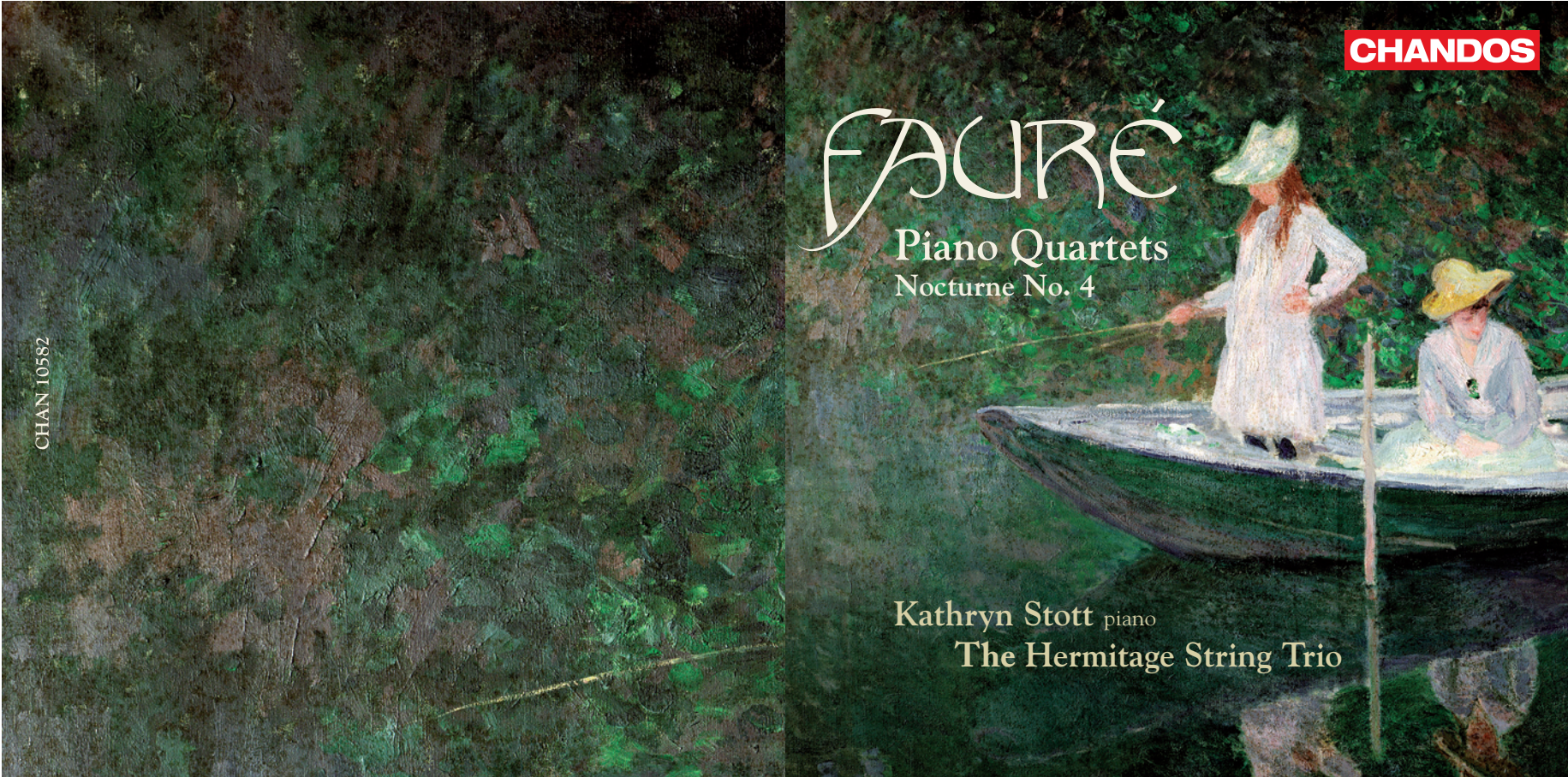




CHANDOS

FAURÉ

Piano Quartets
Nocturne No. 4

Kathryn Stott piano
The Hermitage String Trio

CHAN 10582



Gabriel Fauré, with his wife, Marie, 1880s

© AKG Images, London

Gabriel Fauré (1845 – 1924)

Piano Quartet No. 1, Op. 15 (1876 – 79, revised 1883)* **29:00**
 in C minor • in c-Moll • en ut mineur
 À Monsieur H. Leonard

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I Allegro molto moderato | 9:09 |
| 2 | II Scherzo. Allegro vivo | 5:14 |
| 3 | III Adagio | 6:41 |
| 4 | IV Allegro molto | 7:43 |

Piano Quartet No. 2, Op. 45 (1884 – 86)* **34:11**
 in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 5 | I Allegro molto moderato | 10:48 |
| 6 | II Allegro molto | 3:25 |
| 7 | III Adagio non troppo | 11:18 |
| 8 | IV Allegro molto – Più mosso | 8:28 |

9

Nocturne No. 4, Op. 36 (1884)

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Solo Piano

À Madame la Comtesse de Mercy-Argenteau

Andante molto moderato

8:15

TT 71:49

Kathryn Stott piano

The Hermitage String Trio*

Boris Garlitsky violin

Alexander Zemtsov viola

Leonid Gorokhov cello

Fauré:

Piano Quartets and Fourth Nocturne

The founding of the Société nationale de musique in Paris in 1871 has always been regarded, rightly, as a crucial event in the outpouring of French music between that date and 1939 – astonishing both for quality and quantity. The original statutes proclaim the Society as a promoter of 'serious musical works' of every kind, as long as they are 'of elevated aspirations and truly artistic': in other words, no Offenbach, thank you. The touchstone of 'elevation' was, of course, German music, and in the matter of piano quartets the names of Mozart, Beethoven, Schumann and Brahms were enough to give any budding French composer in the genre some pause for thought.

The fact that chamber music played a major part in the Society's programmes can be explained simply by practicalities. Because the Society was a closed institution, playing music by and for its subscribers only, there was money only for the occasional orchestral concert, while the established orchestras tended to take the line of the *curé* of the Madeleine church after the first performance of Fauré's Requiem, who, having enquired the name of the composer, retorted

that there was quite enough music in the Madeleine's repertoire already without adding to it.

Quartet No. 1 in C minor, Op. 15

Before the first performance of the Piano Quartet No. 1 on 14 February 1880, the Society had included piano quartets in just four of its concerts, all of which had involved Fauré in one way or another: in the concert on 5 April 1879 he played the piano part in the Quartet by Charles Lefebvre and in the other three, works by Fauré were on the programme. It is even possible that Marie Jaëll's G minor Quartet, performed on 29 April 1876, gave him the idea of contributing to the genre. At all events he began his quartet in this year and completed it three years later.

In 1879 he had, at the age of thirty-four, still to make his name. As choirmaster and second organist of the Madeleine, he came in for the work but for little of the glory, and the work was extended by tedious train journeys around the Paris suburbs where he gave piano lessons to young ladies of the bourgeoisie. The powerful opening of the first movement suggests impatience (possibly

relating to uncooperative choirboys?) and even anger (composing full-time is what I should be doing: listen and take note!). The Beethovenian key of C minor and the descending perfect fifth (G – C) building block of the opening theme present a new take on a composer blamed by his friend and patron Saint-Saëns for not being pushy enough. There are other new things in the music too. The first phrase of four bars is answered not by another four, but by one of twelve, giving early indication of the whole work's emotional range. At the other extreme of this range lies the beginning of the development section, a gently nostalgic memory of the opening heroics.

The piano plays in every bar of the first movement. In this context the six bars of pizzicato introduction to the Scherzo act as a spotlight on the piano's tune – marked *leggero*, this could pass as an imitation of Mendelssohn in faery mood, at least until the subversive chromatics of its final bars. The trio section is a kind of chorale with mutes on, while the piano's triplets keep profundity at bay (did Ravel, one wonders, have this in mind when writing the central section of the 'Pantoum' in his Piano Trio?). With the *Adagio* we return to C minor seriousness and somewhat plain rising scales. But after a few bars, with the addition of a preliminary falling

octave, these scales blossom marvellously into one of Fauré's most richly emotional movements. It ends with the strings returning to the plain scales, before the piano adds the preliminary descending octave for a coda of surpassing beauty over a low held C on cello. Fauré's marking *espressivo* seems otiose. How else?

The original finale was not appreciated by his friends and Fauré composed a new one in 1883. This is characterised mainly through rhythm and the contrast between triplets (mostly on the piano) and dotted rhythms (mostly on strings). Maybe Fauré felt the original finale did not relate closely enough to what had gone before? Anyway, the opening theme of its replacement, made of a series of rising scales, clearly echoes and develops the beginning of the *Adagio*. Everything swings along with irresistible brio until Fauré suddenly brings it to a halt with a little piano cadenza – one can almost see his mischievous smile. But the *élan* soon returns and the final bars of C major combine scales (both up and down), triplets and dotted rhythms.

Nocturne No. 4 in E flat, Op. 36

The premiere and publication of the revised First Quartet in 1884 formed part of an unusually prolific year for Fauré, his output

including a symphony, four songs, a cello piece and, for solo piano, a *Valse-Caprice* and the Fourth and Fifth of the thirteen Nocturnes that were to span his composing career from 1875 to 1921. The outer sections of the Fourth Nocturne plainly display Fauré's debt to Chopin in the right hand melody over left hand arpeggios, even if the first four notes may, given Fauré's susceptibility to bells (see below), have been taken from those in *Parsifal*, the vocal score of which had been published two years earlier. But the central section, in the minor, touches an altogether deeper level, rising to a climax marked *appassionato* from which the music descends, through a chromatically inflected four-octave scale, to the original mood of insouciance.

Quartet No. 2 in G minor, Op. 45

Probably, Fauré began work on his Second Quartet around the same time, but in the absence of any mention of it in his correspondence we cannot be sure. Certainly, he played the piano on its appearance, again at the Société nationale, on 22 January 1887. On the surface it shows a number of similarities with its predecessor: four movements in similar tempi in the same order, the first beginning with a modal tune on octave strings. But at a deeper level, as Jean-Michel Nectoux has pointed out,

the interplay between the instruments is now of a quite different kind, with piano and strings frequently in opposition; indeed, at times the two blocks of sound drive each other to a fury.

The first movement, like that of the First Quartet, begins with a four-bar phrase, but this is now answered not by one of twelve bars but by one of only six – Fauré is replacing expansiveness with intensity. As Nectoux further mentions, it could well be that here Fauré was remembering Franck's impassioned Piano Quintet, premiered at the Society in 1880, which we know Fauré greatly admired. This supposition is strengthened by the undeniable cyclic links among the themes of all four movements.

The scherzo could hardly be more different from its predecessor in colour and temperament. This is no longer fairyland but the war dance of some primitive tribe, or even a pre-echo of 'machine music' of the 1920s, such as Honegger's *Pacific 231*. The piano's left hand growls on low ostinati, while the right is prone to sudden dagger-like stabs. Never again did the composer write music of such extraordinary violence.

On this fevered brow the *Adagio* lays a calming hand. Exceptionally, we know from Fauré himself the source of its inspiration – in general he kept his life and his music firmly in

separate compartments. In 1906 he wrote to his wife of a childhood memory:

...a peal of bells we used to hear of an evening, drifting over to Montgauzy... from a village called Cadirac whenever the wind blew from the West. Their sound gives rise to a vague reverie which, like all vague reveries, is not translatable *into words*... Perhaps it's a desire for something beyond what actually exists; and there music is very much at home.

The lead in this *rêverie* is taken by the viola, the instrumental equivalent of the low female voice which Fauré favoured for his songs.

In the finale the grand manner returns for what one commentator has called 'a kind of possessed waltz'. Fauré's technique of gradually unfolding a theme from tight, narrow beginnings gives this initial paragraph a furious energy. The theme itself is a combination of the bell-like thirds and the arch-shaped viola *rêverie* heard at the start of the *Adagio*. The energy abates momentarily with a long tune on viola and cello, but wildness will have its say in further thematic development. Triumph over adversity is finally proclaimed in the extended G major coda of some 150 bars, and the work culminates in the apotheosis on strings of the rising scale.

© 2010 Roger Nichols

Born in Lancashire, **Kathryn Stott** studied at the Yehudi Menuhin School and the Royal College of Music, and was a prize-winner at the Leeds International Piano Competition in 1978. She has long-standing musical relationships with many distinguished instrumentalists and as a concerto soloist enjoys associations with major orchestras throughout the world; a special interest in contemporary music has led to several world premieres. A remarkable exponent of tango and other Latin American dance music, she has collaborated with Yo-Yo Ma and leading South American musicians both in the recording studio and on tours of Japan, the USA and Europe. Her discography has garnered praise around the world and in 2009 she signed an exclusive contract with Chandos. Kathryn Stott has been the artistic vision behind several major festivals and concert series, including, in Manchester, 'Fauré and the French Connection', for which she was appointed Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres by the French Government, and 'Piano 2000' and 'Piano 2003' in The Bridgewater Hall. She was appointed Artistic Director of the Manchester Chamber Concert Series in 2008, serves on the board of the Hallé Concerts Society, and in July 2010 will assume the post of Guest Artistic Director of the chamber music

festival 'Incontri in Terra di Siena'. She is a visiting professor at the Royal Academy of Music in London and teaches at Chetham's School of Music in Manchester.

Founded in 2004, **The Hermitage String Trio** made its London début at St John's, Smith Square in the autumn of that year, and soon established itself as among the finest ensembles of its type. Steeped in the renowned Russian tradition of string playing, the members of this European-based Russian trio possess a love of chamber music that shines through in their programmes, which offer an enticing combination of lesser-known pieces and masterworks of the string trio repertoire. Mature and accomplished artists, they have

been inspired and enriched by performing with such great musicians as Yehudi Menuhin, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter and Gidon Kremer. They have given concerts at the Petworth, Newbury Spring and Dart festivals, at the Sage, Gateshead, and the Wigmore Hall, London, and, abroad, have given concerts in France, Germany and Australia, among others. In 2008, the distinguished violinist Boris Garlitsky joined the founder members Alexander Zemtsov, principal viola of the London Philharmonic Orchestra, and Leonid Gorokhov, who enjoys a flourishing career as a solo cellist. 'True brilliance!' noted *The Strad* of a recent performance by The Hermitage String Trio, adding: 'This ensemble will do much to put more string trio repertoire on the musical map.'



Lorenzo Cicconi Massi

Kathryn Stott



Richard Cannon

Boris Garlitsky

Fauré: Klavierquartette und Vierte Nocturne

Die Gründung der Société nationale de musique 1871 in Paris hat man schon immer zu Recht als entscheidendes Ereignis im Bezug auf das – sowohl von der Qualität als auch von der Quantität her unerhörte – Ausströmen französischer Musik zwischen jenem Datum und 1939 betrachtet. Die Gründungsstatuten erklären die Société zur Förderin "seriöser Musikwerke" jeder Art, die "von gehobenem Anspruch und künstlerisch wertvoll" zu sein haben: mit anderen Worten, bitte keinen Offenbach. Der Maßstab des "Gehobenen" war natürlich die deutsche Musik, und was Klavierquartette betraf, so mussten allein schon die Namen Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms jedem französischen Komponisten, der sich an dieser Gattung versuchen wollte, zu denken geben.

Die Tatsache, dass Kammermusik eine wesentliche Rolle in den Programmen der Société spielte, erklärt sich schlicht aus praktischen Erwägungen. Weil die Société eine geschlossene Institution war, die ausschließlich Werke ihrer Mitglieder für diese darbot, war Geld nur für gelegentliche Orchesterkonzerte vorhanden, während die

etablierten Orchester sich im Allgemeinen an das Diktum des *curé* der Kirche La Madeleine hielten, der nach der ersten Aufführung von Faurés Requiem den Namen des Komponisten erfragte und dann meinte, das Repertoire der Madeleine enthalte schon genug Musik, ohne weitere hinzufügen zu müssen.

Quartett Nr. 1 in c-Moll op. 15

Vor der Uraufführung der Klavierquartette Nr. 1 am 14. Februar 1880 hatte die Société erst vier Klavierquartette in ihre Konzerte aufgenommen, die allesamt auf die eine oder andere Weise mit Fauré zu tun hatten: Bei dem Konzert am 5. April 1879 spielte er den Klavierpart im Quartett von Charles Lefebvre, und bei den anderen drei Gelegenheiten standen Werke von Fauré auf dem Programm. Es ist sogar möglich, dass das g-Moll-Quartett von Marie Jaëll, das am 29. April 1876 aufgeführt wurde, ihn auf die Idee brachte, selbst ein Werk zu der Gattung beizutragen. Jedenfalls begann er in jenem Jahr mit der Arbeit an seinem Quartett und vollendete es drei Jahre später.

Im Jahre 1879, im Alter von vierunddreißig Jahren, musste er sich erst noch einen

Namen machen. Als Chorleiter und zweiter Organist der Kirche La Madeleine wurde ihm viel Arbeit, aber nur wenig vom Ruhm zuteil, und die Arbeitslast wurde noch erschwert durch langwierige Zugfahrten in die Pariser Vororte, wo er jungen Damen des Bürgertums Klavierstunden gab. Die kraftvolle Eröffnung des Kopfsatzes lässt auf Ungeduld (womöglich ausgelöst durch unkooperative Chorknaben?) und sogar Zorn schließen (eigentlich sollte ich hauptberuflich komponieren: Hört zu und merkt auf!). Die Beethovensche Tonart c-Moll und die absteigende reine Quinte (G – C) als Baustein des Eingangsthemas stellen einen neuen Aspekt des Komponisten vor, der von seinem Freund und Gönner Saint-Saëns bezichtigt worden war, nicht ehrgeizig genug zu sein. Die Musik weist noch andere Neuheiten auf. Auf die erste viertaktige Phrase antwortet nicht eine aus vier, sondern eine aus zwölf Takten bestehende, was schon früh auf die emotionale Bandbreite des gesamten Werks hindeutet. Das entgegengesetzte Extrem dieser breiten Palette deutet sich zu Beginn der Durchführung an, einer sanft nostalgischen Erinnerung an die Heroik der Einleitung.

Das Klavier ist an jedem Takt des Kopfsatzes beteiligt. In diesem Kontext dienen die sechs Takte der Pizzicato-

Introduktion zum Scherzo dazu, ein Schlaglicht auf die Klaviermelodie zu werfen – *leggiere* bezeichnet, könnte man sie für die Imitation einer Mendelssohnschen Elfenstimmung halten, zumindest bis zum Einsetzen der subversiven Chromatik in den letzten Takten. Der Trio-Abschnitt ist eine Art Choral mit Dämpfern, während die Klaviertrios vor allzu großer Tiefgründigkeit schützen (man fragt sich, ob Ravel dies wohl im Sinn hatte, als er den zentralen Abschnitt des "Pantomime" seines Klaviertrios komponierte). Mit dem *Adagio* kehren wir zur c-Moll-Ernsthaftigkeit und eher schlichten ansteigenden Tonleitern zurück. Doch nach wenigen Takten und einer vorbereitenden abfallenden Oktave erblühen diese Tonleitern auf wunderbare Weise zu einem von Faurés prachtvollsten gefühlsgeladenen Sätzen. Er endet damit, dass die Streicher zu den unverzierten Tonleitern zurückkehren, ehe das Klavier mit der vorbereitenden absteigenden Oktave eine unvergleichlich schöne Coda über einem tiefen, ausgehaltenen C auf dem Cello einleitet. Faurés Anweisung *espressivo* erscheint überflüssig. Wie sonst?

Das ursprüngliche Finale gefiel seinen Freunden nicht, und 1883 schrieb Fauré ein neues. Es ist im Wesentlichen rhythmisch bestimmt, und durch den Gegensatz zwischen Triolen (vorwiegend

auf dem Klavier) und punktierten Rhythmen (vorwiegend in den Streichern). Ob Fauré meinte, das ursprüngliche Finale habe nicht genug Bezug zum Vorhergehenden? Das Eröffnungsthema des Ersatzfinales, bestehend aus einer Reihe ansteigender Tonleitern, spiegelt jedenfalls eindeutig den Anfang des *Adagios* wider und entwickelt ihn. Das Ganze strebt mit unwiderstehlichem Schwung voran, bis Fauré es unvermittelt mit einer kleinen Klavierkadenz zum Halt bringt – man sieht sein schelmisches Lächeln fast vor sich. Aber bald kehrt der Elan zurück, und die abschließenden C-Dur-Takte verbinden Tonleitern (auf- und abwärts), Triolen und punktierte Rhythmen.

Nocturne Nr. 4 in Es-Dur op. 36

Uraufführung und Veröffentlichung des revidierten Ersten Quartetts im Jahre 1884 gehörten zu einem für Fauré ungewöhnlich produktiven Jahr, in dem sein Schaffen eine Sinfonie, vier Lieder und ein Werk für Cello umfasste, dazu für Soloklavier ein *Valse-Caprice* sowie die Vierte und Fünfte der dreizehn Nocturnes, die seine Karriere als Komponist von 1875 bis 1921 begleiten sollten. Die Eckabschnitte seiner Vierten Nocturne lassen in der Melodie rechter Hand über Arpeggien der Linken eindeutig erkennen, wieviel Fauré Chopin verdankte, auch wenn die ersten vier Töne, zieht man

Faurés Anfälligkeit für Glocken in Betracht (siehe unten), denen in *Parsifal* entlehnt sein könnten, dessen Gesangspartitur zwei Jahre zuvor veröffentlicht worden war. Aber der Zentralabschnitt in Moll hat erheblich mehr Tiefgang – er steigt zu einem *appassionato* bezeichneten Höhepunkt an, von dem aus die Musik durch eine chromatisch bestimmte, über vier Oktaven absteigende Tonleiter zur ursprünglichen, unbekümmerten Stimmung zurückkehrt.

Quartett Nr. 2 in g-Moll op. 45

Fauré begann wohl um die gleiche Zeit mit der Arbeit an seinem Zweiten Quartett, aber mangels jeglicher Hinweise darauf in seiner Korrespondenz können wir das nicht mit Sicherheit bestimmen. In jedem Fall spielte er den Klavierpart bei seiner Uraufführung am 22. Januar 1887, wiederum bei der Société nationale. Oberflächlich gesehen weist es einige Ähnlichkeiten mit seinem Vorgänger auf: vier Sätze in ähnlichen Tempi in der gleichen Abfolge, deren erster mit einer modalen Melodie der Streicher in Oktaven einsetzt. Aber eingehender betrachtet ist, wie Jean-Michel Nectoux festgestellt hat,

das Zusammenspiel der Instrumente nun ganz anders geartet, da Klavier und Streicher oft in Opposition zu einander stehen; in der Tat treiben die beiden

Klangblöcke einander zeitweise zur Weißglut.

Der Kopfsatz beginnt wie der des Ersten Quartetts mit einer viertaktigen Phrase, doch antwortet darauf nicht eine zwölf Takte lange, sondern nur eine sechs Takte umfassende – Fauré ersetzt Ausführlichkeit durch Intensität. Nectoux weist weiter darauf hin, dass Fauré hier womöglich an Francks leidenschaftliches Klavierquintett erinnert, das 1880 bei der Société uraufgeführt worden war und von dem wir wissen, dass Fauré es sehr bewunderte. Diese Annahme wird noch durch die unverkennbaren zyklischen Verbindungen zwischen den Themen aller vier Sätze gestützt.

Das Scherzo könnte sich von der Klangfarbe und vom Temperament her kaum stärker von dem des Vorgängerwerks unterscheiden. Dies ist nicht mehr Elfenland, sondern der Kriegstanz eines primitiven Stamms oder gar ein Vorgriff auf die "Maschinenmusik" der 1920er-Jahre, wie z.B. Honeggers *Pacific 231*. Das Klavier knurrt in der linken Hand auf tiefen Ostinati, während die Rechte zu plötzlichen Dolchstößen neigt. Nie wieder schrieb der Komponist so außerordentlich gewaltsame Musik.

Dieser fiebrigen Stirn legt das *Adagio* eine beruhigende Hand auf. Ausnahmsweise erfahren wir von Fauré selbst, woher seine

Inspiration stammt – im Allgemeinen wusste er sein Leben und seine Musik sauber von einander zu trennen. Im Jahre 1906 schrieb er an seine Frau über eine Erinnerung aus seiner Kindheit:

... ein Glockengeläut, das wir abends zu hören pflegten, wie es nach Montgauzy herüber wehte ... aus einem Dorf namens Cadirac, wann immer der Wind aus westlicher Richtung wehte. Ihr Klang löst eine vage Träumerei aus, die sich, wie alle vagen Träumereien, nicht in Worte fassen lässt ... Vielleicht ist es ein Verlangen nach etwas, das über real Existierendes hinausgeht; und das ist ja durchaus die Domäne der Musik.

Die führende Rolle in dieser *rêverie* übernimmt die Bratsche, unter den Instrumenten das Äquivalent zu der tiefen Frauenstimme, die Fauré in seinen Liedern bevorzugte.

Im Finale kehrt die erhabene Manier wieder, und zwar für Musik, die ein Kommentator "eine Art besessenen Walzer" genannt hat. Faurés Methode, ein Thema allmählich aus eng gefassten Anfängen zu entfalten, verleiht dieser einleitenden Passage eine wilde Energie. Das Thema selbst besteht aus einer Kombination glockenartiger Terzen und der bogenförmigen Bratschenträumerei, die zu Beginn des *Adagios* zu hören war. Die Energie lässt momentan in einer langen

Melodie für Bratsche und Cello nach, aber das Wilde ist in weiterer Durchführung des Themas nicht zu unterdrücken. Der Triumph über alle Widrigkeiten wird schließlich in der erweiterten, etwa einhundertfünfzig Takte langen G-Dur-Coda verkündet, und das Werk gipfelt in der Streicher-Apotheose der aufsteigenden Tonleiter.

© 2010 Roger Nichols
Übersetzung: Bernd Müller

Kathryn Stott wurde in Lancashire geboren und studierte an der Yehudi Menuhin School und dem Royal College of Music. 1978 war sie Preisträgerin der Leeds International Piano Competition. Langjährige musikalische Beziehungen verbinden sie mit zahlreichen herausragenden Instrumentalisten, und als Konzertsolistin arbeitet sie mit führenden Orchestern in der ganzen Welt zusammen. Ihr besonderes Interesse an zeitgenössischer Musik hat zu mehreren Weltpremierern geführt. Als bemerkenswerte Interpretin des Tango und anderer lateinamerikanischer Tanzmusik hat sie mit Yo-Yo Ma und führenden südamerikanischen Musikern sowohl im Aufnahmestudio als auch auf Tournee in Japan, den USA und Europa zusammengearbeitet. Ihre Diskographie hat ihr weltweit Anerkennung eingebracht, und

im Jahr 2009 hat sie einen Exklusivvertrag mit Chandos unterzeichnet. Kathryn Stott war die treibende künstlerische Kraft hinter einer Reihe bedeutender Festivals und Konzertreihen, darunter in Manchester "Fauré and the French Connection", wofür sie von der französischen Regierung mit dem Titel eines Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres ausgezeichnet wurde, sowie "Piano 2000" und "Piano 2003" in der Bridgewater Hall. Im Jahr 2008 wurde sie zur künstlerischen Leiterin der Manchester Chamber Concert Series ernannt; daneben wirkt sie im Direktorium der Hallé Concerts Society und wird im Juli 2010 die Position eines Guest Artistic Director des Kammermusikfestivals "Incontri in Terra di Siena" übernehmen. Sie hat eine Gastprofessur an der Royal Academy of Music in London inne und lehrt zudem an der Chetham's School of Music in Manchester.

Das 2004 gegründete **Hermitage String Trio** gab sein Londoner Debüt im Herbst jenes Jahres in der Londoner Kirche St. John's Smith Square, und bald hatte es sich als eines der besten Ensembles seiner Art etabliert. Die Mitglieder dieses in Europa heimischen russischen Trios stehen in der renommierten Streichertradition Russlands und beweisen eine Liebe zur Kammermusik, die sich in ihren Programmen mit deren

verlockender Kombination von weniger bekannten Stücken und Meisterwerken des Repertoires für Streichtrio manifestiert. Als reife und anerkannte Künstler wurden sie inspiriert und bereichert durch ihre Auftritte mit großen Musikern wie Yehudi Menuhin, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter und Gidon Kremer. Sie haben bei den Festspielen von Petworth, Newbury Spring und Dart konzertiert, ebenso im Sage-Konzertsaal im nordenglischen Gateshead sowie in der Londoner Wigmore Hall, und außerhalb Großbritanniens haben sie u.a. Konzerte

in Frankreich, Deutschland und Australien gegeben. Im Jahre 2008 gesellte sich der namhafte Geiger Boris Garlitsky zu den Gründungsmitgliedern Alexander Zemtsov, dem Ersten Bratschisten des London Philharmonic Orchestra, und Leonid Gorokhov, der eine florierende Karriere als Cellosolist genießt. "Wahre Brillanz!" schrieb das Magazin *The Strad* über eine jüngst erfolgte Darbietung des Hermitage String Trio und fügte hinzu: "Dieses Ensemble wird viel dazu beitragen, mehr Repertoire für Streichtrio populär zu machen."



Alexander Zemtsov



Leonid Gorokhov

Fauré: Quatuors pour piano et Nocturne no 4

La fondation de la Société nationale de musique à Paris en 1871 a toujours été considérée, à juste titre, comme un événement capital dans la production de musique française entre cette date et 1939, une production étonnante tant par sa qualité que par sa quantité. Les statuts originaux stipulent que la Société assure la promotion d'"œuvres musicales sérieuses" de tout genre, pour autant qu'elles soient "d'aspirations élevées et véritablement artistiques": en d'autres mots, pas d'Offenbach, merci. La pierre de touche de l'"élévation" était bien évidemment la musique allemande et, en matière de quatuors pour piano, les noms de Mozart, Beethoven, Schumann et Brahms suffisaient à donner à un compositeur français naissant de quoi méditer.

Le fait que la musique de chambre occupait une place très importante dans les programmes de la Société peut être expliqué tout simplement par des aspects pratiques. Comme la Société était une institution fermée, exécutant de la musique de et pour ses souscripteurs seulement, il n'y avait qu'occasionnellement de quoi financer un concert orchestral, et les orchestres établis

avaient tendance à suivre la ligne du curé de l'église de la Madeleine après la création du Requiem de Fauré, qui, s'étant enquis du nom du compositeur, rétorqua qu'il y avait déjà bien assez d'œuvres au répertoire de la Madeleine sans qu'il faille encore en ajouter.

Quatuor no 1 en ut mineur, opus 15

Avant la création du Quatuor pour piano no 1, le 14 février 1880, la Société avait inclus des quatuors pour piano dans quatre de ses concerts seulement, et dans les quatre cas, Fauré se trouvait d'une manière ou d'une autre mêlé au projet: lors du concert du 5 avril 1879, il jouait la partie piano dans le Quatuor de Charles Lefebvre et dans les trois autres cas, des œuvres de sa composition figuraient au programme. Il est même possible que le Quatuor en sol mineur de Marie Jaëll, exécuté le 29 avril 1876, lui ait donné l'idée de contribuer au genre. Quoi qu'il en soit, il commença son quatuor cette année-là et l'acheva trois ans plus tard.

En 1879, Fauré, à l'âge de trente-quatre ans, devait encore se faire un nom. En tant que chef de chœur et second organiste à la Madeleine, il assumait le travail, mais n'en

recueillait guère la gloire, et ses activités se trouvaient alourdies par de fastidieux déplacements en train dans la banlieue de Paris où il donnait des cours de piano à des jeunes femmes de la bourgeoisie. Le début du premier mouvement, tout en puissance, suggère l'impatience (à cause du manque de coopération des choristes peut-être?) et même le courroux (composer à plein temps, voilà ce que je devrais être en train de faire: écoutez et notez!). La tonalité beethovenienne d'ut mineur et la quinte parfaite (sol – ut) descendante qui sert de fondation au thème d'ouverture offrent un nouvel éclairage du compositeur auquel son ami et protecteur, Saint-Saëns, reprochait de ne pas assez se faire valoir. Mais il y a d'autres aspects nouveaux dans la musique. La réponse à la première phrase de quatre mesures n'est pas quatre autres mesures, mais une phrase de douze mesures, ce qui donne d'emblée une idée de la palette émotionnelle de l'ensemble de l'œuvre. À l'autre extrême de cette palette, il y a le début de la section du développement, un rappel délicatement nostalgique du mélodrame introductif.

Le piano est présent dans chacune des mesures du premier mouvement. Et dans ce contexte les six mesures d'introduction pizzicato au Scherzo mettent en lumière

la mélodie au piano – annotée *leggero*, celle-ci pouvant donner l'impression d'être une imitation de Mendelssohn par son atmosphère féerique, au moins jusqu'au chromatisme subversif de ses mesures finales. Le trio est un genre de choral chanté par les cordes munies de sourdines tandis que les triolets au piano tiennent toute profondeur en échec (Ravel avait-t-il ceci à l'esprit, on se le demande, en écrivant la section centrale du mouvement "Pantoum" de son Trio avec piano?). Avec l'*Adagio*, nous retournons à la gravité d'ut mineur et à des gammes ascendantes assez simples. Mais après quelques mesures, avec l'addition d'une octave descendante préliminaire, ces gammes s'épanouissent merveilleusement pour former l'un des mouvements de Fauré les plus riches en émotion. Il se termine par une reprise des gammes simples aux cordes avant que le piano ajoute l'octave descendante préliminaire pour une coda d'une beauté sans pareille sur un ut grave tenu au violoncelle. L'annotation *espressivo* de Fauré semble inutile. Comment faire autrement?

Le finale original ne fut pas apprécié par les amis de Fauré qui en composa un nouveau en 1883. Celui-ci est caractérisé principalement par son rythme et le contraste entre les triolets (au piano principalement)

et les rythmes pointés (aux cordes surtout). Peut-être Fauré a-t-il senti que le finale original ne se rattachait pas assez intimement à ce qui précédait? Quoi qu'il en soit, le thème introductif du nouveau finale, fondé sur une série de gammes ascendantes, fait clairement écho au début de l'*Adagio* et le développe. Tout progresse allègrement avec un irrésistible brio jusqu'à ce que Fauré marque un temps d'arrêt soudain avec une petite cadence au piano – on peut presque apercevoir son sourire malicieux. Mais l'élan réapparaît bientôt et les mesures finales d'un majeur combinent des gammes (ascendantes et descendantes), des triolets et des rythmes pointés.

Nocturne no 4 en mi bémol, opus 36

La création et la publication de la version remaniée du Premier Quatuor en 1884 comptèrent parmi les événements d'une année inhabituellement prolifique pour Fauré, sa production incluant une symphonie, quatre mélodies, une pièce pour violoncelle et, pour piano solo, une *Valse-Caprice* ainsi que les Quatrième et Cinquième des treize Nocturnes qui allaient jalonner sa carrière de compositeur de 1875 à 1921. Les première et dernière sections du Quatrième Nocturne montrent clairement, dans la mélodie à la main droite se détachant sur des arpèges à la main gauche, l'influence de Chopin sur Fauré,

même si les quatre premières notes, compte tenu du fait que Fauré était très sensible aux cloches, peuvent avoir été empruntées à celles de *Parsifal* dont la partie vocale avait été publiée deux ans auparavant. Mais la section centrale, en mineur, atteint un niveau réellement plus profond, s'élevant vers un climax annoté *appassionato* à partir duquel la musique s'apaise et retrouve, par une gamme de quatre octaves aux inflexions chromatiques, le climat d'insouciance original.

Quatuor no 2 en sol mineur, opus 45

Il est probable que Fauré ait commencé à travailler à ce Deuxième Quatuor à peu près au même moment, mais en l'absence de toute mention à ce sujet dans sa correspondance, nous ne pouvons en être sûrs. Il est certain qu'il était au piano lorsqu'il fut donné en première audition, de nouveau à la Société nationale, le 22 janvier 1887. Extérieurement ce quatuor ressemble quelque peu à son prédécesseur: quatre mouvements de tempi similaires dans le même ordre, le premier commençant par une mélodie modale aux cordes à l'octave. Mais à un niveau plus profond, comme le souligne Jean-Michel Nectoux,

l'équilibre instrumental est lui-même sensiblement modifié, laissant place à une fréquente opposition de deux blocs

de timbres: piano/ cordes, exaltée parfois jusqu'à la fureur.

Le premier mouvement, comme celui du Premier Quatuor, commence par une phrase de quatre mesures, mais la réponse n'est pas ici une phrase de douze mesures, mais de six seulement – Fauré remplace l'effusion par l'intensité. Comme le dit Nectoux plus loin, il se pourrait que Fauré se soit souvenu ici du Quintette pour piano passionné de Franck, créé à la Société en 1880, œuvre qu'il admirait beaucoup, on le sait. Cette supposition est renforcée par les liens cycliques indéniables entre les thèmes des quatre mouvements.

Le scherzo ne pourrait guère différer davantage de son prédécesseur en coloris et en atmosphère. Ce n'est plus une féerie, mais une danse martiale de quelque tribu primitive, ou même un écho avant l'heure de la "musique mécanique" des années 1920, comme dans *Pacific 231* de Honegger. La main gauche au piano gronde en déroulant des ostinatos aux notes graves, tandis que la droite est encline à porter comme de soudains coups de poignard. Jamais plus le compositeur n'écrivit une musique d'une telle violence.

Sur ce front enfiévré, l'*Adagio* pose une main apaisante. Exceptionnellement Fauré nous livre la source de son inspiration – en général, il compartimentait sa vie et sa

musique. En 1906 il évoque dans une lettre à sa femme un souvenir d'enfance:

...une sonnerie 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... Désir de choses inexistantes peut-être; et c'est bien là le domaine de la musique.

Dans cette rêverie, le jeu est mené par l'alto, l'équivalent instrumental de la voix féminine grave que Fauré privilégiait dans ses mélodies.

Dans le finale, le style se fait de nouveau grandiose pour ce qu'un commentateur a appelé "un genre de valse possédée". La technique de Fauré qui consiste à déployer graduellement un thème au départ de débuts étriqués, étranglés confère à cet épisode initial une furieuse énergie. Le thème lui-même est une combinaison des tierces évoquant des sonneries de cloches et de la rêverie arquée à l'alto entendue au début de l'*Adagio*. L'énergie faiblit un moment avec une longue mélodie jouée à l'alto et au violoncelle, mais l'impétuosité aura droit au chapitre dans le développement thématique qui suivra. La victoire sur l'adversité est proclamée enfin dans la longue coda d'environ 150 mesures

en sol majeur, et l'apothéose aux cordes de la gamme ascendante marque le point culminant de l'œuvre.

© 2010 Roger Nichols

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Née en Angleterre dans le Lancashire, **Kathryn Stott** a étudié à la Yehudi Menuhin School et au Royal College of Music de Londres, et a obtenu un prix lors du Concours international pour piano de Leeds en 1978. Elle collabore depuis longtemps avec de nombreux instrumentistes éminents, et se produit en soliste avec les grands orchestres du monde entier. Son intérêt pour la musique de notre temps l'a conduite à donner la création mondiale de plusieurs œuvres. Interprète éminente du tango et d'autres musiques de danse d'Amérique latine, elle a collaboré avec Yo-Yo Ma et d'importants musiciens sud-américains pour des enregistrements en studio et des tournées de concerts au Japon, aux États-Unis et en Europe. Sa discographie a reçu les louanges des critiques dans le monde entier, et en 2009 elle a signé un contrat d'exclusivité avec Chandos. Kathryn Stott a été la vision artistique à l'origine de plusieurs grands festivals et séries de concerts importantes, incluant à Manchester "Fauré and the French Connection", qui lui a

valu d'être faite Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres par le gouvernement français, et "Piano 2000" et "Piano 2003" au Bridgewater Hall. Nommée directrice artistique de la série concerts de musique de chambre de Manchester en 2008, elle est membre du conseil d'administration de la Hallé Concerts Society, et en juillet 2010 elle prendra le poste de directrice artistique invitée du Festival de musique de chambre "Incontri in Terra di Siena". Elle est professeur invité à la Royal Academy of Music de Londres et enseigne à la Chetham's School of Music de Manchester.

Fondé en 2004, le **Hermitage String Trio** fit ses débuts à Londres à St John's, Smith Square en automne de la même année et fut bientôt considéré comme l'un des meilleurs ensembles dans le genre. Imprégnés de la célèbre tradition russe du jeu des cordes, les membres de ce trio russe basé en Europe ont pour la musique de chambre une passion qui transparaît dans leurs programmes, ceux-ci offrant un choix séduisant à la fois de pièces moins connues et de chefs-d'œuvre du répertoire du trio à cordes. Artistes mûrs et accomplis, ils ont été inspirés et enrichis en se produisant avec des musiciens de renom tels Yehudi Menuhin, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter et Gidon Kremer. Ils ont

donné des concerts au Petworth Festival, au Newbury Spring Festival et au Dart Festival, ainsi qu'à la salle de concert Sage à Gateshead et au Wigmore Hall à Londres. Ils se sont aussi produits à l'étranger, notamment en France, en Allemagne et en Australie. En 2008, l'éminent violoniste Boris Garlitsky se joignit aux membres fondateurs Alexander Zemtsov,

altiste principal du London Philharmonic Orchestra, et Leonid Gorokhov dont le parcours de violoncelliste solo est florissant. "Véritablement brillant!" note *The Strad* au sujet d'une récente production du Hermitage String Trio, ajoutant: "Cet ensemble contribuera beaucoup à faire figurer plus d'œuvres pour trio à cordes sur la carte musicale."



Kathryn Stott and The Hermitage String Trio relax between recording sessions

You can now purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at srevill@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Steinway Model D concert grand piano (owner: Mrs S.E. Foster) by courtesy of Potton Hall

Recording producer Ralph Couzens

Sound engineer Ralph Couzens

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 24 – 26 April 2009

Front cover *The Boat at Giverny* (c. 1887, oil on canvas) by Claude Monet (1840 – 1926); Musée d'Orsay, Paris, France/Lauros/Giraudon/The Bridgeman Art Library

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative (www.cassidyrayne.co.uk)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2010 Chandos Records Ltd

© 2010 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Kathryn Stott and The Hermitage String Trio during the recording sessions

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10582

Gabriel Fauré (1845–1924)

1 - 4 Piano Quartet No. 1, Op. 15
(1876–79, revised 1883)* 29:00

in C minor • in c-Moll • en ut mineur
À Monsieur H. Leonard

5 - 8 Piano Quartet No. 2, Op. 45 (1884–86)* 34:11

in G minor • in g-Moll • en sol mineur

9 Nocturne No. 4, Op. 36 (1884) 8:15

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Solo Piano
À Madame la Comtesse de Mercy-Argenteau

TT 71:49

Kathryn Stott *piano*

The Hermitage String Trio*

Boris Garlitsky *violin*

Alexander Zemtsov *viola*

Leonid Gorokhov *cello*

FAURÉ: PIANO QUARTETS ETC. – Stott / The Hermitage String Trio

CHANDOS
CHAN 10582

FAURÉ: PIANO QUARTETS ETC. – Stott / The Hermitage String Trio

CHANDOS
CHAN 10582