

CÉSAR FRANCK

Symphonic Variations for Piano and Orchestra

WITH AN INTRODUCTION BY
GORDON JACOB

PENGUIN BOOKS

PENGUIN BOOKS LTD, HARMONDSWORTH, MIDDLESEX

U.S.A.: PENGUIN BOOKS INC., 3300 CLIPPER MILL ROAD, BALTIMORE 11, MARYLAND

[Educational Representative: D.C. Heath & Co., 285 Columbus Avenue, Boston 16, Mass.]

AUSTRALIA: PENGUIN BOOKS PTY LTD, 762 WHITEHORSE ROAD, MITCHAM, VICTORIA

CANADA: PENGUIN BOOKS (CANADA) LTD, 47 GREEN STREET, SAINT LAMBERT, MONTREAL, P.Q.

SOUTH AFRICA: PENGUIN BOOKS (S.A.) PTY LTD, GIBRALTAR HOUSE, REGENTS ROAD, SEA POINT, CAPE TOWN

**—
PUBLISHED 1954**

MADE AND PRINTED IN GREAT BRITAIN

BY LOWE AND BRYDONE (PRINTERS) LTD, LONDON NW10

COVER DESIGN BY JEFFREY CRAIG

CESAR FRANCK (1822-1890)

SYMPHONIC VARIATIONS FOR PIANO AND ORCHESTRA

CÉSAR FRANCK, though by birth a Belgian, may be said to have become French by adoption. Though he was a man of the utmost unpretentiousness and modesty, his charm of personality combined with his astonishing musical gifts gave him much influence over the younger school of French composers such as Vincent d'Judy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, and many others who later made their mark in the musical world.

Franck's output is very uneven in quality. His position as organist of St Clotilde in Paris and his activities as a teacher took up much of his time and energy, and the obligation to write church music resulted often in work of a perfunctory nature. It would in fact be safe to say that if he had died before he was fifty he would have produced nothing to justify the high position he holds in the hierarchy of composers. It was in the latter part of his life that he wrote the Symphony in D minor, the famous Prelude, Chorale, and Fugue for piano, the best of

his organ works, and these Symphonic Variations.

This work was composed in 1885 and was first performed in 1886 in Paris by the *Société National de Musique*, the soloist being Louis Diémer.

The connotation 'symphonic' where applied to variations may be taken to mean that the work has been conceived as a whole rather than as a set of separate and contrasted variations. In the 'Enigma Variations' of Elgar and in the many works by Brahms in variation form the latter method is used. Of course the effect of the whole work is carefully considered by the composer, but each variation exists in its own right, as it were, and does not lead into the next without a break, though Brahms did sometimes group his variations in such a way as to maintain a mood through two or three consecutive ones rather than contrast each variation too obviously with its neighbours. The danger of this form of variation writing is that the work may tend to fall to pieces because of constant stopping and starting again. To

*Symphonic
Variations
for Piano and
Orchestra*

obviate this and to give integration to the work as a whole the last variation is often given much greater length and continuity than any of the preceding ones, cf. 'Enigma' Variations and Brahms' 'Variations on a theme of Haydn' and 'Variations and Fugue on a theme of Handel'. The brilliant Symphonic Variations of Dvořák and the fine but little played Symphonic Variations of Parry aim at greater continuity, and César Franck's work perhaps deserves its title even more because it is so contrived as to give the effect of three distinct connected movements, each founded on material directly or indirectly derived from the theme.

The theme is of dual nature, its two components strongly contrasted. The rhythmical figure on the strings is answered by soothing strains from the piano. One is reminded inevitably of the slow movement of Beethoven's fourth Piano Concerto in which the wrathful mood of the strings is gradually quelled by gentle interjections from the piano. These contrasted ideas are maintained and briefly developed from bar 17 to bar 34, the piano eventually joining in with the rhythmical theme at bar 30. This section provides an introduction to the work as well as pre-

senting its main thematic ideas. What may be called the 'first movement' begins at the *L'istesso tempo* at bar 34. The passage announced by wind and strings *pizzicati* is not actually derived from the theme itself, though it has the feeling of being related to it. The piano has a very expressive extended form of the second component of the theme (which we may call *b*) at the *Poco più lento* (bar 48). This may be felt to have the character of a 'second subject'. After this comes much development of the material, including the first component (*a*) which first appears again on the cellos and basses at bar 65. The treatment of piano and orchestra in dialogue plays an important part in this section from bar 78 to bar 135, after which the piano becomes predominant with very effective figuration in concerto style, but all derived from the main thematic components or their offshoots. At bar 171 the rhythmic features of the *a* component are applied to the theme first heard at bar 34, thus further relating it to the main thematic material, and later on bravura passages in double octaves on the piano are used to accompany further developments of it.

The 'slow movement' begins at bar 230. The

piano keeps up throughout it a murmurous background, which, however, has its own thematic interest, while the orchestra, with the cellos especially prominent, deals gently with the main thematic material. The whole of this section up to bar 285 is of the purest beauty. It makes a lovely sound and is full of poetic feeling. Franck's chromatic harmony was never put to better use than here. There is nothing cloyingly sentimental about it. Its melting harmonies must ravish the ears of all but the most obstinate anti-romantics. The 'Finale', *Allegro non troppo*, beginning at bar 285, is based chiefly on component b. Its infectious gaiety is in complete contrast to the preceding slow section and its harmony is much more direct and diatonic. A 'second subject' appears at bar 338. This does not appear to have its origin in the basic thematic material of the work, but it fits in admirably, carrying on the exuberance of the composer's mood accompanied by amusing woodwind chatter. Development, chiefly of component b, follows, the piano all the time being engaged in brisk passage work. The recapitulation begins at bar 412

in shortened form and new presentation, the 'second subject' reappearing in the tonic major key at bar 424. A short coda which begins at bar 442 brings the work to an end.

The idea of attempting to give unity to extended symphonic works by using variants of the same material in different movements was one which evidently appealed to César Franck. He used it successfully in his Symphony and String Quartet, and in these Symphonic Variations he was carrying out the same plan. But the success of the work is due less to its brilliant justification of an original formal design than to its melodic attractiveness, effective presentation, and musical feeling. The piano writing is not of transcendent difficulty but is laid out with unerring keyboard sense, and the scoring is a model of economy, freshness, and inventive resourcefulness. It has, in fact, all the ingredients necessary to a fine piece of music, and its firm place in the concert repertoire after seventy years proves that it possesses qualities which raise it above the caprices of changing fashions.

CÉSAR FRANCK (1822–1890)

SINFONISCHE VARIATIONEN FÜR PIANO UND ORCHESTER

CÉSAR FRANCK war gebürtiger Belgier; aber man kann ihn ruhig als adoptierten Franzosen bezeichnen, denn er verband – trotz seiner Bescheidenheit und dem völligen Mangel an Anmassung – den Reiz seiner Persönlichkeit mit seinen ausserordentlichen musikalischen Gaben, und damit übte er ausserordentlichen Einfluss auf die jüngere Schule der französischen Komponisten, wie Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas und viele andere aus, die später die Musikwelt bereicherten.

Francks Werk ist aber sehr unterschiedlich in seiner Qualität. Sein Amt als Organist von St Clotilde in Paris und seine Tätigkeit als Lehrer beanspruchten viel Zeit und Energie, und die damit verbundene Verpflichtung, Kirchenmusik zu schreiben, brachte oft Werke oberflächlicher Natur zu stande. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass er, wäre er vor seinem fünfzigsten Jahre gestorben, nichts geschaffen hätte, das die hohe Stellung, die er in der Rangordnung der Komponisten einnimmt,

gerechtfertigt hätte. Erst im späteren Leben schreibt er die Sinfonie in D-moll, das berühmte Präludium mit Choral und Fuge für Klavier, seine besten Orgelkompositionen und die Sinfonischen Variationen.

Dies Werk wurde in Jahre 1885 komponiert und zum ersten Male 1886 in Paris vor der *Société National de Musique* aufgeführt. Louis Diémer war der Solist.

Wenn die Bezeichnung ‚Sinfonische Variationen‘ angewendet wird, so muss sie in dem Sinne gedeutet werden, dass das Werk als eine Einheit zu betrachten ist und nicht als eine Sammlung getrennter und kontrastierender Variationen.

In Elgars ‚Enigma-Variationen‘ und in vielen Werken von Brahms, die in Variationenform geschrieben sind, finden wir diese letztere Methode. Natürlich ist die Wirkung als Ganzes vom Komponisten sorgsam berücksichtigt, und doch ist jede Variation ein Stück in sich und leitet nicht unmit-

*Sinfonische
Variationen
für Klavier und
Orchester*

telbar in die nächste über. Brahms zog allerdings manchmal vor, ein und dieselbe Stimmung durch zwei oder drei aufeinanderfolgende Variationen herrschen zu lassen, statt jede Variation in krassen Gegensatz zu ihrem Nachbarn zu stellen.

Die Gefahr solcher Variationenform besteht darin, dass das fortwährende Beenden und Wiederbeginnen das Werk zerfallen lässt. Um dem vorzubeugen und das Werk als Ganzes zusammenzuschliessen, ist die letzte Variation oft von grösserer Länge und Einheitlichkeit als irgend eine der vorangegangenen (siehe ‚Enigma-Variationen‘ und Brahms‘ ‚Variationen über ein Thema von Haydn‘ und ‚Variationen und Fuge über ein Thema von Händel‘). Die prachtvollen sinfonischen Variationen von Dvorak und die schönen, aber selten gespielten Sinfonischen Variationen von Parry erstreben grösste Einheitlichkeit. César Francks Schöpfung verdient die Bezeichnung sogar noch mehr, denn der Entwurf beabsichtigt von vornherein die Wirkung dreier deutlich verbundener Sätze. Jeder von ihnen benutzt Material, das direkt oder indirekt vom Thema hergeleitet ist.

10 Das Thema ist zweifacher Natur; seine beiden

Bestandteile stehen in starkem Gegensatz zu einander. Die rhythmische Figur der Streicher wird von den besänftigenden Klängen des Klaviers beantwortet; man wird ganz unvermeidlich an den langsamsten Satz von Beethovens viertem Klavierkonzert erinnert, wenn die wütende Stimmung der Geigen allmählich von den sanften Einwendungen des Klaviers bezwungen wird. Diese gegensätzlichen Ideen werden vom 17. bis zum 34. Takt weitergeführt und kurz entwickelt, und das Klavier gesellt sich im 30. Takt mit dem rhythmischen Thema dazu. Dieser Abschnitt bedeutet sowohl eine Einleitung in das Werk, als auch eine Einführung in seine Hauptthemen. Mit dem *L'istesso tempo* im 34. Takt beginnt sozusagen der ‚erste Satz‘. Das von den Holzbläsern und Streichern *pizzicati* verkündete Thema stammt nicht eigentlich vom Thema selbst ab, obwohl es einen ihm verwandten Eindruck erweckt. Das Klavier bringt eine sehr ausdrucksvolle, erweiterte Form des zweiten Bestandteiles des Themas – (wir bezeichnen es als *b*) – im 48. Takt beim *Poco pui lento*. Dies könnte unter Umständen den Eindruck eines zweiten Themas erwecken. Danach wird der Stoff vielfach entwickelt, der erste

Bestandteil (*a*) einbegriffen, der zuerst im 65.Takt in den Celli und Kontrabässen auftritt. In diesem Abschnitt, vom 78. bis zum 135.Takt, spielt das Zwiegespräch zwischen Klavier und Orchester eine bedeutende Rolle, und danach herrscht das Klavier mit sehr wirkungsvollen Figurationen im Konzertstil vor, die aber alle von den thematischen Hauptbestandteilen oder deren Ablegern herstammen. Im 171.Takt werden die rhythmischen Züge des *a*-Bestandteiles in das im 34.Takt zum ersten Male vernommene Thema eingewoben, wodurch es noch stärker mit dem hauptsächlichen thematischen Stoff verbunden wird. Etwas später begleiten brillante Doppeloktaven-Passagen weitere Entwicklungen des Themas im Klavier.

Der ‚langsame Satz‘ beginnt im 230.Takt. Das Klavier wird hier zum murmelnden Hintergrund, obwohl nicht ohne thematischen Reiz. Das Orchester widmet sich sanft dem Stoff der Hauptthemen, wobei sich vor allem die Celli hervortun. Dieser ganze Abschnitt, bis zum 285.Takt, ist von reinster Schönheit. Er klingt herrlich und ist voll dichterischen Gefühls. Francks chromatische Harmonie ist niemals besser angewendet worden, als hier. Es ist

nichts von überladener Sentimentalität darin zu finden. Die schmelzenden Harmonien müssen die Ohren Aller entzücken, nur nicht die der eignisnigsten Gegner der Romantik.

Das im 285.Takt beginnende ‚Finale‘, *Allegro non troppo*, ist hauptsächlich auf dem *b*-Bestandteil aufgebaut. Seine ansteckende Heiterkeit steht in krassem Gegensatz zu dem vorhergehenden langsamem Abschnitt, und seine Harmonie ist viel direkter und diatonischer. Im 338.Takt taucht ein ‚zweites Thema‘ auf. Dieses entspringt allem Anschein nach nicht dem zu Grunde liegenden thematischen Stoff des Werkes; aber es fügt sich wunderbar ein, und die überschwängliche Stimmung des Komponisten hält an, von amüsantem Holzbläsergeschwätz begleitet. Eine Durchführung, die hauptsächlich auf dem *b*-Bestandteil gestützt ist, folgt, während das Klavier unaufhörlich in glänzenden Passagen brilliert. Im 412.Takt beginnt die Wiederholung in gekürzter Form und neuer Darbietung; im 424.Takt erscheint wieder das ‚zweite Thema‘, diesmal im Dur-Schlüssel der Tonica. Eine kurze Coda, die im 442.Takt beginnt, beschließt das Werk.

César Franck war offensichtlich von der Idee

*Sinfonische
Variationen
für Piano und
Orchester*

angezogen, erweiterten sinfonischen Werken dadurch Einheit zu verleihen, dass in den verschiedenen Sätzen das gleiche Material in veränderter Form benutzt werden sollte. Er wandte diese Idee in seiner Sinfonie und dem Streichquartett erfolgreich an, und in diesen Sinfonischen Variationen hat er nach dem gleichen Plan gehandelt. Aber dies Werk verdankt seinen Erfolg weniger der hevorragenden Rechtfertigung eines ursprünglich vorgeschriebenen Entwurfs, als seiner melodischen Anziehungskraft, seiner wirkungsvollen Darstellung und dem musikali-

schen Gefühl. Das Klavier bringt keine übersteigerten Schwierigkeiten, sondern beweist unfehlbaren pianistischen Instinkt, und die Partitur ist ein Vorbild an Frische, Anordnung und Erfindungsgabe. Tatsächlich sind alle Bestandteile, die zur Zusammensetzung eines grossen Musikwerks gehören, hier vereinigt. Dass es nach siebzig Jahren heute noch seinen gesicherten Platz im Konzertrepertoire einnimmt, beweist, dass es Eigenschaften besitzt, die es über die Launen der wechselnden Moden erheben.

CESAR FRANCK (1822-1890)

VARIACIONES SINFÓNICAS PARA PIANO Y ORQUESTA

AUNQUE belga de nacimiento, puede decirse que Cesar Franck llegó a ser francés por adopción. Fué un hombre de una sencillez y modestia extremadas, pero su encantadora personalidad combinada con sus asombrosas dotes musicales le dieron mucha influencia sobre la joven escuela de compositores franceses, tales como Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas y otros que se destacaron más tarde en el mundo musical.

La producción de Cesar Franck es muy desigual de calidad. Su puesto de organista de Santa Clotilde en París y sus actividades como profesor gastaron la mayor parte de su tiempo y energía, y la obligación de escribir música para la iglesia produjo a menudo obras de carácter superficial. Podría decirse con seguridad que si hubiera muerto antes de cumplir los cincuenta años no hubiera producido nada que pudiera justificar la elevada posición que ocupa en la jerarquía de compositores. Fué en la última parte de su vida cuando escribió la Sinfonía en Re menor, el

famoso Preludio, Coral y Fuga para piano, lo mejor de su música de órgano y las Variaciones Sinfónicas.

Compuso esta obra en 1885 y se estrenó en París en 1866 por la *Société National de Musique* con Luis Diemer como solista.

El título de 'sinfónicas' aplicado a estas variaciones debe ser tomado en el sentido de que la obra fué concebida como un todo más bien que como una sucesión de variaciones separadas y en contraste. Este último método es usado en las variaciones 'Enigma' de Elgar y en muchas obras de Brahms en forma de Variación. Claro que el efecto de la obra en total es tenido en cuenta por el compositor, pero cada Variación existe por sí, como aislada, y no conduce a la siguiente sin solución de continuidad, aunque Brahms algunas veces agrupa sus variaciones de modo que dos o tres consecutivas mantengan un modo en vez de hacerlas contrastar marcadamente. El peligro de esta forma de variaciones es que la obra puede parecer constituida por varias piezas a causa de los

constantes final y principio entre cada una. Para evitar este efecto y dar integración a la obra como un todo, la última variación suele ofrecer mayor extensión y continuidad que ninguna de las precedentes, como por ejemplo las variaciones 'Enigma', las 'Variaciones sobre un tema de Haydn' de Brahms y las también de éste 'Variaciones y Fuga sobre un tema de Handel'. Las brillantes 'Variaciones Sinfónicas' de Dvorak y las bellas y breves 'Variaciones Sinfónicas' de Parry, alcanzan mayor continuidad y la obra de Cesar Franck quizá merece mejor su título porque fué imaginada para producir el efecto de tres movimientos conectados, cada uno derivado del tema directa o indirectamente.

El tema, con sus dos componentes, ofrece una dualidad en contraste fuertemente acusado. A la acentuación rítmica sobre la cuerda contesta el piano con suaves notas. Uno piensa inevitablemente en el tiempo lento de cuarto Concierto de piano de Beethoven, en el cual la furiosa expresión de la cuerda es gradualmente reprimida por suaves interjecciones del piano. Estas opuestas ideas se mantienen y se desarrollan brevemente desde el compás 17 hasta el 34 y el piano adopta eventualmente el tema rítmico

en el compás 30. Esta sección proporciona una introducción a la obra y presenta al mismo tiempo sus principales ideas temáticas. Lo que podemos llamar 'primer tiempo' empieza en el *L'istesso tempo* en el compás 34. El tema anunciado por el viento y la cuerda en *pizzicati* no se deriva naturalmente del tema mismo aunque se le siente relacionado con él. El piano ofrece una forma extensa y muy expresiva del segundo componente del tema (al que podemos llamar *b*) en el *Poco più lento* (compás 43). Este puede ser considerado como teniendo carácter de un 'segundo motivo'. Viene después un extenso desarrollo incluyendo el primer componente (*a*), que aparece de nuevo en los cellos y los bajos en el compás 65. El tratamiento del piano y de la orquesta en diálogo adquieren una parte importante en esta sección desde el compás 78 hasta el 135, después de lo cual el piano llega a predominar con manera muy efectiva en estilo de concierto, pero todo ello proveniendo de los principales componentes temáticos o de sus derivados. En el compás 171 las acentuaciones rítmicas del componente *a* se aplican al tema oido anteriormente en el compás 34 relacionándolo así más con el principal tema, y después fuertes y decididos pasajes del piano

en dobles octavas sirven para acompañar su posterior desarrollo.

El tiempo lento empieza en el compás 230. El piano conserva un fondo murmurante pero que tiene, sin embargo, su propio interés temático mientras la orquesta, destacándose los cellos, trata suavemente los elementos del tema principal. Toda esta sección hasta el compás 285 es de la más pura belleza. Produce un amable sonido y está henchida de sentimiento poético. La armonía cromática de Franck nunca fué mejor usada que aquí. No hay el menor asomo de sentimentalismo empalagoso. Sus tiernas, efusivas armonías, deben encantar los oídos aún de los más obstinados anti-románticos. El 'Finale', *Allegro non Troppo*, que empieza en el compás 285, está basado principalmente sobre el componente *b*. Su contagiosa alegría se halla en contraste con la precedente sección lenta y su armonía es mucho más directa y diatónica. Se presenta un 'segundo motivo' en el compás 338. No parece tener su origen en el tema básico de la obra, pero encaja admirablemente llevando consigo el exuberante humor del compositor y está acompañado por un divertido charloteo entre los instrumentos de viento.

Sigue el desarrollo, principalmente de componente *b*, y el piano se halla ocupado todo el tiempo en alegres pasajes. La recapitulación empieza en el compás 412 en forma reducida y con nueva presentación, reapareciendo el 'segundo motivo' sobre el acorde tónico mayor en el compás 424. Termina la obra con una breve coda que empieza en el compás 442.

Evidentemente Cesar Franck recurrió a la idea de intentar de dar unidad a la obra sinfónica usando variantes de los mismos elementos en tiempos diferentes. La usó con éxito en su Sinfonía, en el Cuarteto de Cuerda y también en estas 'Variaciones Sinfónicas'. Pero el éxito de la obra no se debe tanto a su brillante justificación de originalidad formal como a su atractivo melódico, su eficaz presentación y su sentimiento musical. La escritura del piano no es de difícil transcendencia; está dispuesta con infalible sentido del teclado y la partitura es un modelo de economía, de frescura y de recursos de inventiva. Tiene, sin duda, todos los ingredientes necesarios de una bella pieza de música y su primer puesto en el repertorio de concierto después de 70 años demuestra que posee cualidades que la colocan por encima de los cambiantes caprichos de la moda.