung an der Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler bei Christian Ehwald.

2010 machte sie durch eine eindrucksvolle Aufführung von Verdis *Traviata* an der Berliner Komischen Oper auf sich aufmerksam. Von 2012 bis 2016 arbeitete sie an diesem berühmten Haus als Erste Kapellmeisterin. Gleichzeitig wurde sie immer mehr als Dirigentin von Symphoniekonzerten gefragt. Sie dirigierte unter anderem das Orchester der Tonhalle Zürich, die Camerata Salzburg, die Orchester des Kölner, Leipziger, Saarbrücker, Frankfurter und Wiener Rundfunks, die Münchner Philharmoniker, die Bremer Kammerphilharmonie, das Orchester von Radio Svizzera Italiana, das Eesti Riklik Sümfooniaorkester, das Orchestre philharmonique de Strasbourg, das Berner Symphonieorchester, das Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, das Orchestre national de Lyon und die Orchester der English National Opera, der Dresdner Semperoper und der Stuttgarter Staatsoper.



# FLANDERS SYMPHONY ORCHESTRA