

**FAURÉ**  
INTÉGRALE DE LA MUSIQUE DE  
CHAMBRE AVEC PIANO

ÉRIC LE SAGE  
DAISHIN KASHIMOTO  
FRANÇOIS SALQUE  
LISE BERTHAUD  
QUATUOR ÉBÈNE  
ALEXANDRE THARAUD  
PAUL MEYER  
EMMANUEL PAHUD

α



CD 1

# SONATES POUR VIOLONCELLE ET PIANO OPUS 109 ET 117, ET AUTRES PIÈCES

<b>1</b>	<b>ROMANCE OP.69</b>	<b>3'07</b>
	<b>PREMIÈRE SONATE OP.109</b>	
<b>2</b>	<b>ALLEGRO</b>	<b>5'06</b>
<b>3</b>	<b>ANDANTE</b>	<b>6'40</b>
<b>4</b>	<b>FINAL, ALLEGRO COMMODO</b>	<b>7'40</b>
<b>5</b>	<b>ELÉGIE OP.24</b>	<b>5'58</b>
	<b>DEUXIÈME SONATE OP.117</b>	
<b>6</b>	<b>ALLEGRO</b>	<b>5'34</b>
<b>7</b>	<b>ANDANTE</b>	<b>6'36</b>
<b>8</b>	<b>ALLEGRO VIVO</b>	<b>4'23</b>
<b>9</b>	<b>SÉRÉNADE OP. 98</b>	<b>2'47</b>
<b>10</b>	<b>PAPILLON OP. 77</b>	<b>2'44</b>
<b>11</b>	<b>BERCEUSE OP. 16</b>	<b>3'13</b>
	<b>TRIO OP. 120 POUR PIANO, CLARINETTE ET VIOLONCELLE</b>	
<b>12</b>	<b>ALLEGRO, MA NON TROPPO</b>	<b>5'53</b>
<b>13</b>	<b>ANDANTINO</b>	<b>9'07</b>
<b>14</b>	<b>ALLEGRO VIVO</b>	<b>4'24</b>

**TOTAL TIME : 74'02**

**ÉRIC LE SAGE** PIANO

**FRANÇOIS SALQUE** VIOLONCELLE

**PAUL MEYER** CLARINETTE

CD 2

## QUATUORS AVEC PIANOS OPUS 15 ET 45

### QUATUOR N°1 EN UT MINEUR OP.15

- |          |                             |      |
|----------|-----------------------------|------|
| <b>1</b> | I - ALLEGRO MOLTO MODERATO  | 9'45 |
| <b>2</b> | II - SCHERZO - ALLEGRO VIVO | 5'34 |
| <b>3</b> | III - ADAGIO                | 7'08 |
| <b>4</b> | IV - ALLEGRO MOLTO          | 7'59 |

### QUATUOR N°2 EN SOL MINEUR OP.45

- |          |                            |       |
|----------|----------------------------|-------|
| <b>5</b> | I - ALLEGRO MOLTO MODERATO | 10'50 |
| <b>6</b> | II - ALLEGRO MOLTO         | 3'12  |
| <b>7</b> | III - ADAGIO NON TROPPO    | 10'46 |
| <b>8</b> | IV - ALLEGRO MOLTO         | 8'25  |

**TOTAL TIME : 64'09**

**ÉRIC LE SAGE** PIANO

**DAISHIN KASHIMOTO** VIOLON

**LISE BERTHAUD** ALTO

**FRANÇOIS SALQUE** VIOLONCELLE

CD 3

## QUINTETTES AVEC PIANO OPUS 89 ET 115

### PREMIER QUINTETTE OP.89

- |          |                           |              |
|----------|---------------------------|--------------|
| <b>1</b> | I - MOLTO MODERATO        | <i>11'59</i> |
| <b>2</b> | II - ADAGIO               | <i>11'26</i> |
| <b>3</b> | III - ALLEGRETTO MODERATO | <i>8'05</i>  |

### DEUXIÈME QUINTETTE OP.115

- |          |                        |              |
|----------|------------------------|--------------|
| <b>4</b> | I - ALLEGRO MODERATO   | <i>11'25</i> |
| <b>5</b> | II - ALLEGRO VIVO      | <i>3'57</i>  |
| <b>6</b> | III - ANDANTE MODERATO | <i>12'35</i> |
| <b>7</b> | IV - ALLEGRO MOLTO     | <i>6'10</i>  |

**TOTAL TIME : 66'15**

**ÉRIC LE SAGE** PIANO

**QUATUOR ÉBÈNE**

**PIERRE COLOMBET** VIOLON 1

**GABRIEL LE MAGADURE** VIOLON 2

**MATHIEU HERZOG** ALTO

**RAPHAËL MERLIN** VIOLONCELLE

# CD 4

## DUOS & TRIOS AVEC PIANO

### **DOLLY OP. 56 POUR PIANO À 4 MAINS**

- |          |                               |      |
|----------|-------------------------------|------|
| <b>1</b> | BERCEUSE, ALLEGRO MODERATO    | 2'20 |
| <b>2</b> | MI-A-OU, ALLEGRO VIVO         | 1'46 |
| <b>3</b> | LE JARDIN DE DOLLY, ANDANTINO | 2'15 |
| <b>4</b> | KITTY-VALSE, TEMPO DI VALSE   | 2'24 |
| <b>5</b> | TENDRESSE, ANDANTE            | 3'06 |
| <b>6</b> | LE PAS ESPAGNOL, ALLEGRO      | 2'01 |

### **MASQUES ET BERGAMASQUES OP. 112 POUR PIANO À 4 MAINS**

- |           |                                      |      |
|-----------|--------------------------------------|------|
| <b>7</b>  | I - OUVERTURE, ALLEGRO MOLTO VIVO    | 3'32 |
| <b>8</b>  | II - MENUET, TEMPO DI MENUETTO       | 2'35 |
| <b>9</b>  | III - GAVOTTE, ALLEGRO               | 3'08 |
| <b>10</b> | IV - PASTORALE, ANDANTINO TRANQUILLO | 3'39 |

### **SOUVENIRS DE BAYREUTH, « FANTASIE EN FORME DE QUADRILLE SUR LES THÈMES FAVORIS DE L'ANNEAU DU NIBELUNG DE R.WAGNER » POUR PIANO À 4 MAINS**

- |           |     |      |
|-----------|-----|------|
| <b>11</b> | I   | 0'39 |
| <b>12</b> | II  | 0'47 |
| <b>13</b> | III | 0'34 |

<b>14</b>	<b>IV</b>	<b>0'28</b>
<b>15</b>	<b>V</b>	<b>1'58</b>
<b>16</b>	<b>FANTAISIE OP. 79 POUR FLÛTE ET PIANO, ANDANTINO, ALLEGRO</b>	<b>5'06</b>
<b>17</b>	<b>MORCEAU DE CONCOURS POUR FLÛTE ET PIANO, ADAGIO NON TROPPO</b>	<b>2'38</b>
<b>18</b>	<b>SICILIENNE DE PÉLLÉAS ET MÉLISANDE OP. 78 POUR FLÛTE ET PIANO, ALLEGRETTO MOLTO MODERATO</b>	<b>3'36</b>
	<b>TRIO OP. 120 POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE</b>	
<b>19</b>	<b>I – ALLEGRO MA NON TROPPO</b>	<b>6'39</b>
<b>20</b>	<b>II – ANDANTINO</b>	<b>9'50</b>
<b>21</b>	<b>III – ALLEGRO VIVO</b>	<b>4'29</b>
<b>22</b>	<b>APRÈS UN RÊVE POUR VIOLONCELLE ET PIANO, ANDANTINO</b>	<b>2'15</b>
<b>23</b>	<b>SICILIENNE OP.78 POUR VIOLONCELLE ET PIANO, ANDANTINO</b>	<b>3'26</b>

**TOTAL TIME : 70'32**

**ÉRIC LE SAGE** PIANO

**ALEXANDRE THARAUD\*\*** PIANO

**EMMANUEL PAHUD\*** FLÛTE TRAVERSIÈRE

**PIERRE COLOMBET\*\*** VIOLON

**RAPHAËL MERLIN\*\*** VIOLONCELLE (TRIO OP.120)

**FRANÇOIS SALQUE** VIOLONCELLE (APRÈS UN RÊVE, SICILIENNE)

\*Avec l'aimable autorisation d'EMI

\*\*Avec l'aimable autorisation de Virgin Classics

CD 5

# SONATES POUR VIOLON ET PIANO OPUS 13 ET 108, ET AUTRES PIÈCES

## SONATE NO.1, OP. 13

- |   |                           |      |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I - ALLEGRO MOLTO         | 9'44 |
| 2 | II - ANDANTE              | 8'06 |
| 3 | III - ALLEGRO VIVO        | 4'04 |
| 4 | IV - ALLEGRO QUASI PRESTO | 5'34 |

## SONATE NO. 2, OP. 108

- |   |                                   |      |
|---|-----------------------------------|------|
| 5 | I - ALLEGRO NON TROPPO            | 9'08 |
| 6 | II - ANDANTE                      | 8'10 |
| 7 | III - FINALE (ALLEGRO CON TROPPO) | 6'48 |

8 **BERCEUSE, OP. 16: ALLEGRETTO MODERATO** 3'36

9 **MORCEAU DE LECTURE: QUASI ADAGIO** 1'18

10 **ROMANCE, OP. 28: ANDANTINO MOLTO MODERATO** 6'05

11 **ANDANTE, OP. 75: ANDANTE MOLTO MODERATO** 5'24

**TOTAL TIME : 67'58**

**ÉRIC LE SAGE** PIANO

**DAISHIN KASHIMOTO** VIOLON

« MAGNIFIQUE FAURÉ,  
DONT LE CRÉPUSCULE  
VAUT SA PLUS BELLE  
EFFLORESCENCE À LA  
MUSIQUE DE CHAMBRE  
FRANÇAISE! »

# LA MUSIQUE DE CHAMBRE AVEC PIANO DE GABRIEL FAURÉ TEXTES DE NICOLAS SOUTHON

## DISQUE 1 : *SONATES POUR VIOLONCELLE ET PIANO* OP. 109 ET 117 ET AUTRES PIÈCES

Si l'on excepte la *Sérénade* de 1908, la production pour violoncelle et piano de Fauré appartient à sa première période ou à ses dernières années. Ce sont, d'une part, des « pièces de genre », légères et charmantes, dont se distingue toutefois la célèbre *Élégie* de 1880, et, d'autre part, les deux *Sonates* composées entre 1921 et 1923, chefs-d'œuvre de la maturité. Le violoncelle tient sa part aussi dans d'autres partitions de chambre, notamment le *Trio* op. 120, présenté ici avec clarinette, tel que Fauré l'envisagea d'abord.

Ce programme s'ouvre avec la délicieuse *Romance* op. 69 de 1894, à l'origine pour violoncelle et orgue. Son adaptation pour piano, qui la fit passer de l'église au salon, l'accéléra aussi d'« Andante » à « Andante quasi allegretto ». La pièce débute par de mystérieux accords évoquant le dernier Liszt, puis s'éclaire d'un charme pénétrant lorsque la ligne du violoncelle prend son envol sur un accompagnement d'arpèges. Créée le 14 novembre 1894 à Genève par Adolf Rehberg et le compositeur au clavier, cette inspiration n'est pas sans rappeler la mélodie *Soir* (même époque) ou le poétique « Nocturne » de *Shylock* (1889).

Fauré attendit ses 72 ans pour consacrer au violoncelle une partition d'envergure. Admirablement dense, d'une force qui touche parfois à la dureté, la première *Sonate pour violoncelle et piano* op. 109, écrite entre mai et août 1917, semble se faire l'écho de la Grande Guerre. C'est notamment à Saint-Raphaël, où le musicien conjugait labeur et

*farniente*, qu'il conçut ce chef-d'œuvre dédié au violoncelliste Louis Hasselmans, frère de la pianiste Marguerite Hasselmans, avec qui Fauré entretenait une liaison passionnée et de notoriété publique qui dura jusqu'à sa mort. C'est cependant André Hekking et Alfred Cortot qui créèrent l'œuvre, le 19 janvier 1918, lors d'un concert de la Société nationale de musique.

L'«*Allegro deciso*» impressionne par la vigueur presque querelleuse de son premier thème, qui provient d'une symphonie détruite de 1884. Ce réemploi prend tout son sens lorsque l'on sait que l'ancien matériau inspira également l'air plein de colère d'Ulysse, au début de l'acte 3 de *Pénélope* (1913), « [t]oute la nuit, sans bruit, comme une ombre... » Le second thème contraste, seul baume consolateur de ce mouvement où l'écriture instrumentale participe de l'agressivité du discours, le violoncelle décochant des traits brusques et le piano martelant des accords piqués. Cette rudesse culmine dans le superbe emportement du développement final. Après cette page magistrale qui contredit toutes les romances du catalogue de Fauré, qui oserait ne voir encore en lui que l'aimable musicien de salon ? L'«*Andante*», fondé sur deux thèmes alternants et chaque fois variés, revêt un ton nocturne dont l'auditeur avait bien besoin. Mais c'est ici comme l'expression secrète de la douleur qui ruait dans le mouvement précédent. Nuit étoilée perçue au travers d'une buée de larmes, comme souvent dans les mouvements lents fauréens, un flux atemporel et mélancolique se déploie. Le «*Final*» vient apporter une consolation définitive à cette partition jusqu'alors tourmentée. Son caractère juvénile atteint peu à peu l'euphorie, par une écriture qui se joue des techniques contrapuntiques et déroule des phrases longues et modulantes d'une élégance infinie.

Quarante ans auparavant, Fauré avait envisagé d'écrire une sonate pour violoncelle, sans mener le projet à bien : « L'accueil fait à mon morceau de violoncelle a été excellent et m'encourage beaucoup à faire la Sonate entière », écrivait-il le 24 juin 1880 à son

éditeur Hamelle. Il s'agissait de la fameuse *Élégie* op. 24, jouée chez Saint-Saëns le 21 juin précédent, pièce à la fois noble et pathétique dédiée au violoncelliste Jules Loëb, qui la créa en public le 15 décembre 1883 lors d'un concert de la Société nationale de musique. D'esthétique encore postromantique, sur le mode tragique, sa mélodie poignante accompagnée à la manière d'une marche funèbre trouve une compensation dans la section centrale apaisée, un accès d'impétuosité menant à sa réexposition exaltée.

Mars 1921. La santé de Fauré s'est fragilisée, et l'infirmité auditive qui l'affecte depuis longtemps le met désormais à la torture, lui faisant entendre la musique affreusement déformée. C'est dans ces conditions, à 75 ans, qu'il écrit l'une de ses partitions les plus juvéniles, sa seconde *Sonate pour violoncelle et piano* op. 117. Magnifique Fauré, dont le crépuscule vaut sa plus belle efflorescence à la musique de chambre française ! Dans ses dernières années, les chefs-d'œuvre s'enchaînent aux chefs-d'œuvre : après avoir achevé son second *Quintette* et sa treizième *Barcarolle*, Fauré entreprend cette *Sonate* à Paris en mars 1921, la poursuit dans l'été à Ax-les-Thermes (dans son Ariège natale, qu'il souhaitait revoir) et l'achève à Paris début novembre. Elle est dédiée au compositeur franco-américain Charles Martin Loeffler, l'un des admirateurs de Fauré qui l'avaient secouru financièrement au moment de son départ en retraite de la direction du Conservatoire, fin 1920. La partition suscite l'admiration de Vincent d'Indy : « Je veux te dire combien je suis encore sous le charme de ta si belle *Sonate* de violoncelle [...]. Ah, tu as de la veine de rester jeune comme ça ! [...] laisse-moi t'embrasser de tout cœur et te dire que j'aime l'ami autant que je révère l'artiste. »

Elle aussi créée par Hekking et Cortot lors d'un concert de la Société nationale de musique, le 13 mai 1922, cette seconde *Sonate* est beaucoup plus apaisée que la première ; si la mélancolie n'en est pas absente, elle s'est épurée de toute angoisse, même dans le mouvement central. L'«Allegro» initial conjugue une sensibilité frémissante à une science de l'écriture canonique que Fauré semble mettre en œuvre pour son seul plaisir, tant le fait

oublier le lyrisme lumineux qui baigne toute la page. L'«Andante», très émouvant, consiste en l'adaptation du *Chant funéraire* pour orchestre d'harmonie, commandé début 1921 par l'État français pour commémorer le centenaire de la mort de Napoléon I<sup>er</sup>, le 15 mai. Ainsi s'explique sa scansion de marche funèbre, sa tristesse digne et majestueuse, qui rappellent l'*Élégie*, de quatre décennies antérieure. Pour finir, Fauré livre avec l'«Allegro vivo» un scherzo dont les sonorités crépitantes alternent avec l'apaisement un rien dolent du trio. L'invention harmonique le dispute à une virtuosité dionysiaque, dans une fantaisie sans repos d'une perpétuelle invention.

Dédiée au grand Pablo Casals, la *Sérénade* de 1908 est l'une des pièces de genre les plus consistantes de Fauré. «Elle est délicieuse, chaque fois que je la joue elle me paraît nouvelle tellement elle est jolie», écrivait au compositeur le virtuose catalan, qui ne la joua que très peu pourtant en concert. Sans manquer de la séduction de ses cadettes, cette miniature montre une plus grande invention : le développement mélodique est construit, et l'accompagnement élaboré évite la répétition de formules, dans une atmosphère de retour stylisé au baroque.

Dès 1884, Hamelle avait réclamé à Fauré un pendant virtuose à son *Élégie* : ce fut *Papillon*, qui montre les limites de l'inspiration du musicien face à une commande dont il ne ressentait pas la nécessité. Il aurait souhaité l'intituler sobrement *Pièce pour violoncelle*, mais le contrat stipulait le titre *Libellules*, plus commercial. Le désaccord des deux hommes en retarda semble-t-il la parution jusqu'en 1898, et Fauré finit par s'emporter : « *Papillon* ou *Mouche à m...*, mettez ce que vous voulez ! » L'œuvrette est somme toute conforme au souhait de l'éditeur, par sa difficulté brillante comme par l'attrait indéniable de sa partie centrale.

La *Berceuse*, « pour violon ou violoncelle », l'une des premières pièces de genre de Fauré, fut créée lors du même concert que le vigoureux premier *Quatuor avec piano*, le 14 février

1880 à la Société nationale de musique, par le violoniste Ovide Musin et l'auteur au clavier. Le balancement ingénieux de son accompagnement fait autant pour le charme de cette miniature sans prétention que sa mélodie alanguie. Hamelle ne s'y était pas trompé, qui, l'entendant, fit entrer Fauré dans sa maison d'édition.

Avec le *Trio* op. 120, on touche au terme de l'existence du compositeur, et encore à l'un des sommets de sa production. C'est en septembre 1922, à Annecy-le-Vieux où il se reposait, que l'inspiration lui revint après une période creuse. « J'ai entrepris un *Trio* pour clarinette (ou violon), violoncelle et piano », expliquait Fauré à son épouse à la fin du mois. Un morceau était déjà terminé, l'«Andantino» central. D'ici la fin de l'écriture de l'œuvre, à Paris en mars 1923, la clarinette sera finalement oubliée au profit du seul violon. Mais l'intention initiale autorise à tenter l'expérience d'une formation piano-clarinette-violoncelle, comme dans le présent enregistrement : c'est situer le *Trio* dans un héritage germanique, auquel la musique de chambre de Fauré se rattache davantage qu'à la tradition française, aussi paradoxal que celui puisse paraître. Outre la partition de d'Indy pour cette formation en 1888, il ne se trouve d'ailleurs de grands trios pour piano, clarinette et violoncelle que chez Beethoven et Brahms. Chez Fauré, l'option de la clarinette permet une différenciation des timbres qui fait apprécier autrement cette œuvre plutôt linéaire et compacte, mettant en valeur sa polyphonie et sa distribution des phrases. (Pour davantage de précisions sur les mouvements de l'œuvre, voir le commentaire de sa version originale, présentée au disque 4, p.31 de ce livret.)

## **DISQUE 2 : QUATUORS AVEC PIANOS OP. 15 ET 45**

De 1875 jusqu'à sa disparation en 1924, Fauré a composé une dizaine de partitions de musique de chambre. Corpus de très haute tenue, central dans le renouveau de cette sphère en France, que rien ne laissait prévoir au seuil de la III<sup>e</sup> République, alors que dominaient l'opéra et la musique symphonique. Le facteur déterminant de cette efflorescence chambriste fut la fondation en 1871 de la Société nationale de musique (SNM) par Saint-Saëns et Romain Bussine. Sous la devise « *Ars Gallica* », son objectif était de mettre à l'honneur les créations de jeunes musiciens français. C'est à la SNM que l'essentiel de la production de chambre de Fauré fut donc créé. « Pour être franc, dira-t-il plus tard, avant 1870 je n'aurais jamais imaginé, même en rêve, pouvoir composer une sonate ou un quatuor. À cette époque, un compositeur n'avait aucune chance d'être entendu avec de telles œuvres. C'est Saint-Saëns et la SNM qui m'ont donné l'impulsion. » C'est ainsi que la musique de chambre devint un territoire d'élection de Fauré, ce que son goût pour une expression intime favorisait naturellement. Le musicien mit à profit en outre son expérience du clavier et son talent d'instrumentiste : ce n'est pas un hasard si neuf de ses partitions de chambre requièrent le piano, la plupart ayant été créées par Fauré lui-même – contrairement à ses œuvres pour piano seul.

Le quatuor avec piano était peu pratiqué en France lorsque Fauré entreprit le sien dans l'été 1876. Seuls ceux de Castillon, de Saint-Saëns ou de Jaëll ont pu l'inciter à investir le genre, outre ceux de Mozart, Mendelssohn et Schumann auxquels il se confrontait nécessairement. Entreprise dans l'été 1876 chez ses amis Camille et Marie Clerc à Sainte-Adresse, près du Havre, l'œuvre est en gestation jusqu'à la mi-1879. Durant cette période, le musicien est nommé maître de chapelle à l'église de la Madeleine, rencontre Liszt à Weimar et découvre l'œuvre de Wagner à Cologne et Munich. Il se fiance aussi avec Marianne Viardot (fille de

la célèbre cantatrice Pauline Viardot), qui rompt l'union après quelques mois, plongeant Fauré dans le désespoir. Le mouvement lent de la partition porterait-il la trace de cette pénible déception ? Rien n'est moins sûr, mais « pour écrire un adagio comme celui de votre quatuor, il faut, croyez-moi, avoir senti cette blessure saignante dont vous parlez », assure Marie Clerc au compositeur. La partition est dédiée au grand violoniste belge Hubert Léonard, un proche des Clerc, qui lui a prodigué ses conseils. Créée en privé dans le salon de ses amis le 12 février 1880, avec Ovide Musin (violon), Louis Van Waefelghem (alto), Ermanno Mariotti (violoncelle) et le compositeur au piano, l'œuvre connaît sa première publique, par les mêmes interprètes, deux jours après, salon Pleyel, dans le cadre de la SNM. L'accueil du *Quatuor* est chaleureux et la critique y entend « une grande distinction d'idées et une facture franchement moderne » (*Le Ménestrel*). Le temps de gestation assez long de la partition peut s'expliquer par la difficile mise au point de son Finale, détruit et remplacé en 1883 par un nouveau, donné le 5 avril 1884 à la SNM. Ce premier *Quatuor avec piano*, « musique nourrie de tant de sève, débordante de vie et de chaleur communicative » selon Marguerite Long, sera du vivant de Fauré l'une de ses partitions les plus connues, et l'une de celles qu'il jouera le plus souvent en public.

Son « Allegro molto moderato » s'ouvre sur un thème puissant, affirmé vigoureusement aux cordes sur les accords du piano. Un second motif aux contours gracieux éloigne de cette atmosphère héroïque, puis révèle la plasticité du thème initial ; maintenant métamorphosé en charmantes barcarolles, celui-ci se mêle aux fioritures du second motif, avant la réexposition. Placé avant le mouvement lent, le fantasque « Allegro vivo (Scherzo) » présente une structure proche d'un rondo. Le motif principal du piano, accompagné de *pizzicati* des cordes, est plein d'humour, de légèreté et d'invention rythmique, comme s'il cherchait à « capter le rythme aérien des battements d'ailes d'un vol de libellules », comme l'écrivait Vuillermoz, critique et ancien élève de Fauré. Dans le Trio central, une mélodie sensible est chantée aux cordes avec sourdines, puis reprise au piano. L'« Adagio » étonne

par son intensité tragique, rare chez Fauré. Mais il est empreint aussi d'une noblesse sans résignation confirmée dans l'épisode central, en majeur, qui touche à l'incandescence. L'épisode tragique revient, strié maintenant d'arpèges pianistiques qui en atténuent la gravité. Une coda irréaliste et suspendue referme cette page, véritable moment de grâce. Enfin, l'«Allegro molto» – seconde version du final – est à nouveau une forme-sonate, clairement structurée mais dont la fougue prédomine. Le premier thème voit les cordes se défier dans une cavalcade vers les cimes, tandis que le piano, qui éclatera bientôt en accords syncopés, leur fait un menaçant tapis d'arpèges. Le second thème apparaît, chantant passionnément d'un instrument à l'autre. Le développement hésite, puis s'affirme ; zébré de la gamme ascendante du premier thème, il amène la réexposition, avant la péroraison de la coda.

On sait peu de choses du second *Quatuor avec piano*, probablement écrit entre le deuxième semestre 1885, dans le fil des premiers succès chambristes, et la fin 1886, soit un an avant la première version du fameux *Requiem*. La partition ouvre donc la deuxième période de Fauré, celle qui voit son écriture atteindre sa plénitude, avec un lyrisme opulent. C'est peut-être même la première grande partition de maturité du musicien – tout juste 40 ans –, «œuvre magistrale qui nous permet d'admirer successivement tous les aspects caractéristiques du génie fauréen» (Vuillermoz). Aucune autre partition de chambre importante ne sera achevée avant 1906, début de la dernière période du compositeur, celle du dépouillement progressif de son style : il s'agira du premier *Quintette avec piano*, d'abord imaginé, dès 1887, comme un troisième quatuor avec piano, signe de l'intérêt que Fauré portait au genre. Étonnamment, ce second *Quatuor* est dédié au grand chef wagnérien et brahmsien Hans von Bülow, qui, après sa visite en France en avril 1885, avait fait part dans la presse de sa sympathie pour Fauré. La dédicace est aussi un signe de l'allégeance du compositeur, spécialement dans sa musique de chambre, à la tradition

germanique ; car en dépit de la revendication d'un « *Ars Gallica* » par la SNM, l'exigence d'élévation dont elle se réclamait avait pour modèle la musique d'outre-Rhin.

Créé le 22 janvier 1887, avec Guillaume Rémy (violon), Louis Van Waefelghem (alto), Jules Delsart (violoncelle) et le compositeur au piano, salon Pleyel, dans le cadre de la SNM, le second *Quatuor* est très favorablement accueilli, la critique notant son équilibre instrumental, sa richesse et son originalité, loin des procédés rebattus de la musique chambriste d'alors. À première vue, la partition semble proche du premier *Quatuor avec piano* : plan semblable des mouvements, Scherzo en *perpetuum mobile*, ampleur du Finale, ambition volontiers symphonique de l'ensemble. Mais Fauré a mûri, cela s'entend et se lit : l'architecture est investie avec plus de raffinement, l'expression s'assombrit et les contrastes s'accusent, la polyphonie et la relation piano-cordes se complexifient, les thèmes sont plus ouvragés et des liens apparaissent entre eux – très rare allusion, dans la production instrumentale du musicien, à la technique cyclique de Franck, en vogue à l'époque. Bref, l'enthousiasme juvénile de l'op. 15 fait place à une profondeur accrue et à une conception plus réfléchie. Chant éperdu des cordes sur une houle d'arpèges pianistiques, le thème principal de l'« *Allegro molto moderato* » s'affirme avec ardeur. Une idée incidente s'en détache, à laquelle succède le second thème, intime et méditatif, « *molto tranquillamente* ». Orageux à nouveau, le développement renferme des élaborations contrapuntiques complexes. La réexposition, que couronnera un développement final, intensifie encore la force lyrique des thèmes. L'« *Allegro molto* » étonne par sa violence, assez unique chez Fauré. C'est une ballade ténébreuse, où planent les ombres de Schumann et des personnages peuplant les contes d'E. T. A. Hoffmann. Au thème-fusée du piano et son rythme heurté répondent les cordes, qui tentent sans succès l'apaisement. Contre toute attente, le Trio central lui-même n'apporte aucune accalmie ; et la mélodie de reprendre sa course fantastique de plus belle, piano et cordes inversant les rôles. À noter les allusions cycliques au second thème du mouvement précédent.

Après cela, le paysage vespéral de l'«Adagio non troppo», sommet expressif de l'œuvre, était bien nécessaire. Cette envoûtante page est l'une des seules de Fauré à trouver sa source dans un moment vécu, comme le musicien s'en expliquera en 1906 à son épouse : «Je me souviens avoir traduit, et presque involontairement, le souvenir bien lointain de cloches qui, le soir, à Montgauzy [...], nous arrivait d'un village appelé Cadirac lorsque le vent soufflait de l'ouest. Sur ce bourdonnement s'élève une vague rêverie qui, comme toutes les vagues rêveries, serait *littérairement* intraduisible.» C'est bien en effet de musique pure qu'il s'agit, sans nul pittoresque. Et de quelle pureté... Il n'y a guère plus d'un motif pour nourrir toute cette page : un doux carillon qui monte puis descend avec une simplicité enfantine. Parfois le discours se suspend, les timbres semblent se chercher, les notes du piano perlent dans l'immobilité et font un chant d'une infinie douceur. Dans cet engourdissement général, deux instants d'effusion. La fin, où le motif se répète à la manière d'une berceuse que l'on voudrait éternelle, est d'une magie sans pareille.

On a souvent reproché aux thèmes de l'«Allegro molto» conclusif leur manque de caractérisation, voire d'inspiration. Un peu bavard, il est vrai, ce mouvement fort prodigue en motifs doit être entendu surtout comme un grand geste lancé, dans un tumulte et une urgence qui touchent parfois à la frénésie. S'il n'a pas l'évidence du Finale de l'op. 15, ses beautés n'en sont pas moins grandes, et sa force pas moins certaine.

### **DISQUE 3 : QUINTETTES AVEC PIANO OP. 89 ET 115**

Dans un genre fixé par Boccherini et représenté au XIX<sup>e</sup> siècle par les chefs-d'œuvre de Schumann, Brahms et Franck, Gabriel Fauré livra deux partitions bien différentes, loin de ses premières romances comme de l'évanescence «berceuse de la mort» qu'est le *Requiem*. Son *Quintette avec piano* op. 89 demeure peu connu, pour des raisons qui tiennent à sa

facture autant qu'à son histoire. Pourtant considéré comme l'« une des plus belles œuvres du maître » par son disciple Kœchlin, il fait transition vers la dernière période stylistique de Fauré. Moins mélancolique, l'op. 115 est cependant l'une des dernières productions du compositeur. Au soir de son existence, Fauré témoigne de sa souveraine maîtrise et de sa prodigieuse puissance de création, livrant à la musique de chambre française l'un de ses plus beaux monuments.

Son premier *Quintette* coûta de nombreux efforts à Gabriel Fauré : cette partition entreprise vers 1890, mais dont on trouve les premières traces trois ans plus tôt dans les esquisses du *Requiem*, ne fut achevée que début 1906. Le compositeur travailla à son premier mouvement jusqu'en 1896, si bien que l'éditeur Hamelle annonça l'œuvre « sous presse » et lui réserva le numéro d'opus 60. Dès cette époque, Fauré eut l'idée d'en confier la création au quatuor du célèbre violoniste Eugène Ysaÿe, dont il venait de faire la connaissance. Insatisfait pourtant de la tournure que prenait sa partition, il l'abandonna (le numéro d'opus 60 restant vacant dans son catalogue) pour ne la reprendre qu'une décennie plus tard, après avoir composé ses *Cinq mélodies « de Venise »*, *La Bonne Chanson*, nombre d'œuvres pour piano, *Pelléas et Mélisande* et sa tragédie *Prométhée*. C'est lors d'un séjour à Zurich, en août-septembre 1904, que Fauré refondit le premier mouvement de cet « animal de *Quintette* » et composa son « Adagio », dont l'inspiration lui était venue l'année précédente. Tout juste nommé directeur du Conservatoire, il entreprit le Finale en août-septembre 1905, à Zurich de nouveau, décidant de se contenter des trois mouvements existants, « comme dans le beau *Quintette* de Franck ». Achevée dans l'hiver, la partition fut créée à Bruxelles le 23 mars 1906 par son auteur et le Quatuor Ysaÿe, puis à Paris le 30 avril suivant, sans susciter d'enthousiasme débordant. « Si nos souvenirs sont exacts, écrira Kœchlin peu après la disparition de Fauré, l'œuvre parut tourner court. Peut-être s'attendait-on à quatre

morceaux, au lieu de trois ? » En outre, sa publication en 1907 chez l'éditeur new-yorkais Schirmer la fit quasiment tomber dans l'oubli en France, jusque dans les années 1960.

Mal connu, mal compris, le premier *Quintette* de Fauré... Davantage de contrastes auraient sans doute permis à cette œuvre sérieuse, entre gravité et sereine mélancolie, de s'imposer plus sûrement. Ses développements fondus peuvent égarer, d'autant plus que ses tempos restent assez uniformes et que son écriture confine essentiellement le piano dans un rôle d'accompagnateur. Mais combien l'auditeur est-il finalement récompensé de son attention... ! Ysaÿe avait raison de parler à Fauré de cet ouvrage « complètement pur de toute recherche d'effet : de la musique absolue ». C'est bien à une partition maîtresse que l'on a affaire, dont l'univers harmonique est parfois celui de la troisième période créatrice du compositeur. Avec son premier *Quintette* apparaît d'ailleurs chez Fauré, modeste jusqu'à l'excès, la conscience de son génie propre, rendu difficile d'accès par la singularité de son inspiration : « J'ai bien au fond de moi-même le sentiment que mes procédés ne sont pas à la portée de *tout le monde* ! », écrivait-il à son épouse le jour de la création de la partition. Ce *Quintette* nécessite certainement d'être apprivoisé – comme désormais la plupart des œuvres de Fauré.

Dans le « *Molto moderato* », les arpèges irisés du piano soutiennent l'entrée du premier thème, l'un des plus beaux jamais imaginés par Fauré. Sa texture trouve de la force par paliers, se gorge d'émotion, « dans une atmosphère de pureté et de lumière incomparables », écrit Kœchlin avec raison. Un choral apparaît aux cordes, entrecoupé des arpèges précédents : c'est le deuxième thème, curieusement dans le même ton de *ré* mineur, bientôt complété au piano d'un motif sinueux. Sur des figures variées du clavier, un développement aux combinaisons travaillées trouve « un air de spontanéité trompeur, combien trompeur », commentait Fauré. Il rappelle l'atmosphère de *La Bonne Chanson*, la frémissante sensualité en moins, car l'expression tend ici vers plus d'austérité. On sera attentif, à la fin de cette période, à la montée en puissance qui fait culminer la réexposition

du premier thème, fier et irrésistible de lyrisme. L'«Adagio», très poignant et parfois triste, est dénué de tout sentimentalisme. Sa noblesse et sa beauté idéale représentent bien cette « musique absolue » évoquée par Ysaÿe. Harmonie volontiers chromatique et âpre, partie de piano dépouillée, voire elliptique ; les moyens musicaux sobres mais hardis font entrer Fauré dans sa dernière période. L'«Allegretto moderato», enfin, crescendo vaste et à l'agencement remarquable, est fondé sur un thème horizontal, d'une juvénilité radieuse. Présenté sous différents jours, il fait désirer l'élan subit des cordes et les modulations inattendues qui suivent, dans un délicieux esprit de sérénade qui abordera aussi des climats plus pathétiques. Le piano semble vouloir s'émanciper de son rôle à plusieurs reprises – et y parvient dans la rayonnante envolée finale.

De 15 ans postérieur, le second *Quintette* s'est imposé d'emblée comme l'une des grandes œuvres de Fauré, peut-être même sa plus importante partition de chambre. Entrepris en septembre 1919 à Annecy-le-Vieux, il fut poursuivi dans l'hiver à Monte-Carlo, en mars à Tamaris et en avril à Nice – la mauvaise santé du musicien, âgé de 76 ans, lui imposait un climat aussi doux que possible –, puis à Veyrier-du-Lac, d'où Fauré écrivit dans l'été suivant à son épouse : « J'ai le *second* et le *troisième* morceau du *Quintette* prêts, et je suis au milieu du *premier*. La perspective de n'avoir plus à m'occuper que de composition m'est infiniment agréable. » Début octobre 1920, en effet, Fauré quittait le Conservatoire, après 23 ans de service. Il commença le Finale de son *Quintette* en décembre, à Paris, pour l'achever début février 1921 à Nice, « sans fatigue », notait-il. Après une audition en privé chez ses amis Fernand et Louise Maillot, l'ouvrage fut créé le 21 mai, dans le cadre de la Société nationale de musique, par le pianiste Robert Lortat et le quatuor Hekking.

Dans la biographie qu'il consacra à son père, Philippe Fauré-Fremiet livra un émouvant récit de cette première, lors de laquelle les musiciens « bouleversés » étaient « chauffés à blanc » et le public « emporté dans un seul élan » : « On savait bien que Gabriel Fauré allait

très haut; on ne croyait pas qu'il fût parvenu à un tel sommet. [...] Au dernier accord, tout le monde fut debout. On criait, les mains tendues vers la grande Loge des Jurys où Gabriel Fauré, qui n'avait d'ailleurs rien entendu, était caché. Il s'avança tout seul, hochant la tête, jusqu'au premier rang. [...] Il paraissait tout frêle, amaigri et chancelant dans sa lourde pelisse d'hiver. Il était très pâle.» L'affaiblissement physique et la distorsion auditive dont souffrait le compositeur, seulement capable d'entendre la musique intérieurement, ne l'avaient pas empêché d'écrire cette splendide partition, dont Vuillermoz (ancien élève de Fauré et critique musical) estimerait qu'elle avait le « mérite paradoxal de réunir deux vertus, généralement incompatibles : la jeunesse et la sérénité ». On peut dire que ce second *Quintette*, dédié à l'ami Paul Dukas, est à la musique de chambre de Fauré ce que *Pénélope* est à sa production dramatique : de force et de noblesse, traversé par un souffle épique dans un langage accessible bien que superbement audacieux, d'une architecture solide, mais gouverné par la logique des potentialités du matériau davantage que par le respect de formes prédéfinies. Un chef-d'œuvre dans le sens plein du mot.

Certains considèrent l'«Allegro moderato» comme le plus beau premier mouvement de Fauré. Son thème principal aux larges intervalles est énoncé à l'alto et repris par les autres cordes sur un tapis pianistique – configuration rappelant celle du premier *Quintette*. D'abord donné aux cordes seules, le vigoureux deuxième thème est complété au piano d'un louvoyant motif de septièmes (*Pénélope*, toujours...). Les contours de la forme-sonate s'estompent derrière l'opulence d'un discours de plus en plus intense. L'«Allegro vivo», un scherzo crépitant, plein de malice et de caprice, justifie à lui seul le propos cité de Vuillermoz, ou celui de Roussel s'étonnant « d'une jeunesse d'inspiration, d'une fraîcheur de pensée, d'une vitalité intense » de ce *Quintette*. L'écriture est pourtant celle de la maturité : une mosaïque de motifs est savamment agencée en une harmonie insaisissable, qui use de la gamme par tons. L'«Andante moderato» s'ouvre au quatuor par une phrase d'un troublant chromatisme. Elle ponctuera les différentes sections de cette forme-*Lied*

d'une bouleversante beauté, imploration en laquelle Kœchlin percevait « comme des bras qui se tendent vers un passé qui ne reviendra plus... » On y remarque particulièrement la prière que partagent cordes et piano peu après le début, mais aussi l'épisode grave accompagné de syncopes au piano ainsi que le choral aux ferventes modulations précédant le dernier développement. Le rondo de l'« Allegro molto » fait alterner un refrain heurté, dont la basse répétitive au piano soutient un thème fuyant vers l'aigu, avec différents épisodes, notamment une sorte de valse-caprice énoncée au piano. Le discours est abstrait, sans complaisance envers l'auditeur, comme parfois chez le dernier Fauré : pas de grand thème lyrique reconnaissable, une écriture à la pointe sèche, un piano rude et presque sans pédale, des évolutions harmoniques complexes. Mais la puissance constructive et l'autorité du créateur, appliquées à une variété de matériaux jamais communs, ne manquent finalement de saisir : Fauré apporte une magistrale conclusion au fleuron de sa musique de chambre.

**DISQUE 4 : TRIO POUR PIANO, VIOLON ET VIOLONCELLE, DOLLY, MASQUES  
ET BERGAMASQUES, SOUVENIRS DE BAYREUTH, FANTAISIE POUR FLÛTE ET PIANO  
ET AUTRES PIÈCES**

Au début des années 1890, Fauré devient l'amant d'Emma Bardac, égérie de sa *Bonne Chanson*. Pour amuser la petite Hélène, fille d'Emma née en 1892, le musicien invente au cours des années suivantes de courts morceaux pour piano à quatre mains. Des merveilles de grâce au ton enfantin et aux textures aérées, réunies ensuite sous le titre *Dolly*, surnom de la petite fille. Peu avant de disparaître en 1985, celle-ci, devenue Madame de Tinan, assurera être la fille du compositeur...

La partition qui lui est dédiée est formée de six pièces aux titres évocateurs (les seuls dans toute la production de Fauré). La « Berceuse » égrène une comptine simple et douce sur

un accompagnement fixe ; Fauré réutilise ici sa *Chanson dans le jardin*, déjà pour piano à quatre mains, de 1864. Aucune inspiration féline dans « Mi-a-ou », composée le 20 juin 1894. Le titre original de ce morceau amusant et tout en vivacité rythmique était « Messieu Aoul ! » – c’est ainsi que Dolly appelait son frère aîné Raoul. Offert à Hélène le 1<sup>er</sup> janvier 1895, « Le jardin de Dolly » est l’une des plus belles trouvailles mélodiques de Fauré, enveloppée de touchantes harmonies. Composée en 1896 pour le quatrième anniversaire de Dolly, « Kitty Valse », sorte de valse-caprice miniature, représente le tournoiement de sa chienne (en réalité nommée Ketty). Datant de la même année, « Tendresse » dépeint avec effusion l’amour de la petite Dolly pour sa maman, tandis que le brillant « Pas espagnol », l’un des rares exemples de « couleur locale » chez Fauré, évoque un bronze équestre du sculpteur Emmanuel Fremiet (beau-père du compositeur) que possédait Emma Bardac et qu’aimait particulièrement sa fille. *Dolly* fut créée à la Société nationale de musique le 30 avril 1898 par Édouard Risler et Alfred Cortot.

Fin 1918, le prince Albert I<sup>er</sup> de Monaco passe commande à Fauré d’un divertissement pour son théâtre. Le musicien reprend l’idée de la « fête galante » qu’il avait donnée en juin 1902 dans le salon de Madeleine Lemaire : « Dans un décor inspiré de Watteau, une évocation des Fêtes galantes à laquelle collaboraient le chant, la danse, la musique. Gabriel Fauré était au piano [...]. La fantomatique et nostalgique Pavane terminait le concert », rapportait alors le critique André Billy. Le jeune René Fauchois, déjà librettiste de *Pénélope*, imagine une action dans le style de Verlaine pour relier les huit morceaux de Fauré : Arlequin, Gilles et Colombine, personnages de la *commedia dell’arte*, observent des dames et des seigneurs s’adonnant à une fête galante à Cythère. Fauré réemploie quelques œuvres de son catalogue et ressort de vieux essais. Quatre pièces préexistent vraiment (*Madrigal*, *Le plus doux chemin*, *Clair de lune* et *Pavane*), les autres sont mises au point en février 1919 (elles formeront la *Suite* tirée de l’œuvre, également rédigée dans une version pour piano

à quatre mains proposée dans le présent enregistrement). Spirituelle et pleine de verve, la « comédie musicale » *Masques et bergamasques* sera donnée avec succès le 10 avril 1919, et reprise à l'Opéra-comique à Paris en mars suivant.

Son Ouverture est l'une des plus rayonnantes partitions de Fauré ; « Reynaldo Hahn dit que cela ressemble à du Mozart qui aurait imité Fauré. L'idée est drôle », s'amuse le compositeur auprès de son épouse. Drôle, et assez fine également. En effet, rien ne saurait mieux traduire l'imaginaire des fêtes galantes que cette pièce qui paraît issue d'un faux XVIII<sup>e</sup> siècle. La raison de son caractère si fringant est simple : il s'agit de la réécriture d'une œuvre de jeunesse de Fauré, un *Intermezzo* de 1868 (*Intermède symphonique* dans sa version pour piano à quatre mains). Le charmant Menuet reprend des éléments de l'« Andante » de la *Suite d'orchestre* de 1870-1873 (Fauré réutilise aussi un thème de son quatrième *Prélude* pour piano de 1910). Comme l'Ouverture, la Gavotte provient d'un des premiers essais de Fauré (composé en 1869, le morceau avait ensuite été repris dans la *Suite d'orchestre*). Ses arêtes franches convoquent le fantôme de Chabrier : on croirait aisément à une onzième *Pièce pittoresque* ! Dans la version complète de *Masques et bergamasques*, la Pastorale donne lieu à un « mélodrame » (les trois personnages dialoguent tandis que la musique est jouée) ; émotion tamisée, contrepoint et dissonances raffinés, c'est bien ici l'œuvre du dernier Fauré. Le ton est modeste, mais c'est à l'évidence un grand maître qui s'exprime.

Entre 1879 et 1896, le compositeur entend les opéras de Wagner à Cologne, Munich, Londres ou Bayreuth. Même s'il est l'un des rares à l'époque à résister à l'influence du « vieux Klingsor », Fauré compte bien parmi ses admirateurs. Les réactions sont à la mesure de la déferlante wagnérienne, et les parodies en particulier ne se font pas attendre – manière douce de renverser l'idole. Chabrier travestit ainsi *Tristan et Isolde* dans ses *Souvenirs de Munich*. Fauré et son ami André Messager lui emboîtent le pas vers 1888 avec leurs *Souvenirs de Bayreuth, fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris*

de l'Anneau du Nibelung de R. Wagner, pour piano à quatre mains. Le sublime germanique transporté au sein d'une danse populaire française ? Le ressort comique (matériau élevé dans un cadre trivial) est irrésistible. La partition de Fauré et Messenger est issue de leurs improvisations dans le salon de Marguerite de Saint-Marceaux, comme s'en souviendra Colette : « Souvent, côte à côte sur la banquette d'un des pianos, [ils] improvisaient à quatre mains, en rivalisant de modulations brusquées, d'évasions hors du ton. Ils aimaient tous deux ce jeu, pendant lequel ils échangeaient des apostrophes de duellistes : "Pare celle-là !... Et celle-là, tu l'attendais ?... Va toujours, je te repincerai..." Fauré, émir bistré, hochait sa huppe d'argent, souriait aux embûches et les redoublait... Un quadrille parodique, à quatre mains, où se donnaient rendez-vous les Leitmotive de la *Tétralogie*, sonnait souvent le couvre-feu... »

Ces drolatiques *Souvenirs de Bayreuth* sont formés des cinq « figures » traditionnelles du quadrille. La première s'appuie sur la « Chevauchée des Walkyries » puis sur l'appel de cor de Siegfried, la deuxième utilise le motif du « Heaume magique » puis reprend l'une des plus belles mélodies de la *Tétralogie*, celle du « Chant de mort » (on la trouve dans l'acte 2, scène 4 de *La Walkyrie*). La troisième entonne l'hymne au printemps de Siegmund (« Winterstürme wichen dem Wonnemond »), utilise quelques fragments de la même scène 3 de l'acte 1 de *La Walkyrie*, le motif du « Rhin », ainsi que celui de la « Forge ». La quatrième figure est fondée sur le motif du « Charme des flammes » (qui accompagne l'immolation de Brünnhilde à la fin de la *Tétralogie*) et sur le Leitmotiv héroïque de Siegfried. La dernière s'appuie sur l'appel de cor du héros (devenu une danse endiablée), sur son échange passionné avec Brünnhilde (acte 1, scène 1 du *Crépuscule des dieux*), ainsi que sur le chant des Filles du Rhin, que l'on imagine ici... accoutrées en danseuses de cancan !

« J'ai composé le morceau de concours de flûte, andante cantabile et allegrofolichono, et je n'ai pas souvenir que rien au monde m'ait donné tant de peine ! », écrit Fauré à Saint-Saëns

le 14 juillet 1898. Le morceau en question est la *Fantaisie pour flûte*, composée début juin et destinée au concours du Conservatoire du 28 juillet suivant. Dédiée à Paul Taffanel, professeur de flûte dans l'établissement, elle cherche à mettre à l'épreuve les concurrents, d'où sa structure en deux parties contrastées. La difficulté de l'«Andantino» porte sur le souffle et la conduite du chant (l'une de ses tournures surprend par son allure volontaire de fausse note). Plus animé, l'«Allegro», ou «allegrofolichono», comme s'amuse Fauré, éprouve la virtuosité du flûtiste. À cette partition s'ajoute le jour du concours une petite pièce à déchiffrer, «Adagio non troppo» : sur des accords plaqués, la ligne noble et gracieuse de la flûte présente diverses difficultés de lecture. Composé le 14 juillet 1898, ce *Morceau de concours* est resté inédit jusqu'à son édition en 1977, qui en doublait artificiellement la longueur. Il est ici présenté tel qu'à l'origine, d'après l'édition de Roy Howat en 1999.

Grâce à sa mélodie entêtante et mélancolique, la *Sicilienne* est devenue l'une des plus célèbres pièces de Fauré. D'esprit très «fête galante», la partition a eu plusieurs vies : elle appartenait à l'origine à la musique de scène pour petit orchestre du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, donné à l'Éden-Théâtre à Paris en mars 1893. En avril 1898, Fauré la transcrit pour violoncelle et piano à l'intention de l'anglais William Henry Squire, puis il l'incorpore deux mois plus tard à la musique de scène du *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck représenté à Londres au Théâtre du Prince de Galles (l'orchestration est due à son élève Kœchlin). En 1911, Henri Büsser la transcrit pour flûte – version également présentée sur ce disque.

Avant-dernière partition de Fauré, le *Trio* conjugue le lyrisme et la sérénité de sa seconde *Sonate pour violoncelle* avec l'ascèse instrumentale de son ultime *Quatuor à cordes*. Composé entre septembre 1922 à Annecy-le-Vieux et mars 1923 à Paris, il est créé en privé au domicile parisien de Louise et Fernand Maillot, amis proches du compositeur, puis

en public par de jeunes interprètes tout juste sortis du Conservatoire, Tatiana Sanzévitch (piano), Robert Krettly (violon) et Jacques Patté (violoncelle), le 12 mai 1923 à la Société nationale de musique, lors d'un concert en l'honneur des 78 ans du compositeur. Souffrant, celui-ci est absent, mais il assistera à l'exécution du *Trio* le 21 juin suivant à l'École normale de musique par le célèbre trio d'Alfred Cortot, Jacques Thibaud et Pablo Casals. Fauré a conçu l'«*Allegro, ma non troppo*» avec la simplicité souveraine de celui qui n'a plus rien à prouver : le mouvement chante avec naturel, accompagné d'un piano fluide et dépouillé. Dans le céleste «*Andantino*», les trois instruments tissent une mélodie infinie, changeant régulièrement de rôle sur des évolutions harmoniques d'une subtilité rare, qui conduisent à la réexposition, sommet émotionnel de toute la partition. L'«*Allegro vivo*» est un scherzo impétueux, virtuose et brillant, dont l'expression hésite entre le jeu et l'inquiétude.

On pourra toujours critiquer la sensualité un peu facile d'*Après un rêve*, l'une des premières mélodies de Fauré (1877), ses sortilèges ne cesseront d'opérer. Nombre d'arrangements en ont été réalisés, plus ou moins justifiés. Celui de Pablo Casals en 1910 l'est indéniablement. Non seulement parce qu'il nous évite la prose sirupeuse de Romain Bussine, mais aussi parce qu'il confie le chant au violoncelle, seul instrument capable sans doute de l'ennoblir sans lui faire perdre de son pathétique.

## **DISQUE 5 : SONATES POUR VIOLON ET PIANO OP. 13 ET 108**

Gabriel Fauré a 30 ans lorsqu'il entreprend sa première *Sonate pour violon*, dans l'été 1875, lors d'un séjour chez ses amis Camille et Marie Clerc à Sainte-Adresse, près du Havre. Le violoniste belge Hubert Léonard, de passage chez eux, l'y a sans doute incité. De façon plus générale aussi, la fondation quatre ans auparavant de la Société nationale

de musique. Présidée par Saint-Saëns et Romain Bussine, son objectif est de revivifier une vie musicale engourdie par l'hégémonie d'institutions peu accueillantes pour les jeunes compositeurs. « La vérité est qu'avant 1870, je n'aurais pas songé à composer sonate ou quatuor, expliquera plus tard Fauré. Il n'y avait alors aucune possibilité pour un jeune musicien de faire entendre de tels ouvrages. » Achevée dans l'été 1876, la *Sonate* est contemporaine de la passion de Fauré pour Marianne Viardot, fille de la célèbre cantatrice Pauline Viardot – des fiançailles engagées en juillet 1877 seront rompues trois mois plus tard par la jeune femme.

L'œuvre est dédiée à Paul Viardot, frère de Marianne et bon violoniste. Avec Fauré, il en donne la première audition en privé, le 26 janvier 1877, au domicile parisien des Clerc. Le lendemain a lieu la création publique à la Société nationale de musique, salle Pleyel, par Marie Tayau et l'auteur. Fauré exulte après l'excellent accueil réservé à son œuvre : « La *Sonate* a réussi ce soir au-delà de toutes mes espérances!!!, écrit-il à Marie Clerc [...]. Mes confrères étaient nombreux et je dois dire qu'ils se sont montrés extrêmement chaleureux. » Le compositeur aura quelque mal pourtant à faire éditer la partition. Refusée par Choudens, elle est finalement publiée par Breitkopf & Härtel grâce à l'entregent de Camille Clerc, à la condition que Fauré renonce à ses droits d'auteur. Mauvaise opération : la *Sonate* sera l'une des œuvres du musicien les plus jouées de son vivant – lui-même l'interprétera souvent, avec Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud, Johannes Wolff ou Georges Enesco. Son succès auprès des violonistes et du public ne s'est pas démenti depuis.

Marquée par Schumann et Saint-Saëns, le maître de Fauré, cette *Sonate* gorgée de lyrisme frappe par le naturel de son inspiration et son équilibre instrumental. L'« Allegro molto » est une forme sonate dont les deux thèmes fougueux sont énoncés d'une seule coulée, dans une écriture puissante d'esprit schumannien. Le développement s'attache surtout au premier thème et trouve des accents dramatiques. Les instruments chantent ensemble au début de la réexposition, suivie d'une coda. Par son chromatisme et son ton affligé,

l'«Andante» n'est pas éloigné du langage de César Franck. Une forme sonate et deux thèmes, là encore. Sur un rythme de battement de cœur, le premier consiste en un arpège du piano commenté par le violon, tandis que le second est un motif montant par paliers, au violon puis au piano, qui amène bientôt une animation accrue, les doubles croches remplaçant les croches dans l'accompagnement. Le développement intensifie le premier thème et dévoile une nouvelle mélodie, particulièrement sensuelle. À la réexposition, dans un ton majeur, les rôles des instruments sont intervertis.

Volubile, tournoyant et virtuose, l'«Allegro vivo» n'est rien d'autre qu'un scherzo. Ses volutes crépitantes sont formées de notes répétées, d'accents décalés, de traits piqués au piano et d'accords pizzicatos au violon. Le Trio central apporte l'apaisement : le violon chante sur un piano accompagnateur, qui parfois reprend la main. Une gamme ascendante ramène l'étourdissant Scherzo. On ne s'étonne pas que ce mouvement plein d'invention ait été bissé lors de la première publique de l'œuvre. Le thème de l'«Allegro quasi Presto» se balance calmement au violon. C'est lorsqu'il est repris au piano que la mention «quasi Presto» prend tout son sens : le discours s'emporte, grâce notamment aux chromatismes fiévreux qui mènent au second thème, donné au violon en puissantes octaves. Le développement se concentre essentiellement sur le premier thème. Sa réexposition en *ut* majeur, puis celle du second thème en *la* mineur, permet de réserver le ton principal de *la* majeur au retour triomphant du thème initial.

Quatre décennies plus tard, Fauré se lance dans une nouvelle sonate pour violon. « Je travaille paisiblement à ce qui sera enfin (du moins je le voudrais bien !) une seconde *Sonate* », écrit-il le 16 août 1916 à son épouse, depuis Évian, où il loge chez ses amis Fernand et Louise Maillot. Puis, le 24 septembre : « Hier, j'ai terminé le *premier* morceau de la *Sonate*. Le *Finale* est avancé de plus de la moitié. Je n'aurai donc pas perdu mon temps ici. Malheureusement, dès mon retour à Paris, les concours d'admission [du Conservatoire,

dont Fauré est directeur] vont prendre mes journées et, étant donné que le deuxième morceau n'est qu'ébauché à peine, je ne me vois pas au bout avant janvier.» C'est en effet à Paris au cours de l'hiver que le compositeur achève la *Sonate*, qu'il dédie «à Sa Majesté Élisabeth, Reine des Belges», admiratrice de sa musique – celle-ci, après avoir réentendu l'œuvre interprétée pour elle par Robert Krettly et Marguerite Hasselmans, écrira en 1923 à Fauré pour évoquer «“ma Sonate” dont la dédicace du grand Maître m'est si précieuse». La partition est créée le 10 novembre 1917, lors d'un concert conjoint de la Société nationale de musique et de la Société musicale indépendante, par Louis Capet au violon et Fauré au piano.

Cette seconde *Sonate*, comme toute la production de maturité du compositeur, ne se laisse pas apprivoiser aisément. Mais lorsque l'auditeur a consenti l'effort nécessaire – des écoutes répétées permettant comme toujours l'imprégnation –, le langage du «dernier Fauré» agit sur lui comme un opium. Un fragment de mélodie, un miroitement harmonique font naître des émotions irremplaçables. À propos du mouvement central de la seconde *Sonate*, la violoniste Hélène Jourdan-Morhange avait raison de réfuter le terme de «romantisme» pour parler plutôt de «remous intérieur». La distinction vaut pour toute la production ultime du compositeur. Moins dénudée qu'on le dit parfois, cette musique possède indéniablement quelque chose d'abstrait, d'ascétique. Mais c'est le sentiment qui s'est épuré, comme s'il ne restait de lui, dépouillé de son enveloppe avenante, qu'une matière brute. La source de l'automne fauréen semble en outre intarissable. Au sommet de sa maîtrise, le musicien creuse les possibilités de son langage harmonique avec une confondante virtuosité. Le système tonal vieux de plusieurs siècles paraît sous sa plume un espace infini, dans lequel tout reste à inventer. Quant aux structures des mouvements de sa *Sonate*, elles répondent en surface à des modèles préétablis, mais les déjouent constamment. Ce n'est pas que Fauré cherche absolument l'originalité, mais plutôt qu'il est souverainement libre.

Introduit par un court motif de piano qui en constitue le germe, l'«Allegro non troppo» est un chant éperdu, d'une force et d'une exaltation rares. Ses arpèges miroitants, ses incessantes modulations ont souvent amené les commentateurs à des métaphores aquatiques. Jean-Michel Nectoux évoque ainsi la « lumière changeante, l'atmosphère marine » de ces pages splendides. Comment ne pas songer aussi aux vers de Jean de La Ville de Mirmont que Fauré musiquera cinq ans plus tard : « La mer est infinie et mes rêves sont fous / La mer chante au soleil en battant les falaises », à l'écoute du déploiement de ces thèmes, l'un gagnant les hauteurs porté par une houle de doubles croches – non sans rappeler le motif d'Ulysse dans la *Pénélope* de Fauré –, l'autre plus calmement escorté de croches. Après le développement, dans lequel chacun conserve son identité, la réexposition n'est qu'un long flot mélodique ; le premier thème est clamé à pleine puissance tandis que le second, en canon avec la main gauche du piano, est dorénavant soutenu lui aussi par la houle de doubles croches.

L'«Andante» fait alterner deux sections. La première est fondée sur un thème issu de la symphonie composée par Fauré en 1884, mais dont il n'avait conservé que les parties de violon – il y puisera à nouveau lorsqu'il écrira sa première *Sonate pour violoncelle*. Emprunt d'une discrète mélancolie, le thème est énoncé « *dolce* » au violon sur les accords réguliers du piano. La seconde section est plus tourmentée : sur des harmonies errantes, le violon « *espressivo* » déploie un songe angoissé. On remarque la proximité de ces mesures avec l'atmosphère saline de *L'Horizon chimérique*. C'est l'un de ces moments uniques que le magicien Fauré, sans craindre l'hermétisme, destine à celui-là seul qui prend vraiment la peine de l'écouter.

Un souffle inextinguible parcourt l'«Allegro non troppo» final, plus encore que le mouvement initial. Son long premier thème roule « *con grazia* » au violon. Le second, « *cantando* » au piano, est l'une des plus curieuses inspirations de la *Sonate*, avec ses harmonies colorées et enrichies de chromatismes qui paraissent poursuivre la juste note sans l'atteindre

jamais. Les thèmes sont répétés une deuxième fois, puis une troisième, semble-t-il. Mais, probablement sur le modèle de la première *Sonate pour violon* de Schumann, le second thème laisse place alors à deux réminiscences du premier mouvement de la partition. Son introduction resurgit comme le signal du départ – il est temps de lever les voiles –, puis son second thème s’envole au violon, imité par la basse du piano, précipitant cette page magistrale vers sa flamboyante conclusion.

Fauré confia également quelques courtes partitions au violon. L’oscillation ingénieuse de la *Berceuse*, « pour violon ou violoncelle », fait autant pour son charme que sa mélodie alanguie. Hamelle ne s’y était pas trompé, qui fit entrer Fauré dans sa maison d’édition après l’avoir entendue. La miniature fut créée lors du même concert que le premier *Quatuor avec piano*, le 14 février 1880 à la Société nationale de musique, par le violoniste Ovide Musin et l’auteur au clavier.

Le *Morceau de lecture* de 1903 résulte d’une commande du Conservatoire, où Fauré était alors professeur de composition. Pour le concours de la classe de violon, au mois de juillet de cette année, il écrivit ce charmant *Quasi adagio*, émaillé de diverses difficultés, que les étudiants violonistes étaient tenus d’exécuter à première lecture.

L’été 1877, qui suivit la création de sa première *Sonate pour violon*, Fauré destina une Romance à l’instrument de son succès. Composée lors d’un séjour à Cauterets, dans les Pyrénées, elle est formée d’une guirlande mélodique et d’un épisode central plus agité, qui renoue avec la véhémence schumannienne de la *Sonate*. Dans une lettre à Marie Clerc, le musicien s’amuse à en dessiner les contours accidentés, ajoutant que la pièce rappelle « les crêtes des montagnes » de la région qui l’a vu naître. La *Romance* fut créée en privé, début septembre 1877, par Paul Viardot et le compositeur au piano. Le commentaire de Fauré est significatif de la difficulté que sa musique pouvait poser au public, même dans le cas d’une pièce assez mineure : « À la première audition j’ai obtenu un succès de

grincement de dents ; à la seconde la lumière s'est faite un peu et à la troisième le ruisseau limpide qui court dans la verte prairie a servi de terme de comparaison ! Quel dommage qu'on ne puisse pas toujours commencer par la troisième audition ! », écrivit-il à Marie Clerc. La première publique de la *Romance* eut lieu le 3 février 1883 à la Société nationale de musique, par sa dédicataire l'Américaine Arma Harkness, accompagnée sans doute par Fauré au piano. La pièce fut plus tard orchestrée par le compositeur, mais la perte du manuscrit de cette version amena Philippe Gaubert à en réaliser une nouvelle orchestration en 1913.

Écrit en juillet 1897, l'*Andante molto moderato* réutilise probablement des thèmes du *Concerto pour violon* que Fauré composa partiellement en 1878-1879. Malgré sa simplicité de conception, la pièce touche à la perfection. Sur un accompagnement syncopé qui pourrait être celui d'une mélodie, un joli thème se déploie. La section centrale est plus passionnée. Au retour de l'élément principal, le piano a gagné en ferveur. Des réminiscences de la section centrale apparaissent en conclusion. Dédié au violoniste et ami de Fauré Johannes Wolff, le morceau fut créé à la Société nationale de musique le 22 janvier 1898 par Armand Parent au violon et Germaine Polack au piano.



“WONDERFUL FAURÉ,  
WHO IN HIS TWILIGHT  
YEARS PRESENTED FRENCH  
CHAMBER MUSIC WITH  
SUCH BEAUTIFUL GEMS!”

# GABRIEL FAURÉ : CHAMBER MUSIC WITH PIANO

TEXTS BY NICOLAS SOUTHON

## DISC 1 : *SONATAS FOR CELLO & PIANO* OP.109 & 117 AND OTHER WORKS

Apart from the *Sérénade* (1908), Fauré's output for cello and piano belongs either to his first creative period or to the last years of his life. It consists, on the one hand, of light, charming 'genre pieces'— from which the famous *Élégie* of 1880 stands out — and, on the other hand, the two Cello Sonatas, composed in 1917 and 1921, masterpieces of his maturity. Fauré also employed the cello in other chamber scores, notably the Trio, op. 120, which is presented here with the clarinet instead of the violin, following Fauré's original intention.

Our programme begins with the delightful *Romance*, op. 69, of 1894, originally written for cello and organ. In the shift to the piano and from church to salon, the piece became faster, moving from *Andante* to *Andante quasi allegretto*. It begins with mysterious chords (we are reminded of the later works of Franz Liszt), before the cello line takes flight over an arpeggio accompaniment, giving the composition a penetrating, illuminating charm. First performed in Geneva on 14 November 1894, by Adolf Rehberg, cello, with the composer at the keyboard, it is close in inspiration to *Soir, a mélodie* also dating from 1894, or the poetic 'Nocturne' from *Shylock* (1889).

Fauré composed his first large-scale work for the cello at the age of seventy-two. Wonderfully dense and strong, sometimes almost hard, his First Cello Sonata, op. 109, was written between May and August 1917, apparently reflecting the Great War. The composer

conceived this major work while he was staying, for work and leisure, in Saint-Raphaël on the Côte d'Azur. Although it is dedicated to the cellist Louis Hasselmans (brother of the pianist Marguerite Hasselmans, with whom Fauré had a lasting and passionate relationship that continued until the end of his life), it was premièreed at a concert of the Société Nationale de Musique on 19 January 1918 by André Hekking with the pianist Alfred Cortot.

The *Allegro deciso* is impressive in the almost irate vigour of its first theme, a reworking of one from the discarded Symphony in D minor of 1884. This self-borrowing makes sense when we realise that the old material also inspired the vehement aria 'Toute la nuit, sans bruit, comme une ombre...', sung by Ulysse at the beginning of the third act of *Pénélope* (1913). The second theme, in buoyant contrast, provides the only balm and comfort in this movement in which the instrumental writing contributes to the aggressiveness of the discourse, with sudden eruptions from the cello, while the piano hammers out staccato chords. The harshness culminates in the superb fury of the final development. After hearing this masterly piece, contrasting completely with all of Fauré's *romances*, who could possibly see him simply as a composer of pleasant salon pieces?

The *Andante*, based on two alternating themes with variations, takes on a very welcome nocturnal tone; but it is like a secret expression of the lashing pain of the previous movement. A starry night seen through a mist of tears: as often in his slow movements, Fauré here creates a timeless, melancholy flow. The final movement brings lasting consolation to a score that has so far been tormented. Its youthful character gradually becomes euphoric, as the writing, ignoring contrapuntal techniques, unfolds long, modulating phrases of infinite elegance.

Forty years earlier Fauré had intended to write a cello sonata, but failed to expand his work beyond the single-movement form: 'My cello piece was excellently received, which greatly encourages me to complete the Sonata,' he wrote to his publisher Hamelle on 24 June

1880. The cello piece referred to was the famous *Élégie*, op. 24, which had been presented privately at the home of Saint-Saëns on 21 June. This noble but pathetic piece is dedicated to the cellist Jules Loeb, who gave the first public performance on 15 December 1883 at a concert of the Société Nationale de Musique. In tragic mode and aesthetically still post-Romantic, its poignant melody, accompanied in the manner of a funeral march, is offset by the soothing middle section, before a fit of fury brings in the intense recapitulation.

March 1921. Fauré's health was in decline. Furthermore, he had long been losing his hearing, and worse still, what he could hear was distorted, resulting, he said, in a 'veritable cacophony'. Those were the conditions in which, at the age of seventy-five, he came to write one of his most youthful scores, the Second Cello Sonata, op. 117. Wonderful Fauré, who in his twilight years presented French chamber music with such beautiful gems! Indeed, in those last years of his life he composed masterpiece after masterpiece. Following the completion of the Second Piano Quintet and his Barcarolle no. 13, he began work on his Cello Sonata in Paris in March 1921 and carried on with it in the summer at Ax-les-Thermes (in his native Ariège, which he had wished to see again); he completed it in Paris early in November of the same year.

The Sonata is dedicated to the Franco-American composer Charles Martin Loeffler, one of the admirers of Fauré who had helped him financially when he retired from the directorship of the Paris Conservatoire at the end of 1920. Vincent d'Indy thought highly of this score: 'I must tell you that I am still under the spell of your very beautiful Cello Sonata. [...] How lucky you are to stay young like that! [...] Let me embrace you with all my heart and tell you that I love you as a friend as much as I revere you as an artist.'

Also premièred by Hekking and Cortot, at a concert of the Société Nationale de Musique on 13 May 1922, the Second Sonata is much calmer than the first. It is not devoid of

melancholy, but there is no anxiety here, not even in the middle movement. The opening *Allegro* combines a simmering sensitivity with skilful canonic writing, which Fauré seems to use just for the pleasure of it, since the bright lyricism that bathes the whole of this movement tends to mask its presence. The very moving central *Andante* is a literal transcription of his *Chant funéraire* for wind band, which the French government had commissioned early in 1921 to commemorate the centenary of the death of Napoleon I on 15 May. This explains the slow, inexorable tread of the funeral march, reminiscent in its majestic, dignified sadness of *Élégie*, written four decades previously. Finally, the *Allegro vivo* is a scherzo, its scintillations alternating with the somewhat doleful calm of the trio. Harmonic invention vies with Dionysian virtuosity, resulting in a restless and constantly inspired movement.

Dedicated to the great Pablo Casals, the brief *Sérénade*, op. 98, of 1908, is one of the most consistent of Fauré's genre pieces. The Catalan virtuoso (who played it only a few times in concert, however) wrote to the composer: 'It is delightful; every time I play it, it seems new to me; it is so pretty.' This miniature has all the charm of Fauré's early pieces, while showing greater invention: the melodic development is well constructed, and the elaborate accompaniment avoids formulaic repetition, in a stylized pseudo-Baroque atmosphere.

In 1884 the publisher Hamelle had asked Fauré to write a virtuosic piece to match *Élégie*. The result was *Papillon*, showing the limits of the musician's inspiration when faced with a commission he deemed unnecessary. He wanted to give the piece the sober title *Pièce pour violoncelle*, but the contract stipulated the more commercial *Libellules* (Dragonflies). The disagreement between the two men and the composer's recalcitrance apparently delayed the publication of the piece until 1898. In the end Fauré lost his temper, writing to the publisher: '*Papillon* ou *Mouche à merde*, mettez ce que vous voulez!' ('*Butterfly* or *Dungfly*,

call it what you like!'). This short piece is altogether consistent with the publisher's wishes in its brilliance and difficulty, as in the undeniable attractiveness of its middle section.

*Berceuse*, 'for violin or cello', one of Fauré's earliest genre pieces, was premièred at the same concert of the Société Nationale de Musique as the vigorous First Piano Quartet, on 14 February 1880, by the violinist Ovide Musin with the composer at the keyboard. The ingenious rocking accompaniment contributes as much as the languid melody to the charm of this unpretentious miniature. It was after hearing this piece that Hamelle offered to publish Fauré's works.

With the *Trio*, op. 120, we approach the end of the composer's life, and yet another of his masterpieces. In September 1922, at Annecy-le-Vieux, where he was resting, he regained his inspiration after going through a period of sterility. 'I have begun a Trio for clarinet (or violin), cello and piano,' he told his wife at the end of the month. He wrote the middle movement, *Andantino*, at Annecy-le-Vieux and the other two in Paris. By the time he finished the work, in March 1923, he had forgotten the clarinet; but his original intention nevertheless authorises us to experiment with the piano-clarinet-cello combination, which places the trio within a Germanic heritage, to which Fauré's chamber music relates more than to the French tradition, paradoxical though that may seem. Apart from Vincent d'Indy's score of 1888, the only other great trios for piano, clarinet and cello are those of Beethoven and Brahms. In this work by Fauré the clarinet permits a greater differentiation between the timbres and shows this fairly linear, compact work in a new light, bringing out the polyphony and the distribution of the phrases. (for more information about this piece, you can read the original comment on page 60.)

## **DISC 2 : PIANO QUARTETS OP.15 & 45**

Between 1875 and his death in 1924, Gabriel Fauré composed over a dozen chamber works: a corpus of great quality that was central to a revival of chamber music in France that no one could have predicted at the beginning of the Third Republic, when opera and symphonic music predominated. The determining factor in that new flourishing of the chamber genre was the founding in 1871, by Saint-Saëns and Romain Bussine, of the Société Nationale de Musique (SNM). With the motto 'Ars gallica', the latter's aim was to promote French music and encourage young French musicians by enabling them to present their compositions in public. Most of Fauré's chamber works had their premières under the auspices of the SNM. 'The truth is, before 1870 I would never have dreamed of composing a sonata or a quartet. At that time a young musician had no chance of getting such works performed. I was given the incentive when Saint-Saëns founded the Société Nationale de Musique in 1871, the chief function of which was to perform the works of young composers.' (Fauré, in an interview in 1922.) Thus, with his natural preference anyway for intimate expression, chamber music became one of Fauré's chosen genres. He was a talented and experienced keyboard player and nine of his chamber scores include the piano. He premiered most of them himself (unlike his sonatas).

### **Piano Quartet no. 1 in c minor, op. 15**

The piano quartet was rarely practised in France when Fauré came to compose his first one in 1876. Apart from those of great foreign musicians, Mozart, Mendelssohn and Schumann, only those of Castillon, Saint-Saëns or Jaëll could have encouraged him to approach the genre. Fauré's Piano Quartet no. 1 in C minor, op. 15, was begun in the summer of 1876, when he was staying with his friends Camille and Marie Clerc at Sainte-Adresse (near

Le Havre, in Normandy); it was not completed until mid-1879. During the period of its composition Fauré was appointed choirmaster at the church of La Madeleine in Paris, he met Liszt in Weimar, and he discovered the works of Wagner in Cologne and Munich. He also became engaged to Marianne Viardot (daughter of the famous singer Pauline Viardot), but she broke off the engagement after a few months, leaving Fauré heartbroken. Is there any hint of the pain he felt in the slow movement of this work? Marie Clerc told the composer: 'To write an adagio like the one in your quartet, believe me, one would have to have felt that bleeding wound of which you speak.' The score is dedicated to the Belgian violinist and professor at the Brussels Conservatoire, Hubert Léonard, a close friend of the Clercs, who had given the young musician advice on how to make his compositions more effective. First performed in private at his friends' home on 12 February 1880, with Ovide Musin, violin, Louis Van Waefelghem, viola, Ermanno Mariotti, cello, and the composer himself at the piano, the work received its public première two days later, played by the same musicians at a concert of the Société Nationale de Musique. The reception was warm; Eugène Gigout, writing for *Le Ménestrel*, described it as being 'notable for its highly distinctive ideas and frankly modern flavour'. Fauré destroyed his first version of the finale, replacing it with a new one in 1883. The revised version was presented at the Société Nationale de Musique on 5 April 1884 by Auguste Lefort, Jean Bernis, Jules Loeb and the composer. 'How could anyone resist this music [op. 15], full of such vitality, overflowing with life and communicative warmth, and yet so simple in its design?' wrote Marguerite Long, who devoted much of her career to promoting the music of Gabriel Fauré. The work was often performed during Fauré's lifetime, becoming one of his most famous compositions and, to this day, one of the most popular of all piano quartets.

The *Allegro molto moderato*, cast in strict sonata form, opens with a well-defined, flowing theme, strongly asserted by the strings over chords from the piano. A tender, graceful second theme brings a contrast with the previous heroic mood, before revealing the plasticity of

the opening theme: now transformed into a delightful barcarolle, the latter blends with the fioritura of the second theme, before the recapitulation.

Placed before the slow movement, the frolicsome *scherzo*, *Allegro vivo* follows a rondo-like structure. The main theme, taken by the piano, accompanied by pizzicato strings, is full of humour, lightness and rhythmic invention; the critic Émile Vuillermoz, who had studied in Fauré's composition class, was reminded of 'the lightness of the beating wings of dragonflies in flight'. In the central trio section, a sensitive melody is introduced by the muted strings, before being taken up less soberly by the piano.

The slow movement comes as a surprise, with its tragic intensity and the marking *Adagio*, both of which are exceptional for Fauré. But the emotion shows a nobility and restraint, especially in the almost incandescent middle episode in the major. When the tragic episode returns, it is soothed this time by pianistic arpeggios, and the movement ends with a moment of grace in the form of an intimate and almost unreal suspended coda.

Finally, the furiously energetic *Allegro molto* (Fauré's second version of the finale) is again set in a clearly structured sonata form. In the first theme the strings vie with each other as they rush to the summits over menacing arpeggios from the piano, which soon bursts into syncopated chords. The second theme appears, its passionate melody passed from one instrument to another. The development hesitates at first, before asserting itself; punctuated by the ascending scale of the first theme, it brings in the recapitulation, before the exultant C-major coda.

## Piano Quartet no. 2 in g minor, op. 45

Little is known about the history of Fauré's Second Piano Quartet. It was probably written some time between mid-1885 (following his first successful chamber compositions) and the end of 1886 (i.e. a year before the first version of his famous *Requiem*). Op. 45 thus comes at the very beginning of Fauré's middle creative period; written when he was forty, it is probably the first great work of his maturity. Émile Vuillermoz described it as a 'brilliant work that enables us to admire in turn every aspect that is typical of Fauré's genius'. Fauré was to complete no other important chamber composition until 1906, at the beginning of his final creative period, when his style gradually showed increasing economy of expression. The work in question was his First Piano Quintet, which he originally imagined in 1887 as a third piano quartet – a sign of his interest in the genre. Surprisingly perhaps, his Second Piano Quartet is dedicated to the conductor Hans von Bülow, who was particularly noted for his interpretations of Brahms and Wagner. The two men had met in France in April 1885, and the latter later told the press that they got on very well. The dedication is also a sign of the composer's allegiance, especially in his chamber music, to the Germanic tradition; for although the Société Nationale de Musique championed an 'Ars gallica', the elevation it wished French musicians to aim for was exemplified by Germanic composers.

First performed on 22 January 1887 by Guillaume Rémy, violin, Louis Van Waefelghem, viola, Jules Delsart, cello, with the composer, piano, at a concert of the Société Nationale de Musique, the Second Quartet was very favourably received, with critics noting its instrumental balance, richness and originality. At first glance, the score does not look very different from that of the First Piano Quartet, with the movements following a similar pattern, a scherzo in *perpetuum mobile*, a long finale and an overall symphonic ambition. However, Fauré's greater maturity is both visible and audible: the structure is more refined,

the expression darker and the contrasts stronger, the polyphony and the relationship between piano and strings is more complex, the themes are more finely crafted, and there is a subtle use of thematic cross-reference – indeed, this is the only major work in which Fauré experimented with the cyclic technique that was quite popular in France at that time through the influence of César Franck. In short, the youthful enthusiasm of Opus 15 gives way here to greater depth and a firmer conception.

With an urgent melody from the strings in unison over a swell of arpeggios from the piano, the main theme of the *Allegro molto moderato* is vigorously asserted. An subsidiary idea breaks away, followed by the intimate, meditative second theme, played *molto tranquillamente*. The development, stormy once more, includes complex contrapuntal elaborations. The arrival at the recapitulation, which further intensifies the strong lyricism of the themes, is forceful and abrupt. It is crowned by the final development.

The scherzo, *Allegro molto*, unusually violent for Fauré, takes the form of a sinister *ballade*, over which hover the shadows of Schumann and characters from the tales of E. T. A. Hoffmann. To the piano's theme with its rapid series of notes and its jerky rhythm, the strings respond as if vainly trying to bring quiet. Even the central trio gives no respite; the melody resumes its fantastic flight with a vengeance, with piano and strings swapping roles. Note the allusions here to the previous movement's second theme.

The twilight calm of the expressive climax of the work, *Adagio non troppo*, then comes as a welcome relief. The very simple, gently undulating piano figure heard here was apparently inspired by a memory from the composer's childhood in Ariège, as he explained in a letter to his wife in 1906: 'In the slow movement of the Second Quartet I remember having translated, almost involuntarily, the very distant memory of bells that, in the evenings at Montgauzy

[...], would reach us from a village called Cadirac when the wind was blowing from the west. Over this deep tolling figure arises a vague reverie, which, like all vague reveries, would be untranslatable *into words*.' The viola assumes a prominent role, responding to the piano undulations with fitting simplicity, and playing *piano, dolce, espressivo, senza rigor*. The muted ending, almost unbearable in its pathos, with the theme repeated like a lullaby, slips away with the listener powerless to retain it.

The finale, *Allegro molto*, is characterised by a return to the energy, turbulence and passion of the first movement. With its surging main theme, it is characterised above all by a tremendous rhythmic force, a relentless forward drive. Contrasting ideas later recall themes previously heard in the first movement and the scherzo. Although it is not as clear as the finale of op. 15, this movement is just as beautiful and just as strong and determined.

### **DISC 3 : PIANO QUINTETS OP.89 & 115**

In a genre established by Boccherini and represented in the nineteenth century by the masterpieces of Schumann, Brahms and Franck, Gabriel Fauré produced two very different scores, far removed from his early romances and from that evanescent 'lullaby of death', the *Requiem*. For reasons to do with its structure as much as its history, his Piano Quintet opus 89 is still not as well known today as it deserves to be. Regarded by his disciple, Charles Koechlin, as 'one of the maestro's finest works', it represents a transition to his final stylistic period. The less melancholy Piano Quintet opus 115, on the other hand, is one of his last works: in the evening of his life, with supreme mastery and prodigious creative power, Fauré gave French chamber music one of its finest monuments.

A great deal of effort went into the composition of Gabriel Fauré's *Piano Quintet no. 1*. He began work on the score around 1890 (although the first traces of it are to be found in a sketchbook dating from 1887) and it was not completed until early in 1906. He worked on the first movement until 1896, and was so determined to finish the work that the publisher Hamelle announced that it was 'forthcoming' and allotted to it the opus number 60. At that time Fauré had the idea of having the work premièred by the quartet of the famous violinist Eugène Ysaÿe, whom he had met recently. But he had difficulty in developing the ideas to his satisfaction and abandoned the score (and consequently the opus number 60 was left vacant in his catalogue). He did not take it up again until ten years later, after having written his five 'Venice' songs and *La Bonne chanson*, many piano compositions, *Pelléas et Mélisande* and his tragedy *Prométhée*, amongst other works. During a stay in Zurich in August-September 1904, Fauré recast the first movement of this 'beast of a Quintet' (his words) and composed its *Adagio*, for which he had found inspiration the previous year.

Newly appointed director of the Paris Conservatoire, he began work on the finale in August-September 1905, again in Zurich, and decided then to settle on three movements without a scherzo, 'like the marvellous Quintet by César Franck'. Completed that winter, the work was presented by Fauré himself at the piano, with Eugène Ysaÿe's quartet, in Brussels on 23 March 1906, then in Paris on 30 April, without its arousing exceptional enthusiasm. 'If I remember rightly,' wrote Koechlin, shortly after Fauré's death, 'the work seemed to be cut short.' Listeners were no doubt taken aback by its being in three movements, instead of four. The fact that it was published in New York, by Schirmer in 1907, did not help matters: as a result, it was almost forgotten in France until the 1960s.

Fauré's *Quintet no. 1* was not only little known, it was also little understood. This serious work, with its mixture of gravity and serene melancholy, would no doubt have asserted itself more surely had it made greater use of contrast. Its merging developments are perhaps

misleading, especially since its tempos remain fairly uniform and its scoring confines the piano essentially to an accompanying role. However, anyone who is willing to make the effort to understand this work will be well rewarded. On the day of the first performance, Fauré wrote to his wife: 'Ysaÿe finds the style of the Quintet broader and loftier than that of my Quartets: he says it is absolute music, free from any attempt to create effect.' And absolute music it is indeed! This is a masterwork, sometimes showing a harmonic world that one would associate rather with the composer's final creative period. Moreover, it was with this Quintet that Fauré – a man modest to a fault – first became aware of his own genius, rendered inaccessible by the singularity of his inspiration. Indeed, he wrote, in the same letter to his wife: 'I have come to the firm conclusion that the way I write music is not within the capabilities of *everybody*!' As with most of Fauré's subsequent compositions, it is important to get to know this work in order to appreciate its full value.

In the *Molto moderato*, iridescent arpeggios from the piano support the entry of the first theme, one of the finest Fauré ever composed. In stages its texture gains strength and becomes gorged with emotion 'in an atmosphere of incomparable purity and light' (Koechlin). A chorale appears on the strings, interspersed with the previous arpeggios: this second theme (curiously in the same key of D minor) is soon completed by a sinuous motif from the piano. Over diverse figures from the keyboard, a development involving elaborate combinations 'sounds spontaneous, which is very, very far from the truth' (Fauré, letter to his wife). We are reminded of the atmosphere of *La bonne chanson*, but without the simmering sensuality; indeed, the expression here tends towards greater austerity. Note, at the end of this period, the powerful crescendo that takes the recapitulation of the proud and irresistibly lyrical first theme to a peak. The *Adagio* is very poignant and sometimes sad, but devoid of all sentimentality. Its nobility and ideal beauty make it a perfect illustration of the 'absolute music' evoked by Ysaÿe. The harmony is readily chromatic and harsh, the piano part is bare or even elliptical; the sober yet bold musical means brought into play

take Fauré into his last creative period. Finally, the *Allegretto moderato*, one long crescendo remarkable in its elaboration, is based on a radiantly youthful horizontal theme. Presented in different lights, it keeps us waiting for the sudden momentum of the strings and the unexpected modulations that follow, in the spirit of a delightful serenade, which later also approaches more pathetic climates. On several occasions the piano seems to be trying to free itself from its role – and succeeds in doing so in the final radiant acceleration.

Written fifteen years later, the *Piano Quintet no. 2* established itself immediately as one of Fauré's great works, and perhaps even his most important chamber score. It was begun in September 1919 in the village of Annecy-le-Vieux, continued at Monte Carlo during the winter, then at Tamaris in March, and Nice in April (the seventy-six year-old composer's poor health made a mild climate necessary), then at Veyrier-du-Lac, from where Fauré wrote the following summer to his wife: 'I have the second and third movements of the Quintet ready, and I am in the middle of the first one. The prospect of no longer having to occupy myself with anything else but composition is infinitely pleasurable' – at the beginning of October 1920, after twenty-three years there, Fauré had left the Paris Conservatoire. He began the last movement of his Quintet in Paris in December, and finished it early in February 1921 in Nice 'without fatigue', as he noted. After a private performance at the home of his friends Fernand and Louise Maillot, the work was given its first public performance on 21 May 1921 under the aegis of the Société Nationale de Musique. The musicians were Robert Lortat, piano, André Turret and Victor Gentil, violins, Maurice Vieux, viola, and Gérard Hekking, cello. Philippe Fauré-Fremiet, the composer's son, gave a moving account of the première: the performers were 'incandescent, white-hot', so strong were their enthusiasm and their belief in his work, and the audience 'was carried away from the first bars in a continuous impulse of surprise and dazzlement'; as for Gabriel Fauré, he 'was known to be a fine composer, but no one thought him capable of such a masterpiece. [...] As the last chord

sounded the audience were on their feet. There were shouts, and hands pointing to the box in which Fauré was sitting (he had heard nothing of the whole occasion). He came to the front row all alone, nodding his head and looking so frail, thin and unsteady in his heavy winter coat. He was very pale.’ The composer’s physical frailty and deafness had not prevented him from writing this splendid score, of which Vuillermoz (a former pupil of his, well-known as a music critic) later wrote that it had the ‘paradoxical merit of bringing together two generally incompatible virtues: youth and serenity’. One might say that this Second Quintet, dedicated to his friend Paul Dukas, is the equivalent in Fauré’s chamber music of *Pénélope* in his dramatic output: full of strength and nobility, traversed by an epic inspiration, written in a language that is accessible but wonderfully bold, architecturally strong but governed by the logic of the potentialities of the material more than by observance of predefined forms. It is a masterpiece, in the true sense of the word!

Some regard the *Allegro moderato* as the loveliest of Fauré’s first movements. The main theme with its broad intervals is presented by the viola and then taken up by the other strings over a foundation provided by the piano – a configuration recalling that of the First Quintet. Given to the strings alone first of all, the vigorous second theme is completed by a tacking motif in sevenths from the piano (*Pénélope* again). The contours of the sonata form fade away behind the opulence of an increasingly intense discourse. The *Allegro vivo* alone – a crackling scherzo, full of mischief and caprice – is enough to justify Vuillermoz’s words (quoted above) or those of Roussel, who was surprised by the Quintet’s ‘youthful inspiration, freshness of thought and intense vitality’. The style is, however, that of Fauré’s maturity: a mosaic of motifs, cleverly arranged in an elusive harmony, using the whole-tone scale. The *Andante moderato* begins with a phrase for the quartet, disturbing in its chromaticism, that is to punctuate the various sections of this extremely beautiful movement in ABA (lied) form, an imploration that Koechlin saw as evoking ‘arms stretched out towards a past that is never to return’. Notice in particular, the prayer shared by the strings and the piano

near the beginning, and also the serious episode accompanied by syncopations on the piano, and the chorale with fervent modulations that precedes the last development. The *Allegro molto* rondo alternates a jerky refrain, its repetitive bass on the piano supporting a soaring theme with different episodes, including a sort of waltz-caprice stated by the piano. The discourse is abstract, showing no indulgence towards the listener, as is sometimes the case in Fauré's final creative period: no recognisable great lyrical theme, writing 'in drypoint', a harsh piano almost without pedal, complex harmonic progressions. But the creator's constructive powers and his authority, applied to a variety of materials that are never banal, succeed in gripping the listener, holding his attention; thus Fauré brings to a masterful conclusion this jewel of his chamber music.

**DISC 4 : TRIO FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO, DOLLY, MASQUES ET BERGAMASQUES, FANTASY FOR FLUTE AND PIANO, AND OTHER WORKS**

At the beginning of the 1890s, Fauré started an affair with Emma Bardac, the muse of his *Bonne chanson*. Wishing to entertain little Hélène, Emma's daughter, born in 1892, the musician created short piano pieces for four hands throughout the subsequent years. Marvels of grace with their childish tone and airy textures, those pieces were then united as *Dolly*, the little girl's nickname. The latter, shortly before she passed away in 1985, and by then Madame de Tinan, assured she was the composer's daughter... The score which is dedicated to her is made up of six pieces with evocative titles (in that respect, exceptional in Fauré's whole production). The 'Berceuse' ('lullaby') is a trickle of a simple, gentle nursery rhyme, with a set accompaniment. There, Fauré was taking up his *Chanson dans le jardin*, a piano piece for four hands from 1864. Despite the sound of the title, one should not look for feline inspirations in 'Mi-a-ou,' ('Me-oow'), composed June 20<sup>th</sup>, 1894. The original title

of this amusing, vivaciously-paced piece was actually ‘Messieu Aoul!’ (‘Missa Aoul!’) – that was what Dolly called her older brother Raoul. A present to Hélène on January 1<sup>st</sup>, 1895, ‘Le Jardin de Dolly’ (‘Dolly’s Garden’) ranks among Fauré’s most beautiful melodic findings, wrapped up in touching harmonies. Composed in 1896 on the occasion of Dolly’s fourth birthday, ‘Kitty Valse’ (‘Waltz Kitty’), a sort of miniature Caprice-Waltz, represents Dolly’s dog whirling round – the dog’s actual name was ‘Ketty.’ Dating from the same year, ‘Tendresse’ (‘Tenderness’) unrestrainedly depicts little Dolly’s love for her mamma, while the bright ‘Pas Espagnol’ (‘Spanish Step’) – a rare example of local color within Fauré’s work – evokes an equestrian bronze by sculptor Emmanuel Fremiet (the composer’s father-in-law) owned by Emma Bardac, and which her daughter particularly loved. Dolly was created at the Société nationale de la musique (National Music Society) on April 30<sup>th</sup>, 1898, by Édouard Risler and Alfred Cortot.

At the end of 1918, Prince Albert I of Monaco commissioned a divertissement for his theater. Fauré took up the idea of a ‘fête galante’ he had thrown in June 1902 in Madeleine Lemaire’s salon: ‘In a Watteau-inspired décor, it conjured up the Fêtes galantes, which involved singing, dancing, and music. Gabriel Fauré played the piano [...] The concert was closed by the ghost-like, nostalgic Pavane,’ the critic André Billy reported. The young René Fauchois, already the librettist of *Pénélope*, came up with an action in the style of Verlaine to connect Fauré’s eight pieces: the characters from the commedia dell’arte Harlequin, Gilles and Colombine watch ladies and lords enjoying a fête galante in Cythera. Fauré reused a few works from his repertoire and dug up old tries. Of all the pieces composing the work, only four actually preexisted (*Madrigal*, *Le plus doux chemin*, *Clair de lune* and *Pavane*); the other ones were elaborated in February 1919 (later to become the *Suite* derived from the work, also written as a four-hand piano version, included in the present recording). Witty, full

of gusto, the ‘musical’ *Masque et Bergamasques* was successfully performed on April 10<sup>th</sup>, 1919, and ran again at the Opéra-comique in Paris the following March.

Its *Ouverture* ranks among Fauré’s most radiant scores; ‘Reynaldo Hahn says that it sounds like Mozart if he had imitated Fauré. That’s a funny idea,’ said the amused composer to his wife. Not only was it funny – it was also quite perceptive. Indeed, nothing could render the fête galantes imagination like this piece, which seems to have been taken from a fake 18<sup>th</sup> century. The reason why the piece sounds so spirited is simple – it is the rewriting of one of Fauré’s early works, a 1868 *Intermezzo* (known as *Intermède symphonique* in the four-hand piano version). The charming *Menuet* takes up elements from the *Andante* in *Suite d’orchestre* of 1870-1873 – Fauré also taking up a theme from his 4<sup>th</sup> Prelude for piano of 1910. Like the *Ouverture*, the *Gavotte* is taken from one of Fauré’s first ventures (composed in 1869, the piece was taken up in the *Suite d’orchestre*). The piece’s clear stops conjure up Chabrier’s ghost – it can easily sound like an eleventh *Pièce pittoresque*! In the complete version of *Masques et bergamasques*, the *Pastorale* gives rise to a ‘melodrama’ (three characters speaking while music is being played). Conveying subdued emotions, with its refined counterpoint and dissonances, the piece clearly asserts itself as the late Fauré’s work – the tone is discreet, yet the piece is obviously the expression of a great Master.

Between 1879 and 1896, the composer heard Wagner’s operas in Cologne, Munich, London, or Bayreuth. Fauré may have been among the rare musicians who resisted ‘Old Klingsor’'s influence, yet he did rank with his admirers. Reactions to Wagner’s music measured up to its groundbreaking dimension; so much so it did not take long to be parodied, especially – a gentle way to knock down the idol. Chabrier thus subverted *Tristan and Isolde* in his *Souvenirs de Munich*. Fauré and his friend André Messager followed suit around 1888 with their *Souvenirs de Bayreuth*, fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l’Anneau du Nibelung de R. Wagner (*Souvenirs from Bayreuth, fantaisie in shape of*

*quadrille on the favorite themes of the Ring of the Nibelung*), for piano for four hands. The Germanic sublime, translated into a French popular dance – such a comical device (i.e., highbrow material thrown into the mundane) is irresistible. Fauré and Messenger's score was derived from their improvisations in Marguerite de Saint-Marceaux's salon, as Colette later recalled: 'Often, sitting side by side on one of the piano's stool, [they] would improvise for four hands, trying to outdo each other with abrupt modulations, wandering off the tone. They both enjoyed the game, during which they would shout at each other like duelists, 'Parry *this!* ... And did you expect *that?* ... Come now, I'll get you next time...' Fauré, a tawny emir, smiled at the obstacles, and doubled them... A four-hand parodic quadrille, in which the *Tétralogy's* leitmotifs came up, often sounded curfew...'

The burlesque *Souvenirs de Bayreuth* fall into the five traditional 'figures' of the quadrille. The first one draws on the 'Ride of the Valkyries,' then on Siegfried's sounding of the horn. The second one uses the motif of the 'Magic helmet,' then takes up one of the most beautiful melodies in the *Tetralogy* – the 'Death Song' (to be found in *The Valkyrie*, II, 4). The third figure strikes up with Siegmund's hymn to spring ('Winterstürme wichen dem Wonnemond'), uses a few fragments from the same Act I, scene 3 in *The Valkyrie*, the motif of the 'Rhine,' as well as that of the 'Forge.' The fourth figure relies on the motif of the 'Flame Charm,' (which accompanies Brünnhilde's immolation at the end of the *Tetralogy*), and on Siegfried's heroic leitmotiv. The last figure relies on the hero's sounding of the horn (become a frenzied dance in Fauré's version), on his passionate exchange with Brünnhilde (I, 1 in the *Twilight of the Gods*), as well as on the song of the Rhine maiden – whom one could picture here dressed up as cancan dancers, no less!

'I have composed the flute competition piece, andante cantabile and allegrofolichono ('allegrofunnio'), and I recall nothing in the world that's given me any such trouble!' Fauré wrote to Saint-Saëns on July 14<sup>th</sup>, 1898. The piece Fauré was referring to was *Fantaisie pour*

*flûte*, composed at the beginning of June, and destined to the Conservatory competition of the following July 28<sup>th</sup>. Dedicated to Paul Taffanel, a flute professor at the school, the piece aims at trying the competitors – hence its structure in two contrasting parts. The ‘Andantino’'s difficulty resides in controlling breathing and conducting the song – one of its turn of phrases can strike the listener as it seems internationally off-key. More animated, the ‘Allegro,’ or ‘allegrofolichono,’ (‘allegrofunnio’) as Fauré playfully called it, tests the flutist’s virtuosity.

On the day of the competition, a short piece for sight-reading is added, an ‘Addagio non troppo’: on struck chords, the noble, gracious line of the flute presents several sight-reading difficulties. Composed July 14<sup>th</sup>, 1898, this *Morceau de concours* (‘Competition Piece’) remained unpublished until its 1977 edition – which artificially doubled its length. It is presented here in its original form, after Roy Howat’s 1999 edition.

With its heady, melancholic melody, the Sicilienne soon became one of Fauré’s most famous pieces. Very ‘fête galante’ in spirit, the score was taken up several times: it was originally part of the stage music for small orchestra in Molière’s *Bourgeois gentilhomme* as performed at the Éden-Théâtre in Paris in March 1893. In April 1898, Fauré transcribed the score, for cello and piano, for William Henry Squire, and then included it two months later in the stage music for Maeterlinck’s *Pelléas et Mélisande*, performed in London at the Prince of Wales Theater (we owe its orchestration to his student, Kœchlin). In 1911, Henri Büsser transcribed the piece for flute – a version also presented on this record.

Fauré’s penultimate score, Trio combines the lyricism and the serenity characterizing his second *Sonate pour violoncelle* with the instrumental economy of his last *Quatuor à cordes*. Composed between September 1922 in Annecy-le-Vieux and March 1923 in Paris, the piece was first shown privately – at the Paris home of Louise and Fernand Maillot’s, close friends

of the composer's – then in public, by young musicians fresh out of the Conservatory, Tatiana Sanzévitch (piano), Robert Krettly (violin), and Jacques Patté (cello), on May 12<sup>th</sup>, 1923 at the National Society of music, during a concert in honor of the composer's 78<sup>th</sup> birthday. Illness prevented him from attending, but he did attend the performance of *Trio* on the next June 21<sup>st</sup> at the Ecole normale de musique – performed by Alfred Cortot, Jacques Thibaut and Pablo Casal's famous trio. Fauré conceived the 'Allegro, ma non troppo' in an utterly simple way, as someone who no longer has anything to prove. The movement flows along naturally, accompanied by a fluid, terse piano score. In the heavenly 'Andantino,' the three instruments weave an endless melody together, regularly changing parts, on harmonic evolutions of rare subtlety, leading to the reexposition, the emotional peak of the whole score. The 'Allegro vivo' is an impetuous scherzo, bright and virtuosic, its expression oscillating between playfulness and anxiety.

One may criticize the easy sensuousness of *Après un rêve* ('After a dream'), one of Fauré's first melodies (1877) – yet its charms will never stop working. Many arrangements of it were made, though at times not quite justified. Pablo Casal's 1910 arrangement, however, is perfectly so – not just because it spares us Romain Bussine's syrupy prose, but also because it entrusts the singing part to the cello – probably the only instrument that can make it nobler *and* retain its full pathos at the same time.

## **DISC 5 : SONATAS FOR VIOLIN & PIANO OP.13 & 108**

Gabriel Fauré was a thirty-year old man when he started writing his first *Violin Sonata* in the summer 1875, while he was staying with his friends Camille and Marie Clerc in Saint-Adresse, next to Le Havre, France. Hubert Léonard, the Belgian violinist, who had briefly

stayed with them, probably prompted him to do so. More generally speaking, it could also have been the founding of the Société Nationale de Musique four years before that brought Fauré to write the piece. With Saint-Saëns and Romain Bussine as presidents, the purpose of the Société was to reinvigorate the musical life of the time – dulled as it had been by hegemonic institutions that were rather unfriendly to young composers. “To tell the truth, it would not have occurred to me to compose a sonata or a quartet before 1870”, Fauré explained later. “Back then, there was no opportunity for a young musician to get such works to be heard”. Completed in summer 1876, the *Sonata* belonged to the time period of Fauré’s passion for Marianne Viardot, the daughter of the famous opera singer Pauline Viardot. Pronounced in July 1877, the engagement was broken by the young woman three months later.

The piece is dedicated to Marianne’s brother, Paul Viardot, a good violinist. He performed it for the first with Fauré in private, on January 26, 1877, at the Clercs’ Parisian home. The next day, the piece was performed in public by Marie Tayau and the composer at the Société Nationale de Musique, at the salle Pleyel. Rejoicing at the extremely favorable reception of the piece, Fauré wrote to Marie Clerc, “That night, the *Sonata* was a success beyond my expectations!!!” [...] Many fellow composers attended, and I must say they greeted the piece in an extremely warm manner”. However, the composer encountered some difficulties when he set to getting the score published. Turned down by Choudens, the score was eventually released by Breitkopf & Härtel – thanks to Camille Clerc’s handling – provided Fauré gave his royalties up.

The bargain turned out to be a bad one, as *Sonata* became one of the musician’s most frequently performed pieces throughout his lifetime – he would often play it himself, with Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud, Johannes Wolff or Georges Enesco. Since then, it has remained a success among violinists as well as with the general public.

Bearing Schumann and Saint-Saëns's influence – who was Fauré's teacher – the lyricism-fraught *Sonata* strikes one as naturally inspired and instrumentally balanced. “Allegro molto” is a sonata form, whose two lively themes flow out at one go, powerfully written in a spirit reminiscent of Schumann. The development mostly focuses on the first theme, with dramatic emphasis. Instruments sing together at the beginning of the reexposition, followed by a coda. Characterized by its chromaticism and sad tone, “Andante” recalls César Franck's musical language – there again, consisting of one sonata form with two themes. With a pace like a heartbeat, the first theme is made up of a piano arpeggio echoed by the violin, while the second theme is a gradually-ascending motif, first played by the violin, then taken up by the piano, and which quickly sets a mode of greater animation as sixteenth notes are substituted by eighth notes in the accompaniment. The first theme becomes more intense throughout the development, unveiling a particularly sensual new melody. At the re-exposition, set in major, the instruments shift voices.

The voluble, whirling, brilliant “Allegro vivo” is nothing else but a Scherzo. It patters along in coils of repeated notes, discrepant accents, staccatos at the piano, and pizzicato chords at the violin. The central Trio brings relief, with the violin playing the melody while the piano accompanies it, sometimes taking the lead back. The stunning scherzo returns after an ascending scale. No wonder such a creative movement was encored at the first public performance of the piece. The violin is in charge of the quietly swinging theme in “Allegro quasi presto”. And when the piano takes up the theme, the mention “quasi Presto” takes on its full relevance – the music starts bolting along, notably with the feverish chromaticisms leading to the second theme, played by the violin in powerful octaves. The development is mostly focused on the first theme. Its re-exposition in C major, followed by the re-exposition of the second theme in A minor, permits to save the main A minor tune when the initial theme makes its triumphant comeback.

Four decades later, Fauré decided to compose a new sonata for violin. “I am peacefully working on what will finally be – well, at least I hope so – a second *Sonata*”, he wrote to his wife on August 16, 1916, from Évian, where he was staying with his friends Fernand and Louise Maillot. On September 24, he went on, “I have completed the first piece of the *Sonata*. I am almost halfway through the *Finale*. I won’t have wasted my time here. Unfortunately, as soon as I am back in Paris, admission exams [at the Conservatoire, where Fauré was Director] will take up my entire days and as the second piece is barely a draft, I may not be through until January”. Indeed, it was during winter that the composer completed the *Sonata*, which he dedicated to “His Majesty Élisabeth, Queen of the Belgians,” who admired his music. After hearing the piece once more, performed for her by Robert Krettly and Marguerite Hasselmans, she wrote to Fauré in 1923 about “‘my Sonate’, with the great Maestro’s dedication that is so dear to me.” The score was performed November 10, 1917, by Louis Capet at the violin and Fauré at the piano, during a joint concert of the Société Nationale de Musique and the Société Musicale indépendante.

The second *Sonata*, as is the case for all of Fauré’s late productions, is not easily accessible. But once the listeners agree to make the required effort – that is repeatedly listening to the piece to let it sink in – Fauré’s late language gets to them like opium. Melody fragments and shimmering harmonies create unique emotions. Violinist Hélène Jourdan-Morhange was right to deem the term “romanticism” irrelevant to characterize the central movement of the *Sonata*, referring to a form of “internal turmoil” instead.

Such a distinction applies to all of Fauré’s late work. Although this music is not as terse as is commonly said, it is undeniably endowed with an abstract, ascetic character. But it is the feeling itself that has become purer, as if nothing was left of it but raw matter, once its pleasant veneer has been peeled off. Fauré’s inspiration appears to have been inexhaustible in the autumn of his life. His mastery at its peak, the musician explored the possibilities

of his harmonic language with confounding virtuosity. His writing makes the centuries-old tonal system seem like an ever-expanding realm, where everything remains to be invented. As for the structures of the movements of the *Sonata*, they seem to be derived from pre-established models, while actually eluding them constantly. Fauré was not after originality – rather, he was supremely free.

“Allegro ma non troppo”, introduced by a short piano motif that is its matrix, sounds like a wild, remarkably forceful, exhilarated song. Its shimmering arpeggios and ceaseless modulations have often led commentators to describe it with aquatic metaphors. For instance, Jean-Michel Nectoux conjures up “the changing light and atmosphere inspired by the sea” of the Allegro’s magnificent pages. And how can one not also be reminded of Jean de la Ville de Mirmont’s lines, which Fauré set to music five years later, “La mer est infinie et mes rêves sont fous/La mer chante au soleil en battant les falaises” [“The sea is endless and my dreams are mad/The sea sings to the sun, lashing the cliffs”], while listening to the piece’s themes unraveling. The first one reaches high notes after a wave of sixteenth notes – recalling Ulysse’s motif in Fauré’s *Pénélope*. The second one is more quietly carried along by eighth notes. After the development, in which each theme retains its own identity, the re-exposition turns out to be a mere melodic flow; the first theme is then taken up to full power, while the second theme, played in canon by the left hand at the piano, is also supported by a wave of sixteenth notes from then on. In the “Andante”, two sections alternate.

The first one is composed of a theme from the *Symphonie* Fauré had composed in 1884, but of which he had only kept the violin parts – he borrowed from it again when he wrote his first *Sonata for Cello*. Borrowed from a subtle melody, the theme comes out “dolce” at the violin, accompanied by regular piano chords. The second section is more tormented – on wandering harmonies, the violin evokes an anguished dream, “espressivo.” One can notice how close those measures are to the saline atmosphere of *Horizon chimérique*. This is one

of those unique moments that Fauré the magician, unafraid to sound hermetic, dedicates to the few who really take the trouble to listen to it.

The “Allegro non troppo” powers through in one inextinguishable breath, even more so than the initial movement. Its long first theme runs “con grazia”, played by the violin. The second theme, “cantando” on the piano, is one of the *Sonata*’s most curious strokes of inspiration, with its colorful harmonies, enriched by chromaticisms that seem to be headed towards the right note, without ever attaining it. The themes are repeated a second time and then a third one – or so it seems. Indeed, and probably according to the model given by Schumann’s first *Sonata for Violin*, the second theme leads to reminiscences of the score’s first movement. Its introduction reemerges as a starting signal – time to set sail. Then, the second theme takes off, played by the violin and imitated by the bass at the piano, rushing to the dashing conclusion.

Fauré also composed a few short scores for the violin. The inventive sway of his *Berceuse*, “for violin or cello”, is as charming as its languorous melody. Hamelle knew what he was doing when he signed up Fauré to his publishing house after hearing it. This miniature-like piece was first performed by the violinist Ovide Musin and the author himself at the piano, during the same concert as when the first *Piano Quartet* was played, on February 14, 1880, at the Société Nationale de Musique. The *Morceau de lecture*, composed in 1903, was commissioned by the Conservatoire, when Fauré was teaching composition. For the violin class exam of July that year, he wrote the charming “Quasi adagio”, punctuated with various difficulties that the violin students had to overcome at the first reading.

In the summer of 1877, after the first performance of the first *Violin Sonata*, Fauré wrote a *Romance* for the instrument that had brought him success. Composed while he was staying at Cauterets, in the Pyrenees, the piece is made up of entangled melodies and a more agitated central passage that revives the Schumannian turmoil of the *Sonata*. In

a letter to Marie Clerc, the composer playfully drew the piece's broken outlines, adding that the piece "reminds one of the mountain ridges" of the area in which it was created. *Romance* was first performed by Paul Viardot and the composer at the piano, in private, at the beginning of September 1877. Fauré's comment revealed the difficulties his music could create for the public, even in the case of a minor piece, as he wrote to Marie Clerc, "At the first hearing, the public greeted the piece with grinding teeth; at the second one, I got a faint light of understanding, and at the third one, the piece was compared to a clear stream running down a meadow! Too bad one could not always get a third-audition start!" The public première of *Romance* took place on February 3<sup>rd</sup>, 1883 at the Société Nationale de Musique, performed by the American Arma Harkess, to whom the piece was dedicated and who was probably accompanied by Fauré at the piano on that occasion. Later on, the piece was transposed for orchestra by the composer, but as the manuscript of that version was lost, Philippe Gaubert was brought in to write a new one in 1913.

Written in July 1897, *Andante molto moderato* probably takes up themes from the *Violon Concerto* that Fauré had partially composed in 1878-79. Despite its simple concept, the piece is quite perfect. A pleasant theme develops along a syncopated accompaniment that could be a melody itself. The central section has more passion to it. When the main element comes back, the piano part sounds more ardent. Reminiscing aspects from the central section reappear in the conclusion. Dedicated to Fauré's friend, the violonist Johannes Wolff, the piece was first performed at the Société Nationale de Musique on January 22, 1898, by Armand Parent at the violin and Germaine Polack at the piano.

„WUNDERBARER  
FAURÉ, DER AN SEINEM  
LEBENSABEND DER  
FRANZÖSISCHEN  
KAMMERMUSIK DIE  
LIEBLICHSTEN BLÜTEN  
BESCHERT!“

# KAMMERMUSIK MIT KLAVIER VON GABRIEL FAURÉ TEXTE VON NICOLAS SOUTHON

## CD 1: SONATEN FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER OPUS 109 UND 117 UND ANDERE STÜCKE

Bis auf die *Sérénade* von 1908 stammen Faurés Werke für Violoncello und Klavier entweder aus seiner ersten Schaffensperiode oder seinen letzten Jahren. Es handelt sich auf der einen Seite um leichte, charmante Charakterstücke, von denen sich lediglich die berühmte *Élégie* von 1880 abhebt, auf der anderen um die beiden zwischen 1921 und 1923 komponierten *Sonaten*, zwei Meisterwerke der Lebensreife. Das Violoncello taucht auch in weiteren Kammermusikwerken auf, insbesondere dem *Trio* op. 120, das hier Faurés ursprünglicher Vorstellung gemäß mit Klarinette präsentiert wird.

Den Auftakt des Programms bildet die reizende, ursprünglich für Violoncello und Orgel komponierte *Romance* op. 69 aus dem Jahr 1894. Mit der Bearbeitung für Klavier, die das Stück aus der Kirche in die Privatsalons brachte, beschleunigte sich auch sein Tempo von „*Andante*“ zu „*Andante quasi allegretto*“. Das Stück beginnt mit mysteriösen, an den späten Liszt gemahnenden Akkorden, um sich dann, wenn das Violoncello vor einer Arpeggio-Begleitung zum Höhenflug anhebt, mit eindringlichem Charme aufzuheitern. In diesem Stück, das am 14. November 1894 in Genf von Adolf Rehberg und Fauré selbst am Klavier uraufgeführt wurde, klingen das Lied *Soir* (selbe Zeit) oder die poetische „Nocturne“ aus der Bühnenmusik *Shylock* (1889) an.

Erst mit 72 Jahren widmete Fauré dem Violoncello ein umfassenderes Werk. In der bewundernswert dichten und von einer teilweise an Härte grenzenden Kraft geprägten ersten *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 109, komponiert zwischen Mai und August 1917, scheinen die Schrecken des Ersten Weltkriegs widerzuhallen. Das Meisterwerk, das dem Violoncellisten Louis Hasselmans, dem Bruder der Pianistin Marguerite Hasselmans gewidmet ist, mit der Fauré bis zu seinem Tod ein leidenschaftliches und in aller Öffentlichkeit geführtes Verhältnis hatte, entstand hauptsächlich in Saint-Raphaël, wo Fauré Arbeit und *farniente* verknüpfte. Erstmals aufgeführt wurde die *Sonate* am 19. Januar 1918 von André Hekking und Alfred Cortot anlässlich eines Konzerts der Société nationale de musique.

Das „Allegro deciso“ beeindruckt durch die beinahe streitlustige Vehemenz seines Hauptthemas, das aus einer unveröffentlichten *Symphonie* von 1884 stammt. Diese Wiederverwertung des alten Materials wird besonders signifikant, wenn man in Betracht zieht, dass es bereits Odysseus' erbitterter Arie „Toute la nuit, sans bruit, comme une ombre ...“ zu Beginn des 3. Akts der Oper *Pénélope* (1913) zugrunde liegt. Einen Kontrast dazu bildet das Seitenthema – einziges tröstliches Moment in diesem Satz, in dem die Instrumentalkomposition mit abrupten Violoncello-Strichen und gehämmerten Klavier-Akkorden zur Aggressivität der Klangrede beiträgt. Diese Härte findet ihren Höhepunkt in dem herausragenden Ausbruch der finalen Durchführung. Wer wagte es, nach diesem meisterhaften Satz, der zu allen Romanzen in Faurés Katalog im krassen Gegensatz steht, in dem Komponisten weiterhin bloß den netten Salonmusiker zu sehen?

Das „Andante“, das auf zwei sich abwechselnde und jedes Mal variierte Themen basiert, verbreitet eine nächtliche Stimmung, die dem Hörer Not tat. Doch scheint es, als käme der im vorherigen Satz sich aufbäumende Schmerz nun heimlich zum Ausdruck; wie eine Sternennacht, wahrgenommen durch einen Tränenschleier. Wie so oft in Faurés langsamen Sätzen entfaltet sich ein jenseits der Zeit liegender, melancholischer Fluss. Erst das Finale

bringt dem bislang eher gequälten Stück endgültigen Trost. Sein jugendlicher Charakter geht nach und nach über in Euphorie, dank einer Kompositionsweise, die mit kontrapunktischen Techniken spielend umgeht und lange, modulierende Phrasen von unendlicher Eleganz erzeugt.

Bereits vierzig Jahre früher hatte Fauré vorgehabt, eine Violoncellosonate zu schreiben, konnte das Vorhaben jedoch nicht zu Ende führen: „Mein Cellostück ist ausgezeichnet aufgenommen worden“, schrieb er am 24. Juni 1880 an seinen Verleger Hamelle. „Das ermutigt mich sehr, die gesamte Sonate zu komponieren.“ Bei dem benannten Stück handelt es sich um die berühmte *Élégie* op. 24, die er am 21. Juni, bei Camille Saint-Saëns erstmals vorgetragen hatte – ein ebenso nobles wie pathetisches Stück, dem Violoncellisten Jules Loëb gewidmet, der es am 15. Dezember 1883 anlässlich eines Konzerts der *Société nationale de musique* auch uraufführte. Die *Élégie* ist von spätromantischer Ästhetik geprägt und birgt tragische Anklänge. In dem ruhigen Mittelteil findet ihre ergreifende Melodie, die nach Art eines Trauermarschs begleitet wird, einen Ausgleich, bevor ein Anflug von Heftigkeit zu ihrer leidenschaftlichen Reprise führt.

März 1921. Faurés Gesundheitszustand hat sich verschlechtert und das Hörleiden, das ihn seit langem plagt, ist nunmehr die reinste Qual, denn es lässt ihn Musik nur noch furchtbar verzerrt wahrnehmen. Unter diesen Umständen komponiert er mit 75 Jahren eines seiner jugendlichsten Werke: die zweite *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 117. Wunderbarer Fauré, der an seinem Lebensabend der französischen Kammermusik die lieblichsten Blüten beschert! Es reihen sich in seinen letzten Lebensjahren Meisterwerk an Meisterwerk: Nachdem er sein zweites *Klavierquintett* und seine dreizehnte *Barcarolle* abgeschlossen hat, beginnt er also im März 1921 in Paris mit der Arbeit an der zweiten *Sonate für Violoncello*, führt sie im Sommer in Ax-les-Thermes (in seiner Geburtsgegend Ariège, die er noch einmal sehen wollte) weiter und beendet sie schließlich Anfang November in

Paris. Das Werk ist dem französisch-amerikanischen Komponisten Charles Martin Loeffler gewidmet, der Fauré bewunderte und ihn Ende 1920 finanziell unterstützt hatte, als er die Leitung des Conservatoire abgegeben hatte, um in den Ruhestand zu gehen. Vincent d'Indy reagierte voller Bewunderung auf die Partitur: „Ich wollte dir sagen, wie sehr ich noch immer im Bann deiner dermaßen schönen Cellosonate stehe [...] Hast du ein Glück, so jung zu bleiben! [...] Lass mich dich von ganzem Herzen umarmen und dir sagen, dass ich den Freund ebenso liebe, wie ich den Künstler verehere.“

Diese zweite *Sonate*, die erneut von Hekking und Cortot auf einem Konzert der *Société nationale de musique* uraufgeführt wurde, am 13. Mai 1922, ist weitaus ruhiger und besänftigter als die erste. Zwar ist eine gewisse Melancholie auch hier nicht zu überhören, doch trägt diese keine Spur von Angst, auch nicht im Mittelsatz. Das „Allegro“ des ersten Satzes verbindet bebende Sensibilität und meisterhafte Beherrschung der kanonischen Kompositionsweise, die Fauré um seines eigenen Vergnügens Willen einzusetzen scheint, dermaßen lässt der leuchtende Lyrismus, der die gesamte Komposition durchflutet, sie vergessen. Das stark berührende „Andate“ ist eine Bearbeitung des *Chant funéraire* [Grabgesang] für Harmonieorchester, den der französische Staat Anfang 1921 anlässlich des hundertsten Todestages Napoleons I. am 15. Mai in Auftrag gegebenen hatte. So erklären sich auch sein trauermarschhaftes Skandieren und seine würdevolle und erhabene Traurigkeit, die an die vier Jahrzehnte ältere *Élégie* erinnern. Zum Schluss liefert Fauré mit dem „Allegro vivo“ ein Scherzo, dessen prasselnde Klänge mit der etwas wehleidigen Milde des Trios kontrastieren. In dieser ruhelosen und sich immerwährend neu erfindenden Fantasie steht der harmonische Erfindungsreichtum der dionysischen Virtuosität in nichts nach.

Die dem großen Violoncellisten Pablo Casals gewidmete *Sérénade* von 1908 ist eines von Faurés konsistentesten Charakterstücken. „Sie ist wunderbar! Jedes Mal, wenn ich

sie spiele, kommt sie mir neu vor, so schön ist sie“, schrieb der katalanische Virtuose, der das Stück dennoch nur selten in Konzerten spielen sollte. Diese Miniatur, die den nachfolgenden Musikstücken an Charme und Verführung in nichts nachsteht, erweist sich als erfindungsreicher: Die melodische Entwicklung ist konstruiert. Durch die ausgefeilte Begleitung wird eine Wiederholung von Formeln vermieden. Als Grundstimmung gilt stilisierte Rückkehr zum Barock.

Ab 1884 forderte Faurés Verleger Hamelle von ihm ein virtuosos Pendant zu seiner *Élégie* ein. Es wurde schließlich *Papillon* [Schmetterling] – ein Stück, bei dem die Inspiration des Musikers gegenüber einer Auftragsarbeit, die er nicht für notwendig erachtete, spürbar an ihre Grenzen stieß. Fauré wollte das Stück schlicht *Pièce pour violoncelle* [Stück für Violoncello] nennen, doch laut Vertrag war der verkaufsträchtigere Titel *Libellules* [Libellen] vorgesehen. Aufgrund der Unstimmigkeit zwischen den beiden Männern – so scheint es – verschob sich die Veröffentlichung bis ins Jahr 1898, bis Fauré sich schließlich ereiferte: „*Schmetterling* oder *Schmeißfliege*, wählen Sie doch, was Sie wollen!“ Im Großen und Ganzen entsprach das kleine Werk mit seinem brillanten Schwierigkeitsgrad und dem unleugbaren Reiz seines Mittelteils den Vorstellungen des Verlegers.

Die *Berceuse* [Wiegenlied] „für Violine oder Violoncello“, eines der ersten Charakterstücke Faurés, wurde auf demselben Konzert uraufgeführt wie das kraftvolle erste *Quartett mit Klavier*: am 14. Februar 1880 im Rahmen eines Konzerts der Société nationale de musique, von Ovide Musin an der Violine und Gabriel Fauré am Klavier. Ihre raffinierte wiegende Begleitung trägt ebenso viel zum Charme dieser bescheidenen Miniatur bei wie ihre träge Melodie. Genau dieses Stück veranlasste Julien Hamelle, Fauré in sein Verlagsprogramm aufzunehmen – er sollte sich nicht geirrt haben.

Mit dem *Trio* op. 120 gelangen wir ans Lebensende des Komponisten und gleichzeitig zu einem weiteren Höhepunkt seines Schaffens. Die Inspiration zu diesem Werk kam ihm nach

einer längeren Schaffenspause im September 1922 in Annecy-le-Vieux, wo er sich ausruhte. „Ich habe mit einem Trio für Klarinette (oder Violine), Violoncello und Klavier begonnen“, berichtete Fauré Ende September seiner Frau. Ein Teil, das mittlere „Andantino“, war zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt. Bei Abschluss der Komposition im März 1923 in Paris hatte Fauré die Idee der Klarinette schließlich zugunsten der Violine verworfen. Doch die ursprüngliche Absicht des Komponisten rechtfertigt den Versuch einer Besetzung mit Klavier, Klarinette und Violoncello, wie in der vorliegenden Aufnahme. Damit wird das *Trio* in eine deutsche Musiktradition eingeordnet, welcher Faurés Kammermusik tatsächlich stärker verhaftet war, als der französischen, so paradox dies auch erscheinen mag. Abgesehen von einer Komposition Vincent d'Indys aus dem Jahr 1888, lassen sich große Trios für die Besetzung Klavier, Klarinette und Violoncello nur bei Beethoven und Brahms finden. Bei Fauré erlaubt die Verwendung der Klarinette eine feinere Unterscheidung der Klangfarben, was dieses eher lineare und kompakte Werk ganz anders zu Gehör bringt, da seine Polyphonie und die Aufteilung der melodischen Phrasen klarer zum Vorschein kommen. (Eine eingehendere Beschreibung der einzelnen Sätze des Werks findet sich im Kommentar zur Originalversion auf CD 4, p.90).

## **CD 2: KLAVIERQUARTETTE OPUS 15 UND 45**

Fauré komponierte zwischen 1875 und seinem Todesjahr 1924 zehn Kammermusikwerke. Dieses hochwertige Korpus spielte eine wesentliche Rolle im Wiederaufleben der Gattung in Frankreich, welches an der Schwelle zur Dritten Republik, als Oper und sinfonische Musik die Musikwelt beherrschten, durch nichts vorherzusehen war. Ausschlaggebend für die Renaissance der französischen Kammermusik war die Gründung der *Société nationale de musique* durch Camille Saint-Saëns und Romain Bussine im Jahr 1871. Diese „nationale

Musikgesellschaft“ hatte sich zur Aufgabe gemacht, unter dem Leitmotiv „Ars gallica“ die Arbeiten junger französischer Musiker an die Öffentlichkeit zu bringen. Und so wurde auch ein Großteil von Faurés Werken im Rahmen der *Société nationale de musique* uraufgeführt. „Um ehrlich zu sein“, äußerte Fauré später, „hätte ich vor 1870 nicht einmal im Traum gedacht, jemals eine Sonate oder ein Quartett zu komponieren. Zu dieser Zeit hatte ein Komponist keinerlei Chance, solche Werke öffentlich zu Gehör zu bringen. Erst Saint-Saëns und die S.N.M. haben mich dazu ermutigt.“ So wurde die Kammermusik zu Faurés liebstem Medium, was seiner Vorliebe für einen intimeren Ausdruck auf natürliche Weise entgegenkam. Förderlich waren dem Musiker dabei seine Erfahrung am Klavier und sein Talent als Instrumentalist; und es ist wohl kein Zufall, dass neun seiner Kammermusikwerke eine Klavierstimme enthalten, wurde doch ein Großteil – im Gegensatz zu seinen Werken für Klavier allein – von Fauré persönlich uraufgeführt.

Als Fauré im Sommer 1876 sein erstes Klavierquartett in Angriff nahm, waren diese in Frankreich noch eine Seltenheit. Lediglich die Klavierquartette seiner Landsmänner Castillon, Saint-Saëns oder Jaëll – von denen eines Mozart, Mendelssohn oder Schumann, die ihm zwangsläufig als Messlatte dienten, einmal abgesehen – haben ihn dazu ermutigen können, sich an das Genre zu wagen. Das Werk, an dem Fauré im Sommer 1876 bei seinen Freunden Camille und Marie Clerc in Sainte-Adresse nahe Le Havre zu arbeiten begann, blieb bis Mitte 1879 unvollendet. Während dieser Zeit wurde Fauré zum Kapellmeister an der Madeleine ernannt, begegnete Liszt in Weimar und entdeckte Richard Wagners Schaffen in Köln und München. Er verlobte sich mit Marianne Viardot, der Tochter der berühmten Opernsängerin Pauline Viardot, die jedoch die Verlobung nach einigen Monaten auflöste und Fauré damit in tiefe Verzweiflung stürzte. Trägt der langsame Satz der Partitur vielleicht die Spuren dieser herben Enttäuschung? Bewiesen ist es nicht, doch „um ein Adagio wie das Ihres Quartetts schreiben zu können“, versicherte Marie Clerc dem

Komponisten, „muss man die blutige Wunde, von der Sie sprechen, selbst gespürt haben“. Die Partitur ist dem großen belgischen Violinisten Hubert Léonard gewidmet, ein Freund der Clercs, der Fauré beratend zur Seite stand. Nachdem das *Quartett* am 12. Februar 1880 im Privatsalon seiner Freunde von Ovide Musin (Violine), Louis Van Waefelghem (Viola), Ermanno Mariotti (Violoncello) und Fauré selbst am Klavier zum ersten Mal aufgeführt wurde, fand seine öffentliche Uraufführung mit denselben Interpreten zwei Tage später im Salon Pleyel der *Société nationale de musique* statt. Das Quartett wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen und die Kritik fand darin „eine große Ideenvielfalt und eine echt moderne Faktur“ (*Le Ménestrel*). Die recht lange Entstehungszeit der Partitur lässt sich sicherlich auch durch die schwierige Fertigstellung des Finales erklären. Es wurde 1883 von Fauré verworfen und ersetzt und am 5. April 1884 im Rahmen der *Société nationale de musique* in seiner neuen Fassung uraufgeführt. Dieses erste, laut Marguerite Long „von so viel Lebenssaft genährte und vor Vitalität und kommunikativer Wärme überströmende“ *Klavierquartett*, wurde noch zu Lebzeiten ein der bekanntesten Partituren Faurés und auch eine derjenigen, die er am häufigsten vor Publikum spielte.

Das „Allegro molto moderato“ beginnt mit einem kraftvollen Hauptthema, das von den Streichern vor begleitenden Klavierakkorden energisch vorgestellt wird. Ein zweites, grazil konturiertes Motiv entfernt etwas von dieser heroischen Atmosphäre und enthüllt die Plastizität des Hauptthemas; dieses, mittlerweile in anmutige Barkarolen übergegangen, vermengt sich vor der Reprise mit den Verzierungen des Seitenthemas. Das dem langsamen Satz vorangestellte skurrile „Allegro vivo (Scherzo)“ weist eine Rondo-ähnliche Struktur auf. Sein vom Klavier vorgetragenes und von den Streichern mit Pizzicato-Akkorden begleitetes Hauptmotiv sprüht vor Humor, Leichtigkeit und rhythmischem Erfindungsgeist, als wollte es „den luftigen Rhythmus der Flügelschläge einer Libelle einfangen“ – so umschreibt es der Kritiker und ehemalige Schüler Faurés, Émile Vuillermoz. Im Mittelteil (Trio) stimmen die gedämpften Streicher eine sensible Melodie an, die vom Klavier übernommen wird. Das

„Adagio“ erstaunt durch seine für Fauré eher untypische, intensive Tragik. Gleichzeitig ist es von einer unverzagten Noblesse durchzogen, die im Mittelteil (in Dur) noch verstärkt wird. Dann taucht das tragische Element wieder auf, nun von Klavier-Arpeggien durchzogen, die dessen Schwere etwas abmildern. Eine irreal und schwebende Coda schließt diesen Satz – ein wahrer Augenblick der Gnade. Das anschließende „Allegro molto“ (zweite Fassung des Finales) weist erneut eine Sonatenform auf, deren klare Struktur jedoch hinter der schwungvollen Dynamik zurücktritt. Im Hauptthema fordern sich die Streicher zu einem Höhenflug heraus, während das Klavier, das bald in synkopische Akkorde ausbricht, einen bedrohlichen Arpeggio-Teppich webt. Alsdann taucht das Seitenthema auf und geht leidenschaftlich von einem Instrument zum anderen über. Die Durchführung ist zuerst zögernd, dann klar und sicher; von der aufsteigenden Tonleiter des Hauptthemas durchzogen, geht es in die Reprise über, bevor das Werk mit einer Coda schließt.

Über das zweite *Klavierquartett*, das höchstwahrscheinlich im Zuge der ersten Kammermusikerfolge zwischen der zweiten Hälfte 1885 und Ende 1886 – also ein Jahr vor der ersten Version des berühmten *Requiem* – entstand, ist nicht viel bekannt. Die Partitur leitet Faurés zweite Schaffensperiode ein, diejenige, in der seine Kompositionskunst mit üppigem Lyriismus zur vollen Reife gelangte. Vielleicht handelt es sich bei dem „Meisterwerk, in dem man sukzessive alle Charaktermerkmale des Fauré’schen Genies bewundern kann“ (Vuillermoz) sogar um die erste große Partitur der Reife – der Musiker war gerade vierzig Jahre alt. Erst 1906, zu Beginn seiner letzter Schaffensperiode, die sich durch einen zunehmend nüchternen Stil auszeichnet, sollte Fauré wieder eine große Kammermusikpartitur fertigstellen: das erste *Klavierquintett*, das dem Komponisten bereits ab 1887 als drittes Klavierquartett (Zeichen seines Interesses für dieses Genre) vorschwebte. Erstaunlicherweise ist das zweite *Klavierquartett* dem großen Wagner- und Brahms-Dirigenten Hans von Bülow gewidmet. Dieser hatte nach einem

Frankreich-Aufenthalt im April 1885 in der Presse seine Sympathie für Fauré ausgedrückt. Gleichzeitig ist diese Widmung ein Zeichen der Treue des Komponisten zur deutschen Musiktradition, insbesondere in seinem kammermusikalischen Schaffen; und selbst die *Société nationale de musique* hatte ungeachtet ihres Bekenntnisses zu einer französischen „Ars Gallica“ mit ihrer Forderung nach geistiger Erhöhung die Musik jenseits de Rheins zum Vorbild.

Das am 22. Januar 1887 von Guillaume Rémy (Violine), Louis Van Waefelghem (Viola), Jules Delsart (Violoncello) und Gabriel Fauré am Klavier im Salon Pleyel der *Société nationale de musique* uraufgeführte zweite *Quartett* erzielte einen großen Publikumserfolg. Die Kritik begrüßte seine instrumentale Ausgewogenheit, seinen Reichtum und seine Originalität, fern der althergebrachten Verfahren der damaligen Kammermusik. Auf den ersten Blick scheint die Partitur dem ersten Klavierquartett sehr ähnlich (ähnlicher Satzbau, Scherzo als *perpetuum mobile*, ausgedehntes Finale, gewollt sinfonische Ambition des Ganzen). Doch der Komponist ist hör- und spürbar reifer geworden: Die Werkarchitektur ist raffinierter, der Ausdruck dunkler, die Kontraste schärfer, die Polyphonie und das Zusammenspiel von Klavier und Streichern komplexer, die Themen sind ausgearbeiteter und Beziehungen unter ihnen werden sichtbar – in einer im instrumentalen Schaffen Gabriel Faurés ausgesprochen seltenen Anspielung auf die derzeit sehr beliebte zyklische Technik César Francks. Kurzum, der jugendliche Enthusiasmus von Opus 15 weicht einer größeren Tiefe und bedachteren Konzeption.

Das Hauptthema des „Allegro molto moderato“, ein leidenschaftlicher Gesang der Streicher auf einer Sturmwelle aus Arpeggien am Klavier, behauptet sich mit voller Kraft. Eine beiläufige Idee löst sich ab und leitet in das intime, meditative und „*molto tranquillamente*“ vorgetragene Seitenthema über. In der Durchführung, die sich durch komplexe kontrapunktische Bearbeitungen auszeichnet, wirkt die Atmosphäre erneut angespannt. Mit der Reprise und dem krönenden Finale wächst die lyrische Kraft der Themen erneut. Das

„Allegro molto“ erstaunt durch seine bei Fauré recht einzigartige Gewalt. Es ist eine düstere Ballade, über der die Schatten Robert Schumanns oder der Figuren aus E.T.A. Hoffmanns Erzählungen schweben. Dem Klavierthema mit seinem abgehackten Rhythmus antworten die Streicher, deren Beschwichtigungsversuch scheitert. Und selbst das mittlere Trio bringt unerwarteter Weise keine Entspannung. Die Melodie nimmt ihren fantastischen Lauf noch temperamentvoller auf, Klavier und Streicher tauschen die Rollen. Man beachte die zyklisch wiederkehrenden Anklänge an das Seitenthema des vorangegangenen Satzes.

Nach all dieser Unruhe ist die abendlich anmutende Stimmung des „Adagio non troppo“, expressiver Höhepunkt des Werks, sehr willkommen. Dieser zauberhafte Satz ist der einzige in Faurés Schaffen, der auf einem erlebten Moment, einer Erinnerung, basiert. Der Musiker erklärt seiner Frau 1906: „Ich weiß noch, dass ich – beinahe unbewusst – die entfernte Erinnerung an das Glockengeläute übersetzt habe, das abends vom Dorf Cadirac nach Montgauzy [...] herüberdrang, wenn der Wind aus Westen wehte. Aus diesem Summen steigt eine unbestimmte Träumerei empor, die wie alle unbestimmten Träumereien nicht *in Worten* wiedergegeben werden kann.“ Es handelt sich hier tatsächlich um reine Musik, ohne jegliche Ausschmückung – und welch eine Reinheit ... Das gesamte Stück nährt sich von einem einzigen Motiv: einem sanften Glockenspiel, das mit kindlicher Einfachheit auf- und absteigt. Manchmal pausiert die Klangrede, die Klangfarben scheinen sich zu suchen; die Klaviernoten perlen in diese Bewegungslosigkeit und bilden einen Gesang von unsagbarer Sanftheit. Zwei Momente der Erregung durchbrechen diese allgemeine Benommenheit. Der Schluss, an dem das Motiv wie ein nie enden mögendes Wiegenlied sich wiederholt, birgt eine Magie ohnegleichen.

Den Themen des abschließenden „Allegro molto“ wurde oft ein Mangel an Charakter, um nicht zu sagen Inspiration, angelastet. Dieser zugegeben etwas geschwätzige und an Motiven großzügige Satz sollte in seiner teilweise an Besessenheit grenzenden Unruhe und Dringlichkeit vor allem als große Geste verstanden werden. Er ist freilich nicht so

offensichtlich wie das Finale von Opus 15, doch das mindert weder seine Schönheit, noch seine Kraft.

### **CD 3: KLAVIERQUINTETTE OPUS 89 UND 115**

In dem von Boccherini etablierten und im 19. Jahrhundert durch Meisterwerke von Schumann, Brahms und Franck repräsentierten Genre schuf Gabriel Fauré zwei Partituren, die unterschiedlicher und weiter entfernt von seinen frühen Romanzen, wie etwa jenem dahinschwindenden „Wiegenlied des Todes“, dem *Requiem*, nicht sein könnten. Sein *Klavierquintett* op. 89 ist noch heute wenig bekannt, was sowohl an seiner Faktur als auch an seiner Geschichte liegt. Faurés Schüler Charles Kœchlin sah in dem Quintett, das eine Überleitung zu Faurés letzter stilistischer Periode darstellt, dennoch „eines der schönsten Werke des Lehrers“. Das weniger melancholische *Klavierquintett* op. 115 ist eine der letzten Arbeiten des Komponisten. An seinem Lebensabend bewies Fauré noch einmal sein ganzes souveränes Können und seine ungeheure Schöpfungskraft und schenkte der französischen Kammermusik eines ihrer schönsten Monumente.

Faurés erstes *Klavierquintett* war für ihn mit enormen Anstrengungen verbunden. Fertiggestellt wurde die etwa 1890 in Angriff genommene Partitur, von der erste Spuren bereits drei Jahre zuvor in den Entwürfen zum *Requiem* zu finden sind, erst 1906. Am ersten Satz arbeitete der Komponist bis 1896; Verleger Hamelle kündigte die Partitur kurzerhand als „im Druck“ an und reservierte ihm die Opusnummer 60. Bereits zu dieser Zeit schwebte es Fauré vor, das Quartett des berühmten Violinisten Eugène Ysaÿe, den er kurz zuvor kennengelernt hatte, mit der Uraufführung zu betrauen. Doch Fauré war mit der Entwicklung seiner Partitur nicht zufrieden und brach die Arbeit ab (die Opusnummer 60

existiert folglich in seinem Katalog nicht). Erst ein Jahrzehnt später, nachdem er seine Liederzyklen *Cinq mélodies „de Venise“* und *La Bonne Chanson*, zahlreiche Klavierwerke, die Bühnenmusik *Pelléas et Mélisande* und die Tragödie *Prométhée* komponiert hatte, nahm er die Arbeit an seiner Partitur wieder auf. Während eines Zürich-Aufenthalts im August/September 1904 überarbeitete Fauré den ersten Satz dieses „Biests von Quintett“ und komponierte sein „Adagio“, zu dem ihm ein Jahr zuvor die Inspiration gekommen war. Das Finale schrieb der jüngst zum Direktor des Pariser Conservatoire ernannte Fauré im August/September 1905 nieder, erneut in Zürich. Er hatte beschlossen, es bei den drei existierenden Sätzen zu belassen, „so wie in dem wunderschönen *Quintett* von Franck“. Die im Winter fertiggestellte Partitur wurde am 23. März 1906 in Brüssel und am 30. April in Paris von Fauré und dem Ysaÿe-Quartett uraufgeführt, rief jedoch keinen überschwänglichen Enthusiasmus hervor. „Wenn ich mich recht erinnere“, schrieb Kœchlin kurz nach Faurés Tod, „schien das Werk wie abgeschnitten. Vielleicht hatte man vier anstelle der drei Stücke erwartet.“ Noch dazu ließ seine Publikation beim New Yorker Verleger Schirmer im Jahr 1907 das Quintett in Frankreich bis in die 1960er Jahre fast vollständig in Vergessenheit geraten.

Faurés erstes *Quintett*: nicht hinreichend bekannt, nicht hinreichend verstanden ... Dieses ernsthafte und ruhig-melancholische Werk hätte sich sicher besser durchsetzen können, wäre es kontrastreicher. Die ineinander übergehenden Durchführungen können irreführen, noch dazu, da die Tempi recht gleichförmig sind und das Klavier ausschließlich in seiner Begleitrolle verharrt. Doch wie sehr wird der Hörer letztendlich für seine Aufmerksamkeit belohnt! Mit Recht beschreibt Eugène Ysaÿe Faurés Werk als „vollkommen frei von Effekthascherei“, als „absolute Musik“. Es ist mit seiner Harmonik, die man teilweise eher mit der dritten Schaffensperiode des Komponisten assoziiert, unbestreitbar ein Meisterwerk. Mit diesem ersten *Quintett* wurde sich der schon fast übertrieben bescheidene Fauré übrigens seines besonderen Talents bewusst, auch wenn dieses durch

die Einzigartigkeit seiner Inspiration nur schwer zugänglich ist. An seine Frau schrieb er am Tag der Uraufführung: „Ich habe insgeheim das Gefühl, dass meine Vorgehensweise nicht von *jedermann* verstanden wird!“ Und in der Tat muss dieses *Quintett* sicherlich erst „gebändigt“ werden – wie der Großteil von Faurés folgenden Werken.

Im „*Molto moderato*“ untermauert das Klavier mit schimmernden Arpeggien den Einzug des Hauptthemas – eines der schönsten, das Fauré jemals entworfen hat. Es gewinnt schrittweise an Kraft, lädt sich mit Emotion auf, „in einer Atmosphäre unvergleichlicher Reinheit und einzigartigen Lichts“ (Köchlin). Anschließend setzt ein Streicherchoral ein, der von Klavier-Arpeggien unterbrochen wird: Das ist das Seitenthema (überraschenderweise im selben d-Moll-Ton), das bald von einem gewundenen Motiv am Klavier ergänzt wird. Die in unterschiedlichen Figuren vom Klavier untermalte und in ausgefeilten Kombinationen sich entwickelnde Durchführung hat „einen Anschein von Spontaneität, doch der Schein trügt“ (Fauré). Man fühlt sich an die Atmosphäre des Zyklus *La Bonne Chanson* erinnert, nur ohne die bebende Sinnlichkeit, denn der Ausdruck tendiert hier zu größerer Schlichtheit. Bemerkenswert ist am Ende dieses Teils das *crescendo*, das die vor Gefühl strotzende, stolze und unwiderstehliche Reprise des Hauptthemas zum Gipfel treibt. Im sehr ergreifenden und bisweilen traurigen „*Adagio*“ ist von Rührseligkeit keine Spur. Seine Noblesse und ideale Schönheit illustrieren sehr gut jene „absolute Musik“, von der Eugène Ysaÿe sprach. Gewollt chromatische, schroffe Harmonik; schlichter, um nicht zu sagen elliptischer Klavierpart: Der nüchterne und dennoch kühne Einsatz der musikalischen Mittel läutet Faurés letzte Schaffensperiode ein. Das „*Allegretto moderato*“ schließlich, ein langes und bemerkenswert angeordnetes *crescendo*, basiert auf einem horizontalen Thema von strahlender Frische. Es wird ausgiebig unter verschiedenen Blickwinkeln dargestellt, um dann von einem plötzlichen Elan der Streicher abgelöst zu werden, der in unerwartete Modulationen mündet und sich in köstlich serenadenhafter Manier später auch in

pathetischere Gefilde begibt. Das Klavier scheint sich mehrmals aus seiner Rolle befreien zu wollen, was ihm im strahlenden Finale schließlich auch gelingt.

Das fünfzehn Jahre später komponierte *Klavierquintett Nr. 2* etablierte sich unmittelbar als eines der großen Werke des Komponisten, vielleicht sogar als sein bedeutendstes Kammermusikwerk. Es wurde im September 1919 in Annecy-le-Vieux angefangen, im Winter in Monte-Carlo fortgesetzt, im März dann in Tamaris und im April in Nizza – der schlechte Gesundheitszustand des 76-Jährigen erforderte ein möglichst mildes Klima. Anschließend arbeitete Fauré in Veyrier-du-Lac, von wo aus er seiner Frau im folgenden Sommer schrieb: „Der *zweite* und *dritte* Satz des Quintetts sind fertig und ich stecke augenblicklich mitten im *ersten*. Die Aussicht, mich um nichts anderes mehr als Komponieren kümmern zu müssen, ist mir unendlich angenehm.“ Anfang Oktober 1920 kehrte Fauré nach 23-jährigem Dienst dem Pariser Conservatoire den Rücken. Er begann im Dezember in Paris mit dem Finale seines Quintetts und stellte es Anfang Februar 1921 „ohne Anstrengung“, wie er schrieb, in Nizza fertig. Nach einem privaten Vorspiel bei seinen Freunden Fernand und Louise Maillot wurde das Werk am 21. Mai 1921 im Rahmen der *Société nationale de musique* vom Pianisten Robert Lortat und dem Hekking-Quartett uraufgeführt.

Philippe Fauré-Fremiet, der seinem Vater eine Biographie gewidmet hat, gibt einen bewegenden Bericht von dieser Premiere: Die „aufgewühlten“ Musiker seien „weißglühend“ gewesen und hätten das Publikum „in einem einzigen Schwung mitgerissen“. „Obwohl man wusste, dass Gabriel Fauré es weit gebracht hatte, konnte man nicht glauben, dass er ein derartiges Meisterwerk vollbracht hatte. [...] Beim letzten Akkord war alles auf dem Beinen. Man schrie, man streckte die Hände in Richtung der großen Loge, wo Gabriel Fauré, der von alledem nichts gehört hatte, sich verborgen hielt. Er kam allein, mit dem Kopf taumelnd bis zum ersten Rang [...] Er schien unheimlich zerbrechlich, schwächling und schwankend in seinem schweren Pelzmantel. Er war sehr blass.“ Sein körperlicher Verfall und sein

Hörleiden, aufgrund dessen er Musik nur noch in seinem Inneren wahrnehmen konnte, hatten ihn nicht davon abhalten können, diese prachtvolle Partitur zu komponieren. Faurés ehemaliger Schüler und Musikkritiker Émile Vuillermoz sprach ihr „das paradoxe Verdienst [zu], zwei generell unvereinbare Tugenden zu vereinen: Jugendlichkeit und Besonnenheit“. Man kann von dem zweiten *Quintett*, das Fauré dem Freund Paul Dukas gewidmet hat, durchaus sagen, dass es innerhalb seines kammermusikalischen Schaffens das ist, was *Pénélope* innerhalb seiner Bühnenproduktion ist: voller Kraft und Noblesse, durchzogen von einem epischen Hauch in einer zugänglichen Sprache und doch gleichzeitig höchst gewagt, von einer soliden Architektur, indes mehr geleitet von der Logik der Möglichkeiten, die das Material birgt, als vom Respekt vorgefertigter Formen ... ein Meisterwerk im wahrsten Sinn des Wortes.

Einige betrachten das „Allegro moderato“ als Faurés allerschönsten ersten Satz. Sein durch große Intervalle charakterisiertes Hauptthema wird von der Viola vorgetragen und von den anderen Streichern auf einem Klavierteppich übernommen. Diese Konfiguration erinnert an das erste *Klavierquintett*. Das kraftvolle Seitenthema wird zunächst von den Streichern allein vorgestellt und dann vom Klavier mit einem hinhaltenden Septimen-Motiv (*Pénélope*, erneut) ergänzt. Die Konturen der Sonatenform verblassen hinter der Opulenz einer sich intensivierenden Klangrede. Bereits das „Allegro vivo“, ein aufbrausendes Scherzo voller Schalk und Cappricio, rechtfertigt das weiter oben erwähnte Urteil von Vuillermoz, oder die Bemerkung Roussels, der über „die jugendliche Frische der Inspiration, die Frische der Gedanken, die intensive Lebendigkeit“ dieses *Quintetts* staunt. Und doch ist die Kompositionsweise ganz jene der Reifezeit: ein anhand schwer greifbarer Harmonien, die die Ganztonleiter benutzen, geschickt angeordnetes Mosaik aus Motiven. Das „Andante moderato“ wird vom Streichquartett eröffnet, mit einer Phrase von betörender Chromatik. Sie unterstreicht später die verschiedenen Teile dieser erschütternd schönen Liedform, dieses Flehens, das für Kœchlin anmutete wie „Arme, die sich einer Vergangenheit

entgegenstrecken, die nie wiederkommen wird“. Besonders zu bemerken ist das Gebet, das Streicher und Klavier kurz nach Beginn gemeinsam vortragen, aber auch die von Synkopen am Klavier begleitete gravitatische Episode, und auch der von inbrünstigen Modulationen gekennzeichnete Choral, der der letzten Durchführung vorangeht. Im Rondo des „Allegro molto“ alterniert ein holpriger Refrain, dessen repetitiver Klavierbass ein in höhere Tonlagen fliehendes Thema unterstützt, mit verschiedenen Elementen, insbesondere eine vom Klavier vorgetragene Valse-Caprice. Die Klangrede ist abstrakt, ohne Mitleid mit dem Zuhörer, was beim späten Fauré ab und zu vorkommt: kein erkennbares großes lyrisches Thema, eine gestochen scharfe Komposition, ein schroffes und fast ohne Pedal gespieltes Klavier, komplexe harmonische Entwicklungen. Doch die große konstruktive Kraft und Autorität des Schöpfers, angewandt auf das unterschiedlichste, niemals banale Material, wirken letztendlich immer; und so bringt Fauré sein kammermusikalisches Prunkstück zu einem meisterhaften Abschluss.

#### **CD 4: TRIO FÜR KLAVIER, VIOLINE UND VIOLONCELLO, *DOLLY, MASQUES ET BERGAMASQUES, SOUVENIRS DE BAYREUTH, FANTAISIE FÜR FLÖTE UND KLAVIER UND ANDERE STÜCKE***

Anfang der 1890er Jahre wurde Gabriel Fauré der Liebhaber von Emma Bardac, Muse seines Liederzyklus *La Bonne Chanson*. Um die kleine Hélène, Emmas 1892 geborene Tochter, zu amüsieren, ersann der Komponist im Laufe der kommenden Jahre kurze vierhändige Klavierstücke. Kleine liebreizende Wunder in kindlichem Ton und mit luftigen Strukturen, die später unter dem Titel *Dolly*, dem Spitznamen des Mädchens, vereint wurden. Kurz vor ihrem Tod 1985 bekräftigte diese, inzwischen Madame de Tinan, dass sie die Tochter des Komponisten sei ...

Die ihr gewidmete Suite umfasst sechs Stücke mit sehr anschaulichen Titeln (die einzigen in Faurés gesamten Schaffen). Die „Berceuse“ [„Wiegenlied“] lässt eine einfache, sanfte Kindermelodie zu einer festen Begleitung erklingen. Fauré verwendet hier sein bereits 1864 für vierhändiges Klavier geschriebene *Chanson dans le jardin*. Das am 20. Juni 1894 komponierte „Mi-a-ou“ [„Mi-au“] birgt keine Anspielung auf einen Stubentiger. Ursprünglich lautete der Titel dieses amüsanten und lebhaft-rhythmischen Stücks einmal „Messieu Aoul!“ [„Herr Aoul!“] – so rief Dolly ihren großen Bruder Raoul. „Le jardin de Dolly“ [„Dollys Garten“], das Hélène am 1. Januar 1895 geschenkt bekam, ist eines der schönsten melodischen Fundstücke Faurés, eingehüllt in berührende Harmonien. „Kitty Valse“ [„Kitty-Walzer“] wurde 1896 zu Hélènes viertem Geburtstag komponiert. Diese Valse-Caprice-Miniatur stellt das wilde Drehen ihres Hündchens (das in Wirklichkeit Ketty hieß) dar. Das aus demselben Jahr stammende „Tendresse“ [„Zärtlichkeit“] beschreibt auf überschwängliche Weise die Liebe der kleinen Dolly zu ihrer Mama, während das brillante „Pas espagnol“ [„Spanischer Schritt“] – ein seltenes Beispiel von „Lokalfarbe“ bei Fauré – eine bronzene Reiterstatue des Bildhauers Emmanuel Frémiet (Faurés Schwiegervater) evoziert, die Emma Bardac besaß und die ihre Tochter besonders liebte. *Dolly* wurde am 30. April 1898 in der *Société nationale de musique* von Édouard Risler et Alfred Cortot erstmals vor Publikum gespielt.

Ende 1918 gab Prinz Albert I. von Monaco ein Divertissement für sein Opernhaus in Auftrag, worauf Fauré die Idee einer „Fête galante“ aufgriff, wie er sie im Juni 1902 im Salon von Madeleine Lemaire bereits einmal inszeniert hatte. Der Kritiker André Billy beschrieb jenen Abend als „eine Evokation der ‚Fêtes galantes‘, zu der Gesang, Tanz und Musik beitrugen, in einem von Watteau inspirierten Dekor. Am Klavier saß Gabriel Fauré [...] die düstere, nostalgische *Pavane* schloss das Konzert“. Der junge René Fauchois (der bereits das Libretto für *Pénélope* geschrieben hatte) ersann eine Handlung im Stil Verlaines, um

die acht Stücke Faurés (zum Teil Stücke aus seinem Katalog, zum Teil neu orchestrierte alte Entwürfe) miteinander zu verbinden: Die Commedia dell'arte-Figuren Arlecchino, Gilles und Colombina beobachten, wie feine Damen und Herren sich auf der Insel Kythira einem galanten Fest hingeben. Vier der acht Stücke existierten bereits (*Madrigal*, *Le plus doux chemin*, *Clair de lune* und *Pavane*), die anderen wurden im Februar 1919 fertiggestellt und bilden die aus dem Werk hervorgehende *Suite*, von der es ebenfalls eine Fassung für vierhändiges Klavier gibt. Diese hören wir in der vorliegenden Einspielung. Das vor Esprit und Verve sprühende „Musical“ *Masques et Bergamasques* wurde am 10. April 1919 mit Erfolg uraufgeführt und im März des folgenden Jahres an der Pariser Opéra Comique erneut gegeben.

Die *Ouverture* ist eine der strahlendsten Partituren Faurés. Dieser schrieb an seine Frau „Reynaldo Hahn sagt, es klingt wie Mozart, der Fauré imitiert. Komische Idee.“ Komisch ist sie in der Tat, und auch recht feinsinnig. Nichts könnte die Vorstellungswelt der Fêtes galantes besser übersetzen, als dieses Stück, das aus einem falschen 18. Jahrhundert entsprungen scheint. Sein so fescher Charakter hat einen einfachen Grund: Es handelt sich um die Überarbeitung eines seiner frühen Werke, eines *Intermezzo* aus dem Jahr 1868 (*Intermède symphonique* in seiner Bearbeitung für vierhändiges Klavier). Das charmante *Menuet* übernimmt Elemente der „Andante“ aus der *Orchestersuite* von 1870-1873 (und Fauré verwertet ebenfalls ein Thema aus seiner vierten *Prélude* für Klavier von 1910). Wie bereits die *Ouverture*, stammt die *Gavotte* aus einem seiner frühen Entwürfe (das Stück wurde 1869 komponiert und fand anschließend in der *Orchestersuite* Eingang). Seine klaren Konturen beschwören den Geist Emmanuel Chabriers herauf; fast könnte man meinen, man hätte es mit einem elften *Pièce pittoresque* zu tun! In der vollständigen Version von *Masques et Bergamasques*, gibt die *Pastorale* Anlass zu einem „Melodram“ (die drei Figuren unterhalten sich, während die Musik spielt); gedämpfte Emotionen, Kontrapunkt

und raffinierte Dissonanzen, ganz typisch für Faurés Spätwerk. Der Ton ist bescheiden, und doch drückt sich hier unüberhörbar ein großer Maestro aus.

Zwischen 1879 und 1896 lernte Fauré in Köln, München, London und Bayreuth Richard Wagners Opern kennen. Wenn er auch als einer der wenigen Komponisten dieser Zeit dem Einfluss des „alten Klingsor“ widerstand, so zählte er doch zu seinen Verehrern. Die Reaktionen in der Musikwelt entsprachen dem Ausmaß der Wagner'schen Sturmwelle, und insbesondere Parodien ließen nicht lange auf sich warten – als sanfte Art und Weise, ein Idol zu stürzen. So nahm z. B. Emmanuel Chabrier in seinen *Souvenirs de Munich* Wagners *Tristan und Isolde* auf die Schippe; Gabriel Fauré und sein Freund André Messager folgten ca. 1888 mit ihren *Souvenirs de Bayreuth, fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l'Anneau du Nibelung de R. Wagner* [Erinnerungen an Bayreuth, Fantasie in Quadrillenform zu den beliebtesten Themen des Ring des Nibelungen von R. Wagner] für vierhändiges Klavier. Germanische Erhabenheit inmitten eines französischen Volkstanzes? Die Komik dieser Konstellation (hochintellektuelles Material in trivialem Rahmen) ist unwiderstehlich. Die Partitur von Fauré und Messager ist das Ergebnis ihrer Improvisationen im Salon von Marguerite de Saint-Marceaux. Colette erinnert sich: „Oft saßen sie Seite an Seite auf einem der Klavierhocker und improvisierten vierhändig; dabei wetteiferten sie mit beschleunigten Modulationen und Eskapaden außerhalb des Tons. Sie liebten dieses Spiel, bei dem sich beide wie Duellanten zuriefen: „Jetzt pariere *das* einmal!“ ... „Und *das da*, das hast du nicht erwartet!“ ... „Na warte, ich bekomme dich schon noch in die Klemme!“ Der gebräunte Emir Fauré schüttelte seinen silbernen Schopf, lächelte bis zu den Ohren und spielte noch atemberaubender. Eine parodische Quadrille, vierhändig, in der sich die Leitmotive der *Tetralogie* aneinanderreichten, läutete oft den Zapfenstreich ein.“ Das ergötzliche *Souvenirs de Bayreuth* besteht aus fünf traditionellen Quadrille-„Figuren“. Die erste basiert auf dem Ritt der Walküren und Siegfrieds Hornruf, die zweite verwendet

das Motiv des Tarnhelms und übernimmt anschließend eine der schönsten Melodien der *Tetralogie*, die der Todesverkündung (*Walküre*, 2. Akt, 4. Szene). Die dritte greift Siegmunds Hymne an den Frühling auf („Winterstürme wichen dem Wonnemond“) und verarbeitet einige weitere Fragmente aus der dritten Szene des ersten Aufzugs der *Walküre*, das Rhein-Motiv sowie das Motiv der Schmiede. Die vierte Figur basiert auf dem Motiv des Feuerzaubers (das Brünnhildes Verbrennung am Ende der Tetralogie begleitet) und dem heroischen Leitmotiv Siegfrieds. Die letzte Figur stützt sich auf den (zu einem frenetischen Tanz gewordenen) Hornruf des Helden, auf seinen leidenschaftlichen Austausch mit Brünnhilde (*Götterdämmerung*, 1. Akt, 1. Szene) sowie auf den Gesang der Rheintöchter, die hier als Cancan-Tänzerinnen herausgeputzt sind!

„Ich habe das Prüfungsstück für Flöte *andante cantabile* und *allegrofolichono* komponiert, und ich kann mich an nichts auf der Welt erinnern, dass mich mehr Mühe gekostet hat!“, schrieb Faure am 14. Juli 1898 an Camille Saint-Saëns. Bei dem betroffenen Stück handelt es sich um die *Fantaisie pour flûte* [Fantasie für Flöte], die er Anfang Juni für die am 28. Juli am Pariser Conservatoire stattfindende Prüfung komponiert hatte. Die dem Flötenlehrer Paul Taffanel gewidmete Partitur bezweckt, das Können der Flötenschüler auf die Probe zu stellen, daher ihre kontrastierte zweiteilige Struktur. Die Schwierigkeit des „Andantino“ liegt in der Atmung und der Stimmführung (eine der Phrasen überrascht durch gewollt dissonante Töne). Das ausgelassener „Allegro“ oder „allegrofolichono“, wie Fauré es spielerisch nennt, stellt die Virtuosität des Flötisten unter Beweis. Zusätzlich zu dieser Partitur galt es, am Tag der Prüfung ein kleines Stück, ein „Adagio non troppo“, vom Blatt zu spielen, dessen von Blockakkorden begleitete, noble und anmutige Flötenstimme verschiedene Lektüre-Schwierigkeiten birgt. Das am 14. Juli 1898 komponierte *Morceau de concours* blieb bis zu seiner Erstauflage 1977, in der seine Länge künstlich verdoppelt

wurde, unveröffentlicht. In der vorliegenden Einspielung wird es in seiner ursprünglichen Form präsentiert, nach der Edition von Roy Howat aus dem Jahr 1999.

Dank ihrer eindringlichen melancholischen Melodie ist die *Sicilienne* [„sizilianische Weise“] zu einem von Faurés berühmtesten Stücke geworden. Die sehr nach „Fête galante“ anmutende Partitur hatte mehrere Leben: Ursprünglich war sie Teil der Bühnenmusik für kleines Orchester für Molières *Bourgeois gentilhomme*, das im März 1893 im Pariser Éden-Théâtre aufgeführt wurde. Im April 1898 schrieb Fauré für den Briten William Henry Squire eine Fassung für Violoncello und Klavier. Zwei Monate später wurde die *Sicilienne* in die Bühnenmusik für Maeterlincks *Pelléas et Mélisandre* integriert, das im Londoner Prince of Wales Theatre gespielt wurde (und dessen Orchestrierung Faurés Schüler Kœchlin zu verdanken ist). 1911 schrieb Henri Büsser eine Flötenfassung – auch diese ist in der vorliegenden Einspielung zu hören.

Faurés vorletzte Partitur, das *Trio*, vereint den Lyrysmus und die Besonnenheit seiner zweiten *Sonate für Violoncello* mit der instrumentellen Nüchternheit seines allerletzten *Streicherquartetts*. Es wurde zwischen September 1922 (Annecy-le-Vieux) und März 1923 (Paris) komponiert und in Paris bei dem mit dem Komponisten eng befreundeten Paar Louise und Fernand Maillot erstmals aufgeführt. Am 12. Mai 1923 folgte dann die öffentliche Erstaufführung durch die frisch vom Conservatoire kommenden Musiker Tatiana Sanzévitch (Klavier), Robert Krettly (Violine) und Jacques Patté (Violoncello) an der *Société nationale de musique* im Rahmen eines anlässlich des 78. Geburtstags von Faurés gegebenen Konzerts. An diesem Abend konnte Fauré dem Konzert nicht beiwohnen, weil er krank war, doch er holte es am 21. Juni nach, als das *Trio* an der *École normale de musique* von dem berühmten Streichertrio Alfred Cortot, Jacques Thibaud und Pablo Casals aufgeführt wurde. Das „Allego, ma non troppo“ verfasste Fauré mit der souveränen

Simplizität desjenigen, der nichts mehr zu beweisen hat: Der Streichersatz erklingt mit großer Natürlichkeit, begleitet von einem fluiden und sparsamen Klavier. Im himmlischen „Andantino“ weben die drei Streicher eine unendliche Melodie, tauschen regelmäßig die Rollen zu harmonischen Entwicklungen von rarer Subtilität, die zur Reprise führen, dem emotionellen Höhepunkt der gesamten Partitur. Das „Allegro vivo“ ist ein brillantes Scherzo, ungestüm und virtuos, dessen Ausdruck zwischen Verspieltheit und Unruhe schwankt.

Man mag die etwas plakative Sinnlichkeit von *Après un rêve* [„Nach einem Traum“] (1877), einem der ersten Lieder Faurés, kritisieren, wie man will, sein Zauber wirkt dennoch. Viele Male wurde das Stück neu arrangiert, nicht immer zu seinem Vorteil. Das Arrangement von Pablo Casals von 1910 ist es aber unleugbar. Nicht nur, weil es uns Romain Bussines süß-klebrige Prosa erspart, sondern weil es den Gesang dem Violoncello überlässt – dem einzigen Instrument, das wohl in der Lage ist, die Partitur zu veredeln, ohne ihr Pathos zu vermindern.

## **CD 5: SONATEN FÜR VIOLONE UND KLAVIER OPUS 13 UND 108**

Gabriel Fauré war dreißig Jahre alt, als er im Sommer 1875 während eines Aufenthalts bei seinen Freunden Camille und Marie Clerc in Sainte-Adresse, nahe Le Havre, seine erste *Sonate für Violine* in Angriff nahm. Scheinbar hatte der belgische Violonist Hubert Léonard, der sich ebenfalls zu dieser Zeit dort aufhielt, ihn dazu angespornt. Und generell hatte sicherlich auch der Umstand, dass es seit vier Jahren die *Société nationale de musique* gab, dazu beigetragen. Unter dem Vorsitz von Camille Saint-Saëns und Romain Bussine hatte die *Société* zum Ziel, das französische Musikleben wiederzubeleben, das gelähmt war durch die Vorherrschaft von Institutionen, die jungen Komponisten nur sehr wenig Chancen boten.

Fauré erklärte später: „Um ehrlich zu sein, wäre es mir vor 1870 nie in den Sinn gekommen, eine Sonate oder ein Quartett zu komponieren. Für einen jungen Musiker gab es zu der Zeit gar keine Möglichkeit, solche Werke an die Öffentlichkeit zu bringen.“ Die 1876 vollendete *Sonate* fällt in die Zeit von Faurés Leidenschaft für Marianne Viardot, Tochter der berühmten Opernsängerin Pauline Viardot. Mit ihr verlobte er sich im Juli 1877, doch drei Monate später wurde die Verlobung von der jungen Frau gelöst.

Das Werk ist Mariannes Bruder Paul Viardot gewidmet, der ein guter Violonist war. Fauré spielte es erstmals am 26. Juli 1877 im Pariser Wohnsitz der Clercs. Am folgenden Tag wurde es von Maire Tayau und dem Komponisten am Klavier in der Salle Pleyel der *Société nationale de musique* uraufgeführt. Das Publikum war begeistert, und Fauré schrieb überschwänglich an Marie Clerc: „Der Erfolg meiner Sonate hat heute Abend alle meine Hoffnungen übertroffen!!! Zahlreiche Kollegen waren anwesend, und ich muss sagen, dass sie sich überaus herzlich gezeigt haben.“ Und doch sollte es Fauré nicht leicht fallen, einen Verleger für seine Partitur zu finden. Von Choudens abgelehnt, wurde sie schließlich dank Camille Clercs Geschick bei Breitkopf&Härtel verlegt, unter der Bedingung, dass Fauré auf sein Urheberrecht verzichtet. Ein schlechter Zug: Die *Sonate* wurde eines der zu Lebzeiten meistgespielten Werke des Komponisten – er selbst interpretierte sie oft mit Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud, Johannes Wolff oder Georges Enesco. Ihr Erfolg unter den Violinisten und beim Publikum ist noch immer ungebrochen.

Die ausgeprägt gefühlvolle und durch Schumann und Faurés Lehrer Saint-Saëns geprägte *Sonate* beeindruckt durch ihre natürliche Inspiration und instrumentelle Balance. Das „Allegro molto“ ist eine Sonatenform. Seine beiden leidenschaftlichen Themen erklingen in einem Guss in einer von Schumann’scher Manier geprägten kraftvollen Kompositionsweise. Die Durchführung widmet sich vor allem dem Hauptthema und setzt dramatische Akzente. Die Instrumente spielen im Einklang zu Beginn der von einer Coda abgerundeten Reprise. Durch seine Chromatik und seinen traurigen Ton ist das „Andante“ nicht weit von der

Klangsprache César Francks entfernt. Auch hier liegt erneut eine Sonatenform mit zwei Themen vor. Auf einem herzsclagartigen Rhythmus bildet ein Klavier-Arpeggio, das von der Violine kommentiert wird, das Hauptthema, während das Seitenthema in einem zuerst auf der Violine, dann auf dem Klavier stufenweise ansteigenden Motiv besteht, das in großer Lebhaftigkeit gipfelt (aus den Achtelnoten der Begleitung werden Sechzehntel). In der Durchführung steigert sich das Hauptthema und wird ein neues, ausgesprochen sinnliches Motiv vorgestellt. In der Reprise, in Dur, tauschen die Instrumente ihre Rollen.

Das sich windende, wirbelnde, virtuose „Allegro vivo“ ist nichts anderes als ein Scherzo. Es prasselt dahin in Wirbeln aus wiederholten Noten, verschobenen Akzenten, Staccato am Klavier und Pizzicato-Akkorden an der Violine. Das mittlere Trio bringt Ruhe. Die Violine singt zum begleitenden Klavier, das von Zeit zu Zeit die Singstimme übernimmt. Nach einer aufsteigenden Tonleiter ertönt erneut das überwältigende Scherzo. Kein Wunder, dass dieser erfindungsreiche Satz bei der ersten öffentlichen Aufführung als Zugabe wiederholt wurde. Das Hauptthema des „Allegro quasi Presto“ schwingt langsam auf der Violine dahin, bis es vom Klavier übernommen wird; alsdann gewinnt die Angabe „quasi Presto“ ihren vollen Sinn: Die Klangsprache braust auf in einer ruhelosen Chromatik, die zu dem von der Violine in kraftvollen Oktaven dargebotenen Seitenthema führt. Die Durchführung konzentriert sich hauptsächlich auf das Hauptthema. Dank seiner Reprise in C-Dur und der Reprise des Seitenthemas in a-Moll kann der Hauptton (A-Dur) für die triumphale Rückkehr des Anfangsthemas behalten werden.

Vier Jahrzehnte später nahm Fauré die Arbeit an einer neuen Violinsonate auf. „Ich arbeite ganz gemach an etwas, das – hoffentlich – am Ende eine zweite *Sonate* werden wird“, schrieb er seiner Frau am 16. August 1916 aus Évian, wo er bei seinen Freunden Fernand und Louise Maillot verweilte. Am 24. September dann: „Gestern habe ich den *ersten* Satz der *Sonate* abgeschlossen. Das *Finale* ist schon mehr als zur Hälfte fertig. Ich habe meine

Zeit hier gut genutzt. Mit meiner Rückkehr nach Paris werden leider die Aufnahmeprüfungen [am Conservatoire, dessen Direktor Fauré ist] meine Tage ausfüllen. Der zweite Satz ist gerade einmal skizziert, daher werde ich vor Januar wohl kaum zum Abschluss kommen.“ In der Tat vollendete der Komponist seine *Sonate* im Winter in Paris. Gewidmet ist sie „Ihrer Majestät Élisabeth, Königin der Belgier“, einer großen Verehrerin seiner Musik. Diese schrieb im Übrigen, nachdem sie die *Sonate* in der Interpretation von Robert Krettly und Marguerite Hasselmans zum wiederholten Mal gehört hatte, 1923 an Fauré und erwähnte dabei „‘meine Sonate‘, deren Widmung des großen Maestro so kostbar für mich ist“. Uraufgeführt wurde das Werk am 10. November 1917 im Rahmen eines gemeinsamen Konzerts der *Société nationale de musique* und der *Société musicale indépendante* von Louis Capet an der Violine und Gabriel Fauré am Klavier.

Wie das gesamte Spätwerk Faurés ist auch diese zweite *Sonate* nicht leicht zugänglich. Hat der Hörer jedoch erst einmal die nötige Mühe aufgebracht und die Musik durch wiederholtes Anhören in sich aufgenommen, dann wirkt die Sprache dieses „letzten Fauré“ auf ihn wie Opium. Melodiefragmente und schimmernde Harmonien rufen einzigartige Emotionen hervor. Mit Recht lehnte die Violinistin Hélène Jourdan-Morhange den Begriff „Romantik“ im Zusammenhang mit dem mittleren Satz der zweiten Sonate ab und zog es vor, von „innerem Brodeln“ zu sprechen. Diese Unterscheidung gilt für das gesamte letzte Schaffen des Komponisten. Zwar ist diese Musik nicht ganz so „bloß“, wie man manchmal behauptet, doch hat sie unleugbar etwas Abstraktes, etwas Asketisches an sich. Es ist das Gefühl, das purer geworden ist; als hätte es sich seiner ansprechenden Hülle entledigt, um als pure Materie, als Rohstoff, zurückzubleiben. Die Quelle des Fauré’schen Lebensabends scheint unversiegbar. Auf dem Gipfel seiner Meisterschaft angelangt, reizt der Musiker die Möglichkeiten seiner harmonischen Sprache mit verblüffender Virtuosität aus. Das mehrere Jahrhunderte alte Tonsystem erscheint unter seiner Feder wie ein unendlicher Raum, in dem alles noch zu erfinden ist. Die Satzstrukturen seiner Sonate entsprechen auf den

ersten Blick etablierten Modellen, doch sie entziehen sich ihnen ohne Unterlass. Und das nicht, weil Fauré versucht, um jeden Preis originell zu sein, sondern weil er so souverän frei ist.

Das „Allegro non troppo“ wird von einem kurzen Klaviermotiv eingeleitet, das gleichzeitig dessen Keimzelle darstellt. Es ist ein leidenschaftlicher Gesang von seltener Kraft und Erregung. Seine schimmernden Arpeggien und unendlichen Modulationen haben Kommentatoren oft zu aquatischen Metaphern veranlasst. Jean-Michel Nectoux zum Beispiel spricht von „dem wechselhaften Licht, der seeischen Atmosphäre“ dieser wunderbaren Partitur. Wie sollte man dabei nicht auch an die Verse von Jean de La Ville de Miramont denken, die Fauré fünf Jahre später vertonte: „La mer est infinie et mes rêves sont fous / La mer chante au soleil en battant les falaises“ [„Das Meer ist unendlich und meine Träume sind wild / Das Meer singt in der Sonne und peitscht gegen die Klippen“], wenn man hört, wie seine Themen sich entfalten. Das eine gelangt dank einer Welle aus Sechzehnteln in lichte Höhen – und erinnert dabei unweigerlich an das Odysseus-Motiv aus Faurés *Pénélope* – das andere etwas ruhiger, begleitet von Achteln. Nach der Durchführung, in der jedes Thema seine Identität bewahrt, ist die Reprise ein langer melodischer Fluss; das Hauptthema wird mit voller Kraft dargeboten, während das Seitenthema im Kanon mit der linken Klavierhand nunmehr ebenfalls von einer Welle aus Sechzehntelnoten unterstützt wird.

Im „Andante“ wechseln sich zwei Sektionen ab. Die erste basiert auf einem Thema, das aus einer 1884 von Fauré komponierten *Symphonie* stammt, von der er jedoch nur die Violinenstimmen aufgehoben hatte (später griff er noch einmal auf das Material zurück, als er seine erste *Sonate für Violoncello* komponierte). Das von einer diskreten Melancholie erfasste Thema wird von der Violine „*dolce*“ angestimmt, begleitet von regelmäßigen Klavierakkorden. Die zweite Sektion hat einen ungestümeren Charakter: Vor herumirrenden Harmonien spielt die Violine „*expressivo*“ einen angsterfüllten Traum. Und plötzlich hört man

die Verwandtschaft dieser Takte mit der salzigen Atmosphäre in *L'Horizon chimérique*. Dies ist einer der einzigartigen Momente, den der Magier Fauré, ohne zu befürchten hermetisch zu wirken, demjenigen widmet, der sich wirklich die Mühe macht, ihm zu lauschen. Ein unendlicher Atemzug durchzieht das finale „Allegro non troppo“, stärker noch als den ersten Satz. Sein langes Hauptthema entrollt sich „*con grazia*“ auf der Violine, das Seitenthema „*cantando*“ am Klavier. Letzteres ist mit seinen farbigen und chromatisch angereicherten Harmonien, die den rechten Ton zu verfolgen scheinen, ohne ihn jemals zu treffen, eine der seltsamsten Einfälle der Sonate. Die Themen werden ein zweites Mal wiederholt, und auch ein drittes Mal, so scheint es anfangs zumindest. Doch dann weicht das Seitenthema, wohl nach der Vorlage der ersten *Sonate für Violine* von Schuman, zwei Reminiszenzen des ersten Satzes. Die Einleitung ertönt aufs Neue, wie ein Zeichen des Aufbruchs – Zeit, die Segel zu hissen –, dann erklingt das Seitenthema auf der Violine, vom Bass des Klaviers imitiert und führt diese meisterhafte Partitur ihrem lodernden Abschluss entgegen.

Gabriel Fauré widmete der Violine auch einige kurze Partituren. Das raffinierte Wiegen der *Berceuse* „für Violine und Violoncello“ trägt ebenso zu ihrem Charme bei wie ihre träge Melodie. Hamelle hatte sich nicht getäuscht: Nachdem er die *Berceuse* gehört hatte, hatte er Fauré in sein Verlagsprogramm aufgenommen. Die Miniatur wurde in demselben Konzert uraufgeführt wie Faurés erstes *Klavierquartett* – am 14. Februar 1880 an der Société nationale de musique, von Ovide Musin und dem Komponisten selbst am Klavier. Das *Morceau de lecture* von 1903 geht auf einen Auftrag des Conservatoire zurück, an dem Fauré zu jener Zeit das Fach Komposition lehrte. Für die Prüfung der Violinenklasse im Juli desselben Jahres schrieb er das charmante, doch mit diversen Schwierigkeiten gespickte „Quasi adagio“, das die Violonenschüler vom Blatt spielen mussten.

Im Sommer 1877, kurz nach der Uraufführung seiner ersten *Violinsonate*, widmete Fauré sich einer *Romance* für sein Erfolgsinstrument – komponiert während eines Aufenthalts in Cauterets, in den Pyrenäen. Diese *Romance* besteht aus einem melodischen Band und einem erregteren Mittelteil, der an die Schumann'sche Vehemenz der *Sonate* anknüpft. In einem Brief an Marie Clerc skizziert Fauré die abwechslungsreichen Umrisse des Stücks, das an die „Bergkronen“ seiner Geburtsregion erinnert. Die *Romance* wurde Anfang September 1877 von Paul Viardot und Gabriel Fauré am Klavier erstmals in privatem Kreis aufgeführt. Aus Faurés folgendem Kommentar lässt sich die Schwierigkeit lesen, die seine Musik dem Publikum bereiten konnte, selbst im Fall eines recht unbedeutenden Stücks wie diesem. An Marie Clerc schrieb er: „Bei der Erstaufführung erhielt ich ein Zähneknirschen als Reaktion; bei der zweiten ging ein Licht auf; beim dritten Mal wurde ein klares Rinnsal, das sich durch saftig grüne Wiesen schlängelt, als Vergleich herangezogen! Wie schade, dass man nie mit der dritten Aufführung beginnen kann.“ Der Öffentlichkeit wurde die *Romance* am 3. Februar 1883 von ihrer Widmungsträgerin, der Amerikanerin Arma Harkness, und vermutlich Fauré am Klavier in der *Société nationale de musique* vorgestellt. Später wurde das Stück von Fauré orchestriert. Da das Manuskript dieser Orchesterfassung jedoch verschollen ist, fertigte Philippe Gaubert 1913 eine neue Orchestrierung an.

Das im Juli 1897 komponierte *Andantemolto moderato* verarbeitet offensichtlich Themen aus dem *Concerto für Violine*, das Fauré zum Teil in den Jahren 1878/1879 komponierte. Trotz seiner einfachen Konzeption ist das Stück nahezu perfekt. Ein liebreizendes Thema entfaltet sich zu einer synkopischen Begleitung, die auch die einer Mélodie sein könnte. Der Mittelteil ist etwas leidenschaftlicher. Bei Wiedereinsetzen des Hauptelements tritt das Klavier stärker hervor. Abschließend erklingen Reminiszenzen an den Mittelteil. Das Stück, das Faurés Freund, dem Violinisten Johannes Wolff gewidmet ist, wurde von Armand Parent an der Violine und Germaine Polack am Klavier am 22. Januar 1898 an der *Société nationale de musique* uraufgeführt.

RECORDED IN OCTOBER 2010, MARCH 2011 & OCTOBER 2012  
IN MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE (FRANCE)  
AND IN JANUARY 2012 IN SALLE PHILHARMONIQUE DE LIÈGE (BELGIUM)  
JEAN-MARC LAISNÉ SOUND ENGINEER, MASTERING, EDITING

MARY PARDOE ENGLISH TRANSLATION (P. DISQUES 1, 2 & 3)  
VANINA GÉRÉ ENGLISH TRANSLATION (P. DISQUES 4 & 5)  
KATRIN HEYDENREICH GERMAN TRANSLATION  
VALÉRIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL DESIGN & ARTWORK

## **ALPHA CLASSICS**

DIDIER MARTIN DIRECTOR  
PAULINE PUJOL PRODUCTION  
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

© COVER: “AVANT UN DÉPART EN BALLON : GROUPE D’HOMMES  
AUTOUR DE LA NACELLE, TENANT CORDES ET SACS DE SABLE”, JUILLET 1886  
PHOTO (C) MINISTÈRE DE LA CULTURE - MÉDIATHÈQUE DU PATRIMOINE,  
DIST. RMN-GRAND PALAIS / PAUL NADAR

ALPHA 228

© AIM 2010, 2011 & 2012

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015

