

An impressionist painting of a lush, green landscape with several large, gnarled trees in the foreground. The brushwork is visible and expressive, with vibrant greens and yellows in the foliage and a bright blue sky peeking through the branches. The overall mood is bright and airy.

**Gabriel Fauré**  
*The Complete  
Music for Piano*  
**KATHRYN STOTT**

hyperion

# GABRIEL FAURÉ

(1845–1924)

## The Complete Music for Piano

KATHRYN STOTT  
*piano*

† with MARTIN ROSCOE  
*piano*

Recorded in St George's Church, Brandon Hill, Bristol  
on 20–23 June and 4–8 September 1994  
Recording Engineer TONY FAULKNER  
Recording Producer ANDREW KEENER  
Executive Producers JOANNA GAMBLE, NICK FLOWER

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCV

Front illustration: *Landscape near Menton* (1883)  
by Pierre-Auguste Renoir (1841–1919)

COMPACT DISC 1

[77'23]

### Impromptus

- |     |                                      |        |
|-----|--------------------------------------|--------|
| [1] | No 1 in E flat major, Op 25 1881     | [4'00] |
| [2] | No 2 in F minor, Op 31 1883          | [3'24] |
| [3] | No 3 in A flat major, Op 34 1883     | [4'31] |
| [4] | No 4 in D flat major, Op 91 1906     | [4'38] |
| [5] | No 5 in F sharp minor, Op 102 1909   | [2'01] |
| [6] | No 6 in D flat major, Op 86 bis 1904 | [7'29] |

### Thème et Variations Op 73 1895

- |      |  |        |
|------|--|--------|
| [7]  | Thème  | [2'06] |
| [8]  | Variation I <i>Listesso tempo</i>                      | [0'59] |
| [9]  | Variation II <i>Più mosso</i>                          | [0'45] |
| [10] | Variation III <i>Un poco più mosso</i>                 | [0'34] |
| [11] | Variation IV <i>Listesso tempo</i>                     | [1'07] |
| [12] | Variation V <i>Un poco più mosso</i>                   | [0'42] |
| [13] | Variation VI <i>Molto adagio</i>                       | [1'29] |
| [14] | Variation VII <i>Allegro moderato</i>                  | [0'42] |
| [15] | Variation VIII <i>Andante molto moderato</i>           | [1'24] |
| [16] | Variation IX <i>Quasi adagio</i>                       | [1'25] |
| [17] | Variation X <i>Allegro vivo</i>                        | [1'12] |
| [18] | Variation XI <i>Andante molto, moderato espressivo</i> | [1'51] |

### Trois Romances sans paroles Op 17 c1863

- |      |                                      |        |
|------|--------------------------------------|--------|
| [19] | No 1 <i>Andante quasi allegretto</i> | [1'35] |
| [20] | No 2 <i>Allegro molto</i>            | [2'06] |
| [21] | No 3 <i>Andante moderato</i>         | [1'47] |

### Valses-caprices

- |      |                                       |        |
|------|---------------------------------------|--------|
| [22] | No 1 in A major, Op 30 1882           | [7'05] |
| [23] | No 2 in D flat major, Op 38 1884      | [7'44] |
| [24] | No 3 in G flat major, Op 59 1887–1893 | [7'50] |
| [25] | No 4 in A flat major, Op 62 1893/4    | [7'32] |

**Barcarolles**

1	No 1 in A minor, Op 26 1880	[4'46]
2	No 2 in G major, Op 41 1885	[6'42]
3	No 3 in G flat major, Op 42 1885	[7'08]
4	No 4 in A flat major, Op 44 1886	[3'44]
5	No 5 in F sharp minor, Op 66 1894	[6'04]
6	No 6 in E flat major, Op 70 1896	[3'23]
7	No 7 in D minor, Op 90 1905	[3'57]
8	No 8 in D flat major, Op 96 1906	[4'29]
9	No 9 in A minor, Op 101 1909	[4'35]
10	No 10 in A minor, Op 104 No 2 1913	[3'30]
11	No 11 in G minor, Op 105 1913	[4'47]
12	No 12 in E flat major, Op 106 bis 1915	[3'22]
13	No 13 in C major, Op 116 1921	[3'53]
14	<b>Ballade pour piano seul</b> Op 19 1877–1879	[14'05]

## COMPACT DISC 3

**Nocturnes**

1	No 1 in E flat minor, Op 33 No 1 c1875	[7'24]
2	No 2 in B major, Op 33 No 2 c1880	[5'11]
3	No 3 in A flat major, Op 33 No 3 ?1882	[3'49]
4	No 4 in E flat major, Op 36 ?1884	[7'38]
5	No 5 in B flat major, Op 37 ?1884	[7'30]
6	No 6 in D flat major, Op 63 1894	[8'37]
7	No 7 in C sharp minor, Op 74 1898	[8'45]
8	<b>Souvenirs de Bayreuth</b> † with Messenger c1888	[4'04]

**Huit Pièces brèves** Op 84 1869–1902

9	Capriccio in E flat major	[1'58]
10	Fantaisie in A flat major	[2'01]
11	Fugue in A minor	[2'14]
12	Adagietto in E minor	[2'31]
13	Improvisation in C sharp minor	[1'22]
14	Fugue in E minor	[2'04]
15	Allegresse in C major	[1'32]
16	Nocturne No 8 in D flat major	[2'56]

**Dolly** † Op 56

1	Berceuse 1894	[2'40]
2	Mi-a-ou 1896	[1'43]
3	Le jardin de Dolly 1896	[2'06]
4	Kitty-Valse 1896	[2'02]
5	Tendresse 1896	[2'47]
6	Le pas espagnol 1897	[2'04]

**Neuf Préludes** Op 103 1910/11

7	No 1 in D flat major	[3'44]
8	No 2 in C sharp minor	[1'46]
9	No 3 in G minor	[4'01]
10	No 4 in F major	[1'40]
11	No 5 in D minor	[2'08]
12	No 6 in E flat minor	[2'07]
13	No 7 in A major	[2'51]
14	No 8 in C minor	[1'02]
15	No 9 in E minor	[2'53]
16	<b>Mazurka in B flat major</b> Op 32 c1878	[5'56]

**Nocturnes**

17	No 8 in D flat major <i>from</i> Op 84 1902	[2'53]
18	No 9 in B minor, Op 97 1908	[4'08]
19	No 10 in E minor, Op 99 1908	[4'41]
20	No 11 in F sharp minor, Op 104 No 1 1913	[4'33]
21	No 12 in E minor, Op 107 1915	[5'10]
22	No 13 in B minor, Op 119 1921	[6'40]

**F**AURÉ'S NEGLECT—TO THIS DAY HE IS OFTEN considered a 'poor country cousin' of Debussy and Ravel—remains one of music's oddest, most elusive mysteries. Yet the difficulties posed by a composer who deliberately courted ambiguity, whose musical language is simultaneously radical and conservative, and who—while undoubtedly original—was hardly a modernist, are considerable. Even in his earliest music Fauré modulates and effects the most astonishing, elliptical transitions with a feline ease and grace that can fox even the most aurally acute performer and leave his listeners stranded; bothered and bewildered rather than bewitched. The early Nocturnes and Barcarolles, too, were intimately if obliquely connected with the *Commedia dell'Arte* world of masked figures, balls, moonlit balconies, amorous confidences, passions and trysts phrased in a language of riddling sophistication and artificiality; one where Verlaine's serenaders in Fauré's song *Mandoline*,

Tourbillonnent dans l'extase  
D'une lune rose et grise,  
Et la mandoline jase  
Parmi les frissons de brise.

Fauré himself in his often diffident and self-deprecating way may well have dismissed such a relationship as fanciful. Like his beloved Chopin (who once described the macabre finale of his 'Funeral March' Sonata as 'two voices chattering together in unison', leaving others to speak of 'a network of rooks in the twilight' or 'winds whispering over graveyards'), Fauré could be plain-speaking. The titles of his piano works—Nocturnes, Barcarolles, Preludes, Impromptus and the like—suggest his Chopinesque bias, and his music fails or succeeds without recourse to glamorous evocation or fancy. Yet at the same time Fauré's idealization of some for ever distant and roseate past not only creates a sense of distance or archaism but is expressed in a language which combines

ancient modes with modern conventions giving a distinctive and elusive flavour. The listener expects one thing but is offered another so that once again he can easily find himself in a limbo, a musical no man's land. Fauré's love of broken chords, of endlessly delayed resolutions and a ceaseless flow of invention (a flow that takes on a near-symbolic import) has caused his detractors to speak of 'verse innocent of punctuation' and to complain, particularly concerning his later works, of an obsessive love of sequence and of crabbed and tortuous progressions sufficiently repetitive to crystallize into mannerisms. Yet such attacks surely miss their target. Virtually all Fauré's works, whether early, transitional (Barcarolle No 5 or Nocturne No 7) or late, show a language evolving with increasing subtlety, assurance and inclusiveness, even when threatened and challenged by the dark and eroding forces of his final years. And it is these years that have proved such a sticking point for many musicians.

Pianists happy to charm their audience with the surface *brio* and civility of, say, Impromptu No 2 (one of Fauré's few piano works to have achieved anything close to popularity) are silent when it comes to the Preludes, late Nocturnes, Barcarolles, and Impromptus Nos 4 and 5, fearing to have all credence or connection with their admirers abruptly severed. For here, surely, is music expressing such private passion and isolation, such alternating anger and resignation, such volatility and introspection, that listeners are left uneasy, unsure of their own, or Fauré's musical ground; anxious for a greater sense of musical *terra firma*.

Not surprisingly, biographical considerations are inseparable from Fauré's final and unique mix of courage and despair. Hopeful that his music would be heard and appreciated after his death, he remained conscious of present neglect. His publisher's wife used unsold

Nocturnes and Barcarolles for jam-jar covers and during his lifetime Fauré frequently found himself consigned to near oblivion. He spoke of pianists (of Cortot in particular) who 'allow my music to pile up without actually playing it', and the difficulty he had in composing ('it is like a sticking door that I have to open') only added to his sense of dilemma. The trauma of his father's death and his own ever-encroaching deafness ('I am shattered by this illness; it is disrespectful or, at the least, hardly thoughtful to speak of Beethoven') shrouded him in 'a terrible cloak of misery'. There is evidence, too, that Fauré's marriage quickly became tired and mundane, hardly fulfilling the needs of such a fervent and sensitive man. Yet despite enduring such galling circumstances he was still able to draw on his own spirit, on what Gerard Manley Hopkins so memorably called 'the selfless self of self, most strange, most still'. The last Nocturnes, in particular, do indeed mirror a dark night of the soul, yet even these works are pierced with sudden shafts of light, with codas that radiantly or defiantly suggest how Fauré's capacity to order and articulate such emotional complexity exorcised many of his darkest fears.

#### COMPACT DISC 1

The six **Impromptus** (1883–1913) are not only true to their title but traverse Fauré's creative life. No 1, ornate and virtuosic with its breathless flight of short and long phrases and its central elaboration, prompted Cortot (most fanciful and acute of commentators) to speak of 'sunlit water' and a 'stylized coquetry and regret'. No 2, a whirling tarantella, is less richly decorated, more texturally transparent, while No 3 is among Fauré's most idyllic creations, its principle idea dipping and soaring above a gyrating, *moto perpetuo* accompaniment, its central idea 'like an avenue of fans folding and unfolding'. The change from such liberating caprice in Nos 4 and 5 is sharp

indeed. In No 4 the sense of ideas allowed to blossom and expand, as if across some magical trellis, is subdued into an attenuated and feverish utterance. Dedicated to Marguerite Long (one of Fauré's few early champions) it seethes with an unrest fully confirmed in No 5 with its spin of whole tone scales, its defiant rather than tentative break with convention. Impromptu No 6 is a transcription of a work for harp, its original glitter arguably acquiring greater strength and colour in its new setting, its central *meno mosso* retaining a supple and authentic beauty.

For those who find the Fauréan 'evanescence' of Impromptu Nos 4 and 5 unsettling, the **Thème et Variations** (1897) are reassuring. It is not that their Schumannesque theme (modelled on the *Études Symphoniques*) is conventionally exploited, but that, for the greater part, Fauré resolutely retains his home key. A gentle rain of semiquavers in Variation I gives way to an animated syncopation in Variation II, extended to rapid alternations of duple and triple time in Variation III. Variation IV rejoices in candid virtuosity, with leaping grace notes accentuating the pace of events, while Variation V, despite its outwardly passive quavers, increases rather than diminishes such momentum. Variation VI dramatically stills this activity, proceeding in solemn, twice-decorated contrary motion, while Variation VII is a gentle double and quadruple canon. Variation VIII is a modification of Variation V (a case of wheels within wheels) and Variation IX, the nodal and expressive centre, was memorably described by Cortot as 'a dark, lifted ecstasy, where on the high G sharp, the curve of the melody, the heart sinks down like a star in the evening'. Variation X is a glinting and ironic rather than playful scherzo with an explosive close, while Variation XI is an epilogue, concluding the Variations on a note of serene and optimistic benediction.

The three **Romances sans paroles** (1863), Fauré's first published piano compositions, form an affectionate



and very Gallic tribute to Mendelssohn's urbanity, agitation and ease, whereas the four **Valses-caprices** (1893/4) allow him to exploit all of his improvisatory cunning to the full (Colette once described how Fauré and Messager loved to improvise duets, 'rivalling each other in their sudden modulations and evasions of the tonic'—a revealing comment). More 'caprice' than 'waltz', all four examples (and particularly the enchanting third) somehow combine and extend the scintillating worlds of Chopin and Saint-Saëns waltzes, mocking a flat-footed three-in-a-bar before whirling us away in some of music's most aerial virtuosity. Tirelessly exuberant when not basking in emotional languor, Fauré gives us variation first and theme second, developing such jocularly into music of ever increasing refinement in Nos 3 and 4. In No 3 a mere four bars are enough for him to allow the music to slide far away from the basic G flat tonality, a premonition of the central episode where the principle subject and an added bell-like motif are joined and sent soaring skywards into a rarefied harmonic region, an episode of astonishing suppleness and intricacy. Here, then, is lightness rather than levity, a luminous sporting with the keyboard.

#### COMPACT DISC 2

The thirteen **Barcarolles** (1883–1921) are second only to the thirteen Nocturnes in offering a comprehensive survey of Fauré's art. Listening or playing through from Opus 26 to Opus 116 is to be made aware of one of music's most remarkable journeys; from Gounod-inspired lyricism through the intricacies of Barcarolle No 5 to the final offering, a work which somehow resolves all former complexity in music of the strangest and most unearthly transparency, an unforgettable farewell or valediction.

Even Barcarolle No 1 with its conventional  $\text{♩}$  Venetian lilt is immediately coloured by dissonance, an enlivening of a superficially candy-sweet surface. As early as Barcarolles

Nos 2 and 3, with their Italianate profusion of detail (the latter with ornaments which 'crown the theme like sea foam', according to Marguerite Long), Fauré's writing is in a constant state of harmonic and rhythmic flux. Barcarolle No 4, though far less ambitious, modulates with sufficient novelty to delight those in search of poetic liberation, but once again Fauré effects a 'change into something rich and strange' in No 5. Here melody and rhythm (fragmented at the opening into terse, syncopated phrases) become virtually interchangeable, and the central tortuous development, commencing *tranquillamente* but rising to a Lisztian *fortissimo* uproar (one of two imposing climaxes) subsides in a coda like shifting sunset vapour, a close as astonishing as it is deeply assuaging. No 6 is relatively carefree, weaving its way from one idea to another before No 7 closes the door on such charm. Strange indeed both in sight and sound, its themes emerge wraith-like before being erased. In Nos 8, 10 and 11 one again senses Fauré's musical style at its most recondite, his increasing compression often resulting in the most discordant juxtapositions. No 9 turns the lilting and romantic Barcarolle rhythm to morbid advantage and, like No 11 (that most remarkable of all the Barcarolles), simultaneously suggests momentum and a constant thwarting of impetus. It is therefore with some relief that one reaches No 12, a great favourite of Fauré's ('I composed it by licking it over like a bear does her cubs'), its fundamentally serene and marine motion leading to the final and profoundly conciliatory Barcarolle.

It was Liszt who found the **Ballade pour piano seul** (1879) 'too difficult', referring to the version for solo piano before its later transformation in a more popular and lucid version for piano and orchestra. Presumably he meant that the writing was intricate without being virtuosic, that the material was too fragile and exquisite for public consumption. Even Liszt, a dazzlingly perceptive and generous

critic, must have been baffled by the presence of so many difficulties in a piece unlikely to win prolonged plaudits. Meanwhile Debussy's dismissal of the Ballade as 'about as erotic as a woman's loose shoulder-strap' says more about his own insecurity than about one of Fauré's most charming pieces: a reminder of halcyon, half-remembered summer days and bird-haunted forests.

#### COMPACT DISC 3

Fauré's greatest piano works, the **Nocturnes** and Barcarolles, both number a lucky thirteen. The title, 'Nocturne', is again more convenient than precise, an evocation of alternating light and darkness, of passion and serenity, and the pieces have a tendency to follow Chopin's example in contrasting tranquil outer sections with central episodes of greater turbulence or animation (Nos 2, 5, 6 and 13 are all richly varied examples of this structure). Nocturne No 1, which, as so often with Fauré, turns a potential commonplace (the left-hand vamped accompaniment) to advantage, is cloistered and elegiac, though with a central section where eddying sextuplets stalk and menace the right-hand melody. Fauré's love of syncopation is at its most gentle in No 3, his nostalgia lit by passion continued through No 3 to No 4 (a Nocturne which Cortot found rather too satisfied with its own languor). Nocturne No 5 delights in its iridescence (that tantalizing A flat in bar 2, the unexpected arrival on E natural in bar 5 and the resolution of such tricky manoeuvring in the A natural of bar 7). No 6 ranks among the most rich and eloquent of all Fauré's piano works, wandering as if absent-mindedly from the home key only to return to it with magical resource, and including an *allegro moderato* alive with the bird-song of the Ballade. All such luxury of endlessly evolving phrases gives way in Nocturne No 7 to a bleaker utterance, one where one can almost feel Fauré fighting towards the light, beset with an increasing sense of doubt and despair. Here,

once more, is that sable world of attenuated sentences and sudden anger, though it is unforgettably resolved in a dreaming coda, where emotion is truly 'recollected in tranquillity'.

**Souvenirs de Bayreuth**, (1888) a quadrille for piano duet, shows Fauré thumbing his nose at the cult of Wagnerism, but the eight **Pièces Brèves** (1869–1902) are a collection of moods as fleeting as they are varied. The opening Capriccio is capricious indeed, and includes a harmonic twist at the end (bar 34) as nonchalant as it is acrobatic. In the two Fugues Fauré gravely doffs his hat to Academie, while the Adagietto denies all promise of lightness. The Allegresse (*allegro giocoso*), on the other hand, finds Fauré happily recalling the mood of *La Bonne Chanson* (1891/2) and the final Nocturne (repeated in the great series of thirteen) brings the set to a flowing and serene end.

#### COMPACT DISC 4

In **Dolly** (1893–1896) Fauré momentarily recaptures a world of childhood innocence unclouded by adult pain or excess. Composed for Hélène Bardac (the daughter of Emma Bardac) the *Berceuse* is followed by *Mi-a-ou*, a waltz-scherzo playfully recalling Hélène's 'Messieu Aoul', the name she gave her brother Raoul. *Le jardin de Dolly* (a New Year's present for Hélène) with its quote from the first Violin Sonata, is followed by *Kitty-Valse*, a tender offshoot from the Valses-caprices while *Tendresse* (a peculiarly untranslatable French word) reflects Fauré's affection for his friend's daughter. Finally, a Spanish dance, *Le pas espagnol*, in which Fauré, like so many of his most distinguished musical compatriots (Debussy, Ravel and Chabrier, for example) pays tribute to the vibrancy and colour of France's exotic next-door neighbour.

The nine **Préludes** (1910–1911) rank among Fauré's most elusive masterpieces. The cool serenity of No 1 is

contradicted by the central section's slow and painful climbing, while the 'Saint Vitus's danse' of No 2, with its syncopated chords snapping at the dancer's heels ends in calm. No 3 is a supreme instance of how Fauré's lyrical eloquence can be thwarted or broken, creating an agony of incompleteness. Here the incomparable master of fluidity, of the long lyric line, expresses a state close to inarticulacy. No 5 is turbulent indeed, while *Prélude* No 6 was greatly admired by Aaron Copland, its impersonality doubtless appealing to a composer bred in Nadia Boulanger's neo-Classical tradition. No 7's stammering and halting progress again suggests a grief that nothing can assuage. No 8 is a repeated-note scherzo journeying from nowhere to nowhere, while No 9 concludes the set in a mood of uneasy truce.

Fauré's solitary **Mazurka** (1883) is an early, idiosyncratic tribute to Chopin. The Trio is notably appealing, the nostalgic, over-the-shoulder glance at a revered master charming. But it is significant that, unlike Chopin who wrote fifty-eight Mazurkas, Fauré never repeated the experiment.

The final **Nocturnes** form a summa of Fauré's art. And although Nocturne No 11 is an elegy, composed in memory of Noémi Lalo, wife of the critic Pierre Lalo, its tolling funeral bells surely echo Fauré's own state of heart. Nos 9 and 10, too, find him wrestling with the malaise that overtook him in his final years, where what has been called the 'première matin du monde' atmosphere of earlier times is conjured out of existence with a slow central climb in Nocturne No 10 that inhabits a world of nightmare. In No 12, with its sudden descents and strenuous attempts at stability, the ecstatic song of No 6 is transformed in a central section where lyricism is soured by dissonance, held up as it were to a distorting mirror. Finally Nocturne No 13, a truly epic completion of the series: the funereal overtones of the outer sections quickly

accelerate into a frenetic, wildly cascading uproar before a coda where that insistent note of elegy reaches its final apotheosis—one where grief and courage are indissolubly united.

#### CONCLUSION

Recognition of Fauré's genius has been slow indeed. But the time has surely come when Copland's elegant and suggestive reference to 'intensity on a background of calm' takes precedence over Debussy's sniping and misleading estimate. Recordings of Fauré's piano music have been few and far between, and so Kathryn Stott's comprehensive

offering is doubly welcome. Here one can consider and re-evaluate a composer once described as possessing: 'that mysterious gift that no other can replace or surpass: charm. In and around him, all was seductive. Very tanned of face, with dark eyes and hair, he had a dreamy, melancholy air, illuminated now and then by the youthful twinkle of a street-urchin. The sound of his voice was soft and deep.' Such delectable personal qualities were, on the other hand, complemented by the mature assurance of Fauré's final feeling, 'J'ai reculé les limites du raffinement', and again, in his own moving words: 'I have done what I could ... and so, judge, my God.'

BRYCE MORRISON © 1995

---

All Hyperion and Helios compact discs may be purchased over the internet at

**[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)**

where you can also listen to extracts of all recordings and browse an up-to-date catalogue

---

If you have enjoyed this recording perhaps you would like a catalogue listing the many others available on the Hyperion and Helios labels. If so, please write to Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, or email us at [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), and we will be pleased to send you one free of charge.

The Hyperion catalogue can also be accessed on the Internet at [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

## KATHRYN *Stott*

Following her studies at the Yehudi Menuhin School, where her teachers included Vlado Perlemuter and Nadia Boulanger, Lancashire-born Kathryn Stott graduated to the Royal College of Music where she studied with Kendall Taylor. Her international career was launched after winning fifth prize in the Leeds International Piano Competition in 1978. Since then, she has performed with the major British orchestras and their foreign counterparts in The Netherlands, Germany, Italy, Spain, Switzerland, France and Hong Kong. Her schedule also includes extensive recital and chamber music performances at venues such as the Konzerthaus, Vienna, the Suntory Hall, Tokyo, and the Wigmore Hall, London. In 1997 Kathryn Stott gave the premiere of Sir Peter Maxwell Davies's Piano Concerto with the Royal Philharmonic Orchestra in London.

In April 1995 a prestigious international festival to celebrate the music of Gabriel Fauré took place in Manchester under the artistic leadership of Kathryn Stott. In recognition of her achievements as an ambassador of French music, she was appointed Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres by the French Government. She was also nominated for the Royal Philharmonic Society Award following her role as the artistic director.

Similarly, in March 1998 she was artistic director of a festival entitled 'Out of the Shadows' which focused on the music of Fanny Mendelssohn and Clara Schumann, held in Liverpool. Alongside her chamber music performances, she also played the Clara Schumann Piano Concerto with the Royal Liverpool Philharmonic conducted by Petr Altrichter.

Kathryn Stott works extensively as a chamber musician and as well as her regular performances with Yo-Yo Ma she regularly appears with Michael Collins and the Lindsay, Chilingirian, Skampa and Yggdrasil String Quartets. She is also a member of a tango trio called 'Tango Tiempo' with Nestor Marconi (bandoneon) and Pablo Aslan (double bass).

*www.kathrynstott.com*



DI E VERNACHLÄSSIGUNG, DIE FAURÉ ERFUHR—selbst heute noch wird er als „armer Vetter vom Lande“ eines Debussy oder Ravel betrachtet—darf als eines der seltsamsten, unlösbaren Rätsel innerhalb der Musikgeschichte gelten. Doch gibt es beträchtliche Schwierigkeiten beim Umgang mit einem Komponisten, der bewußt die Mehrdeutigkeit kultivierte, dessen musikalische Ausdruckssprache zugleich radikal und konservativ ist und der—obgleich er zweifellos original war—wohl kaum als Modernist gewertet werden kann. Sogar in seinen frühesten Werken moduliert und bewirkt Fauré die erstaunlichsten elliptischen Übergänge mit einer katzenhaften Leichtigkeit und Grazie, die selbst einen Vortragenden mit dem schärfsten Gehör beirren kann und die seine Zuhörer ratlos läßt. Die frühen Nottornos und Barkarolen wiesen eine enge, wenn auch verborgene Verbindung mit der *Commedia Dell' Arte* auf, einer Welt von maskierten Figuren, Bällen, Balkons im Mondlicht, amourösen Vertraulichkeiten, Leidenschaft und Stelldicheins, die in eine Sprache von rätselhafter Vornehmheit und Künstlichkeit gegossen ist; einer Welt, in der Verlaines ein Ständchen bringende Musiker in dem Lied *Mandoline*:

Tourbillonnent dans l'extase  
D'une lune rose et grise,  
et la mandoline jase  
Parmi les frissons de brise.

Es mag sein, daß Fauré, in seiner zurückhaltenden und bescheidenen Art, selber eine solche Verbindung als allzu phantastisch abgetan haben würde. Die Titel seiner Klavierwerke—Nottornos, Barkarolen, Präludien, Impromptus u. dgl.—legen nahe, daß er sich an Chopin orientiert, und daß das Gelingen oder Nichtgelingen seiner Musik nicht von betörenden Bildern oder phantasievollen Themen abhängt. Doch gleichzeitig erzeugt Faurés Idealisierung

einer weit entfernten und rosenfarbenen Vergangenheit nicht allein das Gefühl der Ferne und des Archaismus, sondern drückt sich in einer Sprache aus, in welcher altertümliche Formen mit modernen Konventionen verbunden sind, und die daher einen unverwechselbaren und schwer faßbaren Klang besitzt. Der Hörer erwartet eine bestimmte Sache, aber es wird ihm oft eine andere angeboten, und er findet sich daher leicht in einer Schwebesituation, einem musikalischen Niemandsland. Faurés Vorliebe für gebrochene Akkorde, für endlose Verzögerungen und ein unaufhörlicher Strom von Einfällen (ein Strom, der einen fast symbolischen Gehalt annimmt) hat seine Kritiker dazu gebracht, von „Versen bar jeder Zeichensetzung“ zu sprechen, und sich, besonders im Hinblick auf seine späteren Werke, über eine zwanghafte Vorliebe für Sequenzen und enge, gequälte Progressionen zu beschweren, die sooft wiederholt werden, daß sie sich zu Manierismen verfestigen. Aber derartige Angriffe schießen über das Ziel hinaus. Fast das gesamte Werk Faurés—sei es das seiner frühen, mittleren (Barkarole Nr. 5 oder Notturmo Nr. 7) oder späten Schaffensperiode—weist eine Sprache auf, die zunehmend raffinierter, selbstsicherer und umfassender wird, selbst wenn sie von den düsteren und zerstörerischen Kräften seiner letzten Lebensjahre bedroht und herausgefordert wird. Und es sind diese letzten Jahre, die vielen Musikern Schwierigkeiten bereiten.

Pianisten, die ihr Publikum gern mit dem oberflächlichen *brio* und der Zahmheit von—um ein Beispiel zu nennen—Impromptu Nr. 2 erfreuen (einem der wenigen Klavierstücke Faurés, das beinahe als beliebt gelten darf) Rang der Beliebtheit erreicht hat), trauen sich nicht an die Präludien, die späten Nottornos, Barkarolen und die Impromptus Nrn. 4 und 5 heran, da sie befürchten, daß sie das Zutrauen und die Zuneigung ihrer Bewunderer

vollkommen verlieren könnten. Denn hier begegnet uns in der Tat Musik, die solch persönliche Leidenschaft und Isolation ausdrückt, solchen Wechsel von Wut und Resignation, solche Sprunghaftigkeit und Introspektion, daß beim Zuhörer ein Gefühl der Bekommenheit zurückbleibt: er ist sich seines eigenen musikalischen Bodens, oder dessen Faurés, nicht mehr sicher; und ihm ist sehr daran gelegen, festen musikalischen Grund unter den Füßen zu haben.

Es ist nicht verwunderlich, daß biographische Faktoren von Faurés schließlicher, einzigartiger Mischung von Mut und Verzweiflung nicht zu trennen sind. Zwar hoffte er, daß seine Musik auch nach seinem Tode gehört und geschätzt werden würde, doch war er sich der augenblicklichen Vernachlässigung bewußt. Die Frau seines Verlegers benutzte unverkaufte Notturmos und Barkarolen als Hüllen für Marmeladengläser, und Fauré geriet zu seinen Lebzeiten des öfteren nahezu in Vergessenheit. Der seelische Schock, der ihm durch den Tod seines Vaters versetzt wurde, und seine eigene immerfort zunehmende Taubheit trugen dazu bei, daß er sich in einem Dilemma empfand. Es gibt außerdem Anzeichen dafür, daß Faurés Ehe schnell zu Eintönigkeit und Banalität hinabsank und die emotionalen Bedürfnisse eines so leidenschaftlichen und empfindsamen Mannes nicht mehr befriedigen konnte. Doch gelang es Fauré trotz solcher schwer erträglicher Umstände, aus seinem eigenen Geist Kraft zu ziehen—aus dem, was Gerald Manley Hopkins so denkwürdig als „das seltsamste, stillste, selbstlose Selbst des Selbsts“ bezeichnete. Besonders die letzten Notturmos spiegeln tatsächlich eine dunkle Nacht der Seele wider, doch sind sogar diese Werke von plötzlichen Lichtstrahlen durchdrungen und besitzen Kodas, in denen auf strahlende oder trotzige Weise angedeutet wird, wie Faurés Fähigkeit, solch emotionale Vielschichtigkeit zu ordnen und zu artikulieren, viele seiner düstersten Ängste besiegte.

#### COMPACT DISC 1

Die sechs **Impromptus** (1883–1913) sind nicht nur ihrem Titel getreu, sondern bilden einen Querschnitt durch Faurés gesamtes schöpferisches Leben. Mit seiner atemlosen Folge von kurzen und langen Phrasen und seiner im Mittelpunkt stehenden Ausschmückung des Themas wirkt das Impromptu Nr. 1 reich verziert und virtuos. Nr. 2, eine wirbelnde Tarantella, ist weniger üppig ausgeschmückt und transparenter in seiner Struktur, während das Impromptu Nr. 3 zu Faurés idyllischsten Schöpfungen gehört; sein Hauptmotiv schwebt und sinkt über einer kreisenden, *moto perpetuo* gespielten Begleitung, und sein im Mittelpunkt stehender musikalischer Einfall „faltet und entfaltet sich dabei wie eine aus Fächern bestehende Allee“. Solch befreiende Launenhaftigkeit weicht dann in den Nrn. 4 und 5 einer ganz anderen Stimmung. Bislang bestand eine Atmosphäre, in der Ideen wie auf einem magischen Spalier gedeihen und blühen durften—doch in Nr. 4 wird diese Stimmung gedämpft und klingt nun abgeschwächt und fieberhaft. Dieses Marguerite Long (einer frühen Anhängerin Faurés) gewidmete Stück brodeln mit einer Unruhe, die dann im Impromptu Nr. 5 mit seinem Rotieren ganzer Tonleitern, seinem eher auftrumpfenden als vorsichtigen Bruch mit der Konvention weiter bestätigt wird. Das Impromptu Nr. 6 stellt die Transkription eines Werks für Harfe dar. Sein ursprüngliches Glitzern hat sicherlich in der neuen Bearbeitung noch an Kraft und Farbe gewonnen, und sein im Mittelpunkt stehendes *Meno mosso* besitzt eine geschmeidige und authentische Schönheit.

Auf alle Hörer, denen die für Fauré typische „Vergänglichkeit“ der Impromptus Nrn. 4 und 5 befremdlich erscheint, wirken das **Thema und Variationen** (1897) beruhigend. Der Grund hierfür ist nicht, daß ihr an Schumann erinnerndes Thema (dem die *Etudes*

*Symphoniques* als Inspiration diene) auf konventionelle Weise ausgeschöpft wird, sondern daß Fauré im großen ganzen die Grundtonart beibehält. Ein sanfter Schauer von Sechzehntelnoten in der Variation Nr. 1 weicht in Nr. 2 einer lebhaften Synkopierung, die sich in Nr. 3 in rasche Alternierungen von Zweier- und Dreiertakt ausdehnt. Die Variation Nr. 4 schweigt in unverhüllter Virtuosität, bei der hüpfende Verzierungsnoten den Gang der Dinge beschleunigen, während Nr. 5 trotz ihrer passiv anmutenden Achtelnoten diesen Impuls eher verstärkt als abmildert. Die feierlich in zweifach verzierter Gegenbewegung voranschreitende Nr. 6 bringt diese Betriebsamkeit auf dramatische Weise zum Stillstand, während Nr. 7 ein sanfter Doppel- und Quadrupelkanon ist. Nr. 8 stellt eine Variation der Nr. 5 dar (es gibt hier sicherlich gewisse Verbindungen), und Nr. 9, der Knotenpunkt des Stücks, wurde von Cortot auf denkwürdige Weise beschrieben: als „eine dunkle, emporgehobene Ekstase, in der das Herz auf dem hohen Gis, der Biegung in der Melodie, wie ein Abendstern herniedersinkt“. Die Variation Nr. 10 ist ein eher schillernd-ironisches als verspieltes Scherzo, das einen explosiven Schlußteil besitzt, während Nr. 11 den Epilog darstellt, der die Variationen auf einer heiteren und optimistischen, wie eine Segnung klingenden Note zu ihrem Abschluß bringt.

Die drei **Romances sans paroles** (1863), Faurés erste veröffentlichte Klavierkompositionen, stellen einen liebevollen und sehr gallisch klingenden Tribut an Mendelssohns Gewandtheit, Lebhaftigkeit und Leichtigkeit dar. Die vier **Valses-caprices** (1893–1894) hingegen gestatten es Fauré, seine ganze unprovisorische Kunstfertigkeit voll auszuschöpfen. Alle vier Beispiele (und besonders das bezaubernde dritte) besitzen eher den Charakter eines „Capriccios“ als eines „Walzers“, da sie die schillernden Welten der Walzerkompositionen von Chopin und Saint-Saëns vereinigen und erweitern. Zum Beispiel wird in einem Takt ein plattfüßiger Dreiertakt parodiert,

bevor er inmitten der flüchtigsten Virtuosität auf der Tastatur, die uns bekannt ist, davonwirbelt. Gleichzeitig zeigt Fauré eine überschäumende und an den Zauberer Merlin erinnernde Fähigkeit, so zu tun, als ob Erwartungen erfüllt werden, und diese dann vollkommen auf den Kopf zu stellen. Fauré ist, wenn er sich nicht gerade der Trägheit der Gefühle hingibt, unermüdlich und überschwinglich, und hier gibt er uns erst die Variation und dann das Thema, und entwickelt diesen witzigen Einfall in den Nrn. 3 und 4 zu immer anspruchsvollerer Musik. In der Nr. 3 reichen ihm nur vier Takte dazu aus, es der Musik zu gestatten, sich allmählich ganz weit von der Grundtonart Ges zu entfernen. Dies ist eine Vorahnung der im Mittelpunkt stehenden Episode, in der das Hauptthema und ein zusätzliches Glockenklang-Motiv miteinander verbunden werden und himmelwärts in eine exklusive harmonische Region gesandt werden—einer Episode von verblüffender Geschmeidigkeit und Feinheit. Hier haben wir es in der Tat eher mit Leichtigkeit als mit Leichtfertigkeit zu tun, mit einem brillanten Spiel mit der Tastatur.

#### COMPACT DISC 2

Die dreizehn **Barkarolen** (1883–1921) werden in ihrer Fähigkeit, einen umfassenden Überblick über Faurés Kunst zu geben, nur von den dreizehn Notturnos übertroffen. Wer sich Opus 26 bis Opus 116 anhört oder diese Musik durchspielt, wird sich einer der bemerkenswertesten Reisen in der Musikgeschichte bewußt: einer Reise von der durch Gounod inspirierten lyrischen Stimmung über die Feinheiten der Barkarole Nr. 5 bis zum Schlußstück, einem Werk, das mittels einer Musik von seltsamer und überirdischer Transparenz, einem unvergeßlich Abschiednehmen, irgendwie die Kompliziertheit alles Vorausgegangenen auflöst.

Sogar die Barkarole Nr. 1 mit ihrem konventionellen venezianischen Trällern im  $\frac{6}{8}$ -Takt wird sofort von

Dissonanzen getönt, und dies belebt die zuckersüße Oberfläche. Bereits in den Barkarolen Nrn. 2 und 3, denen (gemäß ihrem italienischen Stil) eine Fülle von Einzelheiten zu eigen ist, befindet sich Faurés Kompositionsweise in einem unaufhörlichen harmonischen und rhythmischen Fluß. Die weniger ambitionöse Barkarole Nr. 4 wird mit genügend neuen Einfällen moduliert, um jene zu ergötzen, die sich auf der Suche nach poetischer Befreiung befinden, doch bewirkt Fauré in der Nr. 5 wieder einmal eine „totale Umwandlung zu etwas Prächtigem und Fremdem“. Rhythmus und Melodie (die bei der Eröffnung in gedrängte, synkopierte Phrasen zersplittert waren) werden hier fast austauschbar, und die im Mittelpunkt stehende umständliche Entwicklung, die tranquillamente beginnt, aber sich dann zu einem an Liszt gemahnenden, *fortissimo* gespielten Aufruhr steigert (einem von zwei eindrucksvollen Höhepunkten) weicht in einer Koda, die wie der dahintreibende Dunst eines Sonnenuntergangs anmutet. Dies ist ein zugleich erstaunlicher und zutiefst tröstlicher Ausklang. Die Barkarole Nr. 6 ist verhältnismäßig sorglos. Sie bahnt sich ihren Weg von einem neuen Einfall zum andern, bis Nr. 7 die Tür zu solchen Reizen schließt. Die Themen dieser Barkarole, die seltsam klingen und auch auf dem Papier seltsam erscheinen, tauchen ätherisch aus dem Nichts auf, bevor sie wieder ausgelöscht werden. In den Nrn. 8, 10 und 11 begegnet uns Faurés musikalischer Stil wieder in seiner abstrusesten Form; seine immer stärkere Gedrängtheit führt oft zu den unstimmigsten Nebeneinanderstellungen. Nr. 9 nutzt den trällernden, romantischen Barkarolenrhythmus auf makabre Weise und deutet, wie Nr. 11 (die bemerkenswerteste aller Barkarolen) gleichzeitig Schwung und eine fortwährende Behinderung dieses treibenden Impulses an. Man ist darum erleichtert, wenn man endlich bei Nr. 12 ankommt, einer großen Favoritin von Fauré, deren Bewegung grundlegend heiter ist und eine Seefahrt

andeuten soll. Sie leitet zur letzten und zutiefst versöhnlichen Barkarole.

Liszt war es, der die **Ballade pour piano seul** (1879) „zu schwierig“ fand. Vermutlich bezog er sich auf die Fassung für Soloklavier vor ihrer späteren Transformation zu einer populäreren und lichtereren Fassung für Klavier und Orchester. Vielleicht fand er, daß die Musik zu verwickelt und dennoch nicht virtuos sei, daß der Stoff zu zerbrechlich und auserlesen sein, um öffentlich vorgetragen zu werden; selbst ein so brillant erkenntnisreicher und großzügiger Kritiker wie Liszt muß von der Gegenwart so vieler Schwierigkeiten in einem Stück, das ungeeignet schien, lange Ovationen zu gewinnen, verwirrt gewesen sein. Und doch bleibt es eines von Faurés reizvollsten Musikstücken: eine Erinnerung an glückliche, fast vergessene Sommertage und an vom Vogelgesang erfüllte Wälder.

#### COMPACT DISC 3

Faurés bedeutendste Klavierwerke, die **Nottornos** und Barkarolen, haben beide die Dreizehn als Glückszahl. Der Titel Notturmo ist wieder eher zweckmäßig als präzise. Er deutet den Wechsel von Licht und Dunkelheit, von Leidenschaft und Gelöstheit an, und die Stücke zeigen eine Tendenz, Chopins Beispiel zu folgen, indem sie friedliche äußere Abschnitte mit zentralen Episoden von größerer Wildheit oder Belebtheit kontrastieren (Nrn. 2, 5, 6 und 13 bilden alle reich variierte Beispiele dieser Grundstruktur). Das Notturmo Nr. 1 nutzt, wie so oft in Faurés Kompositionen, einen potentiellen Gemeinplatz aus (die von der linken Hand improvisierte Begleitung). Das Stück klingt abgeschieden und elegisch, besitzt jedoch einen Mittelteil, in welchem wirbelnde Sextolen sich an die von der Rechten gespielte Melodie heranpirschen und sie bedrohen. Faurés Vorliebe für Synkopierung tritt in Nr. 3 am sanftesten zutage, und seine von Leidenschaft befeuerte Sehnsucht wird durch Nr. 3 zu Nr. 4 (einem Notturmo, das laut Cortot

zu sehr in seiner eigenen Trägheit schwelgte) fortgeführt. Das Notturmo Nr. 5 ergötzt sich an seinem eignen Schillern (jenem verführerischen As in Takt 2, der unerwarteten Landung auf dem Naturton E in Takt 5 und der Auflösung solcher trickreichen Winkelzüge im natürlichen A in Takt 7). Das Notturmo Nr. 6 gehört zu den reichhaltigsten und beredsamsten aller Klavierwerke Faurés. Es entfernt sich wie in Gedanken verloren von der Grundtonart, nur um mit magischer Kraft wieder zu ihr zurückzukehren, und enthält ein *Allegro moderato*, in welchem der Vogelgesang aus der Ballade erklingt. Der ganze Luxus dieser sich endlos entfaltender Phrasen weicht im Notturmo Nr. 7 trostloser Klängen. Hier kann man fast hören, wie der von wachsenden Zweifeln und zunehmender Hoffungslosigkeit heimgesuchte Fauré sich zum Licht emporringt. Hier begegnet uns wieder einmal jene schwarze Welt von gedämpften Phrasen und plötzlichem Zorn. Sie wird jedoch auf unvergessliche Weise in einer verträumten Koda aufgelöst, die sich wirklich „im friedlichen Zustand vorgangener Gefühle entsinnt“.

Die **Souvenirs de Bayreuth** (1888), ein Contre-Tanz für vierhändiges Klavier, zeigen uns Fauré, wie er dem Wagnerkult eine Nase dreht, doch sind die acht **Pièces Brèves** (1869–1902) eine Zusammenstellung der verschiedenartigsten flüchtigen Stimmungen. Das eröffnender Capriccio ist in der Tat launenhaft. Es enthält gegen Schluß (Takt 34) eine harmonische Wende, die lässig und akrobatisch zugleich wirkt. In den beiden Fugen erweist Fauré der akademischen Welt eine übertriebene Ehrenbezeugung, während das Adagietto alle Versprechungen von Heiterkeit enttäuscht. In der Allegresse (*allegro giocoso*) hingegen ruft Fauré sich froh die Stimmung von *La Bonne Chanson* (1891/2) ins Gedächtnis, und das abschließende Notturmo (das in der großen Serie von dreizehn Stücken wiederholt wird) bringt den Satz zu einem fließenden und gelösten Ausklang.

#### COMPACT DISC 4

In **Dolly** (1893–1896) gelingt es Fauré, momentan eine Welt kindlicher Unschuld wieder einzufangen, die weder durch die Schmerzen, noch durch die Maßlosigkeit, die im Leben der Erwachsenen auftreten, überschattet wird. Auf die für Hélène Bardac (die Tochter von Emma Bardac) komponierte Berceuse folgt Mi-a-ou, ein Walzer-Scherzo, das scherzhaft „Messieu Aoul“ andeutet, den Namen, den Hélène ihrem Bruder gab. Nach *Le jardin de Dolly* (Ein Neujahrs Geschenk für Hélène) mit seinem Zitat aus der Ersten Violinsonate ist Kitty-Valse, ein zarter Sproß der Valses-caprices, zu hören, während Tendresse (ein seltsam unübersetzbare französisches Wort) Faurés Zuneigung zur Tochter seiner Freundin widerspiegelt. Sodann folgt ein spanischer Tanz, *Le pas espagnol*, in welchem Fauré, wie so viele seiner hervorragendsten musikalischen Landsmänner (z. B. Debussy, Ravel und Chabrier) der Dynamik und Farbe von Frankreichs exotischer Nachbarin Tribut zollt.

Die neun **Präludien** (1910–1911) gehören zu den am schwersten faßbaren Meisterwerken Faurés. Der kühlen Gelöstheit des Präludiums Nr. 1 wird im langsamen und schmerzlichen Emporsteigen des Mittelteils widersprochen, während der „Veitstanz“ der Nr. 2, der zwar synkopierte Akkorde aufweist, die nach den Fersen des Tänzers schnappen, im Frieden schließt. Nr. 4 ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie Faurés lyrische Beredsamkeit behindert oder gebrochen werden kann, und wie dies eine Agonie der Unvollständigkeit schafft. Hier äußert sich der unvergleichliche Meister des flüssigen Ausdrucks, der ausgedehnten lyrischen Linie, in einem Zustand, der an Sprachlosigkeit grenzt. Das Präludium Nr. 5 ist in der Tat ungestüm. Nr. 6 hingegen wurde sehr von Copland bewundert, da seine Unpersönlichkeit zweifellos einen Komponisten ansprach, der in Nadia Boulangers klassizistischer Tradition aufwuchs. Die stotternde und

oft pausierende Fortbewegung des Präludiums Nr. 7 läßt wieder ein Gefühl durch nichts zu lindender Trauer aufkommen. Nr. 8 ist ein Scherzo mit einer wiederholten Note, dessen Reise vom Nichts zum Nichts führt, während Nr. 9 den Satz in einer Art von prekärer Waffenruhe beschließt.

Faurés einzige **Masurka** (1883) ist ein früher, ureigener Tribut an Chopin. Das auffallend ansprechende Trio wirkt wie ein sehnsüchtiger Blick über die Schulter, zu einem verehrten Meister hin. Aber es ist bezeichnend, daß Fauré, im Gegensatz zu Chopin, welcher achtundfünfzig Masurkas schrieb, dieses Experiment niemals wiederholte.

Die **Nottornos** zum Schluß können als die Summe von Faurés Kompositionskunst gewertet werden. Und obwohl das Notturmo Nr. 11 eine zum Gedenken an Noémi Lalo, die Frau des Kritikers Pierre Lalo, komponierte Elegie ist, stellt ihr Begräbnisgelaute sicherlich ein Echo auf Faurés eigenen seelischen Zustand dar. Auch in den Nrn. 9 und 10 finden wir ihn beim Ringen mit dem Unwohlsein, das ihn in seinen letzten Lebensjahren befiel. Hier wird die Atmosphäre früherer Zeiten, die als „*premier matin du monde*“ bezeichnet worden ist, mit einem langsamen, alpträumhaften Emporsteigen im Notturmo Nr. 10 ganz fortgezaubert. In Nr. 12 mit ihren plötzlichen Abstiegen und angestrengten Bemühungen, Stabilität aufrechtzuerhalten, wird das aus Nr. 6 stammende ekstatische Lied innerhalb eines Mittelteils umgeformt. Die lyrische Stimmung des Liedes erscheint hier von Dissonanzen beeinträchtigt, es wird ihr sozusagen ein Zerrspiegel vorgehalten. Und schließlich folgt das Notturmo Nr. 13, eine wahrhaft epische Vervollständigung der Serie: die trübseligen Untertöne ihrer äußeren Abschnitte werden rasch zu einem rasenden, wild herab-

fallenden Aufruhr angetrieben, und dann folgt eine Koda, in der jener beharrlich elegische Klang schließlich seine Apotheose erfährt—einen Zustand, in dem Trauer und Mut untrennbar miteinander vereint sind.

#### SCHLUSSBEMERKUNG

Faurés Genie wurde lange verkannt. Aber es ist jetzt sicherlich die Zeit gekommen, in der Coplands eleganter und beziehungsreicher Hinweis auf „Intensität auf einem ruhigen Hintergrund“ stärker beachtet werden muß als Debussys angriffslustige und irreführende Einschätzung. Aufzeichnungen von Faurés Klaviermusik waren bislang sehr dünn gesät, und daher ist Kathryn Stotts umfassende Vortrag seiner Werke um so willkommener. Er gibt uns Gelegenheit, einen Komponisten zu betrachten und neu zu beurteilen, dem einst folgende Eigenschaften zugeschrieben wurden: „jene geheimnisvolle Gabe, die von keiner anderen ersetzt oder übertroffen werden kann: Charme. In ihm und seinem Umfeld war alles verführerisch. Sein Gesicht war sehr braungebrannt, er hatte dunkle Augen und dunkles Haar, er hatte etwas Verträumtes, Melancholisches an sich, das hin und wieder vom jugendlichen Augenzwinkern eines Gassenjungen aufgehellt wurde. Der Klang seiner Stimme war weich und tief.“ Solch erfreuliche persönliche Eigenschaften finden in der reifen Gewißheit von Faurés letzten Gefühlen ihre Ergänzung: „*j'ai reculé les limites du raffinement*“, und wiederum, in seinen eigenen ergreifenden Worten: „Ich habe getan, was ich konnte ... und so richte mich denn, mein Gott.“

BRYCE MORRISON © 1995  
Übersetzung ANGELIKA MALBERT

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“ und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine Email unter [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk). Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog. Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

## GABRIEL FAURÉ *Oeuvres complètes de musique pour piano*

LA NÉGLIGENCE DE FAURÉ—souvent considéré à ce jour comme un pauvre cousin compatriote de Debussy et Ravel—demeure l'un des mystères de la musique les plus étranges et les plus insaisissables. Cependant, les difficultés posées par un compositeur qui allait délibérément au devant de l'ambiguïté, dont le langage musical est simultanément radical et conservateur, et qui—bien que sans aucun doute original—était loin d'être moderniste, sont considérables. Même dans ses premières œuvres musicales, Fauré module et produit les transitions les plus étonnantes et elliptiques, avec une aisance féline et une grâce qui peuvent duper même l'interprète à l'ouïe fine et laisser ses auditeurs en plan. Les premiers Nocturnes, ainsi que Barcarolles, étaient intimement sinon indirectement liés à la *Commedia Dell'Arte*, un monde de silhouettes masquées, de bals, de balcons au clair de lune, de confidences amoureuses, de passions et de rendez-vous phrasés dans un langage de sophistication énigmatique et d'artificialité; tel celui où les joueurs de sérénades de Verlaine dans le chant

Tourbillonnent dans l'extase

D'une lune rose et grise,

Et la mandoline jase

Parmi les frissons de brise.

Fauré lui-même, dans sa manière souvent hésitante et désapprobatrice de soi, pourrait très bien avoir considéré une telle relation comme fantaisiste. Les titres de ses œuvres pour piano—Nocturnes, Barcarolles, Préludes, Impromptus et autres titres—suggèrent son penchant pour Chopin, et sa musique échoue ou réussit sans recours à l'évocation charmeuse ou à la fantaisie. Mais en même temps, l'idéalisation par Fauré d'un passé à jamais lointain et rose crée non seulement un sens d'éloignement et d'archaïsme, mais est aussi exprimée dans un

langage qui allie des modes anciens aux conventions modernes, exhalant un parfum distinctif et fuyant. L'auditeur s'attend à une chose mais en obtient une autre, si bien qu'à nouveau, il risque de se retrouver facilement dans l'ombre, dans un terrain vague musical. Le goût de Fauré pour les accords arpégés, les résolutions sans cesse différées, et son flot d'invention intarissable (flot qui prend une signification presque symbolique) ont incité ses détracteurs à parler de « vers dépourvu de ponctuation » et à se plaindre, en particulier par rapport à ses œuvres ultérieures, d'un goût obsessif pour l'emploi de séquences et pour les enchaînements rébarbatifs et tortueux, suffisamment répétitifs pour tourner au maniérisme. Cependant, de telles attaques ne font que manquer leur cible. Presque toutes les œuvres de Fauré, qu'elles se situent vers ses débuts, sa période de transition (Barcarolle No 5 ou Nocturne No 7) ou vers la fin, présentent toutes un langage qui évolue avec une subtilité, une assurance et une intégralité croissantes, même lorsqu'il est menacé et provoqué par les forces obscures et corrosives de ses dernières années. Et ce sont ces années qui se sont révélées un véritable point d'arrêt pour de nombreux musiciens.

Les pianistes, heureux de charmer leur audience avec le *brio* superficiel et la civilité de l'Impromptu No 2 par exemple (l'une des rares œuvres pour piano de Fauré à avoir presque atteint la célébrité), deviennent silencieux lorsqu'on en vient aux Préludes, aux derniers Nocturnes, aux Barcarolles et aux Impromptus Nos 4 et 5, craignant de provoquer une brusque rupture de toute créance ou tout rapport avec leurs admirateurs. Car il s'agit, sans aucun doute, d'une musique qui exprime une telle passion privée et une telle isolation, une telle colère alternant avec la résignation, une telle volatilité et une telle introspection, que les auditeurs s'en trouvent mal à l'aise,

incertains de leur propre base musicale, ou de celle de Fauré ; impatients de posséder un sens plus grand d'une *terra firma* musicale.

Il n'est pas surprenant que les considérations biographiques soient inséparables de la combinaison finale et unique de courage et de désespoir de Fauré. Espérant que sa musique serait entendue et appréciée après sa mort, il restait conscient de cette négligence présente. L'épouse de son éditeur utilisaient les partitions des Nocturnes et des Barcarolles invendus pour fabriquer des étiquettes pour ses pots à confiture, et, de la sorte, toute sa vie durant, Fauré se retrouvait fréquemment relégué dans l'oubli presque complet. Le traumatisme provoqué par la mort de son père, ainsi que la surdité qui le gagnait irrémédiablement ne faisaient qu'ajouter à son sens du dilemme. Certaines sources suggèrent que le mariage de Fauré devint rapidement las et ordinaire, satisfaisant à peine les besoins d'un homme si fervent et si sensible. Cependant, même s'il endurait des circonstances aussi humiliantes, il était encore capable de faire appel à son esprit propre, à ce que Gerard Manley Hopkins appelait mémorablement « le soi sans soi de soi, le plus étrange, le plus immuable ». Les derniers Nocturnes, en particulier, reflètent effectivement une nuit obscure de l'âme, mais, malgré tout, ces œuvres sont elles aussi transcendées de soudains rais de lumière, de codas qui suggèrent avec éclat ou avec défi comment la capacité de Fauré à ordonner et à articuler une telle complexité émotionnelle a pu exorciser plusieurs de ses peurs les plus noires.

#### DISQUE COMPACT 1

Les six **Impromptus** (1883–1913) sont non seulement fidèles à leur titre mais ils traversent aussi la vie créative de Fauré. Le No 1 paraît orné et virtuose, par sa fuite essoufflée de phrases courtes et longues, et par son élaboration centrale. Quant au No 2, une tarentelle

virevoltante, il se trouve moins richement décoré, plus transparent dans sa texture, tandis que le No 3 figure parmi les créations les plus idylliques de Fauré, dont l'idée principale plonge pour ensuite survoler un accompagnement tournoyant *moto perpetuo*, et dont l'idée centrale est « comparable à une avenue d'éventails qui se plient et se déplient ». Le changement d'un tel caprice libérateur dans les Impromptus Nos 4 et 5 survient très vivement. Dans le No 4, l'impression d'idées qu'on laisse fleurir puis s'épanouir, comme à travers quelque treillis magique, est réduite en une expression atténuée et fébrile. Dédié à Marguerite Long (l'une des rares premières championnes de Fauré), il bouillonne d'une agitation qui se confirme très clairement dans le No 5, par son tournoiement de gammes par tons entiers et sa rupture avec la convention plus provocante qu'hésitante. L'Impromptu No 6 est une transcription d'une œuvre pour harpe, dont l'éclat original acquiert, de façon discutable, une force et une couleur plus grandes dans son nouveau décor, et dont le *meno mosso* central est d'une beauté souple et authentique.

Pour ceux qui trouvent « l'évanescence » de Fauré dans les Impromptus Nos 4 et 5 inquiétante, le **Thème et les Variations** (1897) leur paraîtront rassurants. Ce n'est pas parce que leur thème proche de Schumann (modèle sur les Études Symphoniques) est exploité de façon conventionnelle, mais parce que, pour la plus grande partie, Fauré maintient résolument sa tonalité du début. Une douce pluie de doubles croches dans la Variation No 1 cède à une syncope animée dans la No 2, étendue à de rapides alternances de mesures à deux temps ou à trois temps dans la No 3. La No 4 se réjouit dans une virtuosité candide, à travers des notes à la grâce sautillante qui accentue l'allure des événements ; quant à la No 5, malgré ses croches en apparence passives, elle augmente un tel élan plus qu'elle ne le diminue. La No 6 apaise dramatiquement cette activité, poursuivant en un mouve-

ment contraire solennel, orné à deux reprises, tandis que la No 7 présente un doux canon double et quadruple. La No 8 est une variation de la No 5 (une affaire plus compliquée qu'elle n'en a l'air), et la No 9, centre nodal et expressif, fut remarquablement décrite par Cortot comme constituant « une extase obscure et élevée, où, sur le Sol dièse aigu, la courbe de la mélodie, le cœur, sombre comme une étoile dans la nuit ». La No 10 est un scherzo plus étincelant et ironique qu'enjoué, à la fin explosive, tandis que la No 11 est un épilogue, concluant les Variations sur une note de bénédiction sereine et optimiste.

Les trois **Romances sans paroles** (1863), premières compositions pour piano de Fauré à être publiées, forment un hommage affectueux et très français à l'urbanité, l'agitation et l'aisance de Mendelssohn, alors que les quatre **Valses-caprices** (1893–1894) permettent à Fauré d'exploiter avec une liberté totale tout son talent d'improvisateur. Plus « caprice » que « valse », les quatre exemples (et particulièrement le charmant troisième) combinent et étendent, d'une certaine façon, les mondes scintillants des valses de Chopin et de Saint-Saëns, feignant un style franc dans une mesure, avant de s'éloigner en tourbillonnant, au milieu d'une virtuosité au clavier la plus aérienne que l'on connaisse, associée à une capacité enjouée et dans le style de Merlin d'apparaître pour confirmer les attentes avant de les bouleverser complètement. Inlassablement exubérant lorsqu'il ne se complait pas dans la langueur émotionnelle, Fauré nous donne en premier lieu la variation, et, en second lieu, le thème, développant une telle jovialité dans la musique au raffinement toujours plus croissant dans les Nos 3 et 4. Dans la No 3, simplement quatre mesures lui suffisent pour permettre à la musique de s'évader loin de la tonalité de base en Sol bémol, prémonition de l'épisode central, où le sujet principal et un motif ajouté de son de cloche se rejoignent et sont projetés vers le ciel pour planer dans une région

harmonique raréfiée, un épisode d'une souplesse et d'une complexité étonnantes. Là, on trouve alors la clarté plutôt que la légèreté, sous la forme d'une lumineuse performance au clavier.

#### DISQUE COMPACT 2

Les treize **Barcarolles** (1883–1921) ne cèdent leur capacité à offrir une vue d'ensemble de l'art de Fauré qu'aux treize Nocturnes. Ecouter ou jouer la totalité de l'Opus 26 à l'Opus 116, c'est devenir conscient de l'un des parcours musicaux les plus remarquables ; du lyrisme inspiré de Gounod à travers les complexités de la Barcarolle No 5 à l'offre finale, une œuvre qui, d'une certaine façon, résout toute complexité antérieure dans la musique d'une transparence intensément étrange et mystérieuse, un au revoir inoubliable ou un adieu.

Même la Barcarolle No 1, avec sa cadence vénitienne conventionnelle en  $\frac{3}{8}$ , est immédiatement colorée par la dissonance, égaïement d'une surface superficiellement rose bonbon. Dès les Barcarolles Nos 2 et 3, avec leur profusion de détails italianisés, l'écriture de Fauré se trouve dans un état constant de flux harmonique et rythmique. La Barcarolle No 4, bien que beaucoup moins ambitieuse, module avec une nouveauté suffisante pour ravir ceux à la recherche d'une libération poétique, mais Fauré réalise à nouveau un « changement radical en une entité riche et étrange » dans la No 5. Là, mélodie et rythme (fragmentés à l'ouverture en phrases concises et syncopées) deviennent presque interchangeables, et le développement tortueux central, qui commence tranquillement mais qui s'élève en un tumulte *fortissimo* à la manière de Liszt (l'un des deux imposants apogées), s'apaise en une coda telle la vapeur qui flotte au lever du soleil, conclusion aussi étonnante qu'elle est profondément apaisante. La No 6 est relativement libre de soucis, allant et venant d'une idée à l'autre avant que la No 7 ne mette

un point final à un tel charme. Tout à fait étrange à la vue tout comme au son, ses thèmes surgissent telle une apparition avant de s'effacer. Dans les Nos 8, 10 et 11, on ressent de nouveau le style musical de Fauré à son plus obscur, sa compression croissante ayant souvent pour résultat la plus discordante des juxtapositions. La No 9 romatique la cadence et le rythme de Barcarolle romantique en un avantage morbide et, comme la No 11 (celle-là même qui est la plus remarquable de toutes les Barcarolles), suggère simultanément une force vive et une opposition constante de l'élan. C'est donc avec soulagement que l'on atteint la No 12, l'une des grandes préférées de Fauré, dont le mouvement fondamentalement serein et océanique conduit à la Barcarolle finale et profondément conciliante.

C'était Liszt qui trouvait la **Ballade pour piano seul** (1879) « trop difficile », se référant probablement à la version pour piano solo avant sa transformation plus tard en une version pour piano et orchestre plus populaire et lucide. Peut-être voulait-il dire que l'écriture était complexe sans être virtuose, que le matériau était trop fragile et trop délicat pour la consommation publique ; même Liszt, critique généreux à la perception éblouissante, a dû être déconcerté par la présence de tant de difficultés dans une pièce qui ne risquait pas de gagner d'applaudissements prolongés. Cependant, elle reste l'une des pièces de Fauré les plus charmantes : un rappel des journées d'été au bonheur paisible dont on se souvient à demi, ainsi que des forêts hantées d'oiseaux.

#### DISQUE COMPACT 3

Les plus grandes oeuvres pour piano de Fauré, les **Nocturnes** et les Barcarolles, sont comptées toutes deux à treize, nombre porte-bonheur. Le titre, Nocturne, est, encore une fois, plus commode que précis, évoquant l'alternance de lumière et d'obscurité, de passion et de

sérénité, et les pièces ont tendance à suivre l'exemple de Chopin, qui consiste à contraster les sections externes tranquilles aux épisodes centraux d'animation ou de turbulence plus grandes (Nos 2, 5, 6 et 13 constituent toutes des exemples richement variés de cette structure). Le Nocturne No 1, qui, comme cela revient si souvent chez Fauré, transforme une potentielle banalité (l'accompagnement improvisé à la main gauche) en un avantage, est cloîtré et élégiaque, bien que doté d'une section centrale où des sextolets tourbillonnants s'avancent à pas comptés et menacent la mélodie de la main droite. Le goût de Fauré pour la syncope se trouve à son degré le plus doux dans le No 3, sa nostalgie éclairée par la passion qui se prolonge du No 3 au No 4 (un Nocturne dont Cortot pensait qu'il se complaisait un peu trop de sa propre langueur). Le Nocturne No 5 se réjouit dans son iridescence (ce La bémol taquinant dans la deuxième mesure, l'arrivée inattendue sur Mi naturel dans la cinquième mesure et la résolution d'une manoeuvre aussi astucieuse dans le La naturel de la septième mesure). Le No 6 se classe parmi les plus riches et les plus éloquentes de toutes les œuvres de Fauré pour piano, s'écartant comme par distraction de la tonalité du début, juste pour y retourner avec une ressource magique, et comprenant un *allegro moderato* rendu vivant grâce au chant d'oiseau de la Ballade. Tout ce luxe de phrases évoluant sans cesse cède, dans le Nocturne No 7, à une expression plus triste, dans laquelle on peut presque entendre la bataille de Fauré pour atteindre la lumière, assailli par une impression croissante de doute et de désespoir. Là, encore une fois, se trouve ce monde noir de phrases atténuées et de colère soudaine, bien qu'il soit résolu de façon inoubliable dans une coda rêveuse, dans laquelle l'émotion est véritablement « recueillie dans la tranquillité ».

**Souvenirs de Bayreuth** (1888), un quadrille de duo pour piano, met en scène un Fauré faisant un pied de

nez au culte du Wagnérisme ; cependant, les huit **Pièces Brèves** (1869–1902) constituent une collection d'états d'âme aussi fugitifs qu'ils sont variés. Le *Capriccio* de l'ouverture, comme son nom l'indique, est capricieux, et comprend un détour harmonique à la fin (trente-quatrième mesure) aussi nonchalant qu'il est acrobatique. Dans les deux *Fugues*, Fauré tire solennellement son chapeau au milieu académique, tandis que l'*Adagietto* écarte toute promesse de légèreté. L'*Allegresse* (*allegro giocoso*), d'autre part, présente un Fauré se rappelant avec joie l'état d'âme de *La Bonne Chanson* (1891/2), puis, le *Nocturne final* (repris dans la grande série des treize) amène l'ensemble à une fin gracieuse et sereine.

#### DISQUE COMPACT 4

Dans **Dolly** (1893–1896), Fauré fait revivre, pour un moment, un monde d'innocence de l'enfance exempt de la souffrance ou de l'excès adultes. Composée pour Hélène Bardac (fille d'Emma Bardac), la *Berceuse* est suivie de *Mi-a-ou*, une valse-scherzo qui rappelle gaiement le « *Messieu Aoul* » d'Hélène, dont elle baptisa son frère Raoul. Le *Jardin de Dolly* (un cadeau de Nouvel An pour Hélène), avec son extrait de la *Sonate pour Violon No 1*, précède *Kitty-Valse*, tendre rejeton des *Valses-caprices*, alors que *Tendresse* (mot français singulièrement intraduisible) reflète l'affection de Fauré pour la fille de son amie. Pour finir, une danse espagnole, Le pas espagnol, dans laquelle Fauré, comme tant d'autres de ses compatriotes musiciens les plus distingués (Debussy, Ravel et Chabrier, par exemple), rend hommage au caractère vibrant et à la couleur de cette voisine exotique de la France.

Les neuf **Préludes** (1910–1911) se classent parmi les chefs-d'œuvre les plus insaisissables de Fauré. La sérénité calme du No 1 est contredite par la montée lente et douloureuse de la section centrale, tandis que la « *Saint*

*Vitus's danse* » du No 2, avec ses accords syncopés claquant aux talons de la danseuse se termine dans le calme. Le No 3 représente un exemple suprême de la façon dont l'éloquence lyrique de Fauré peut être contrecarrée ou rompue, créant une angoisse d'inachèvement. Ici, l'incomparable maître de la fluidité, de la longue ligne mélodique, exprime un état proche du manque d'articulation. Le No 5 paraît tout à fait turbulent, alors que le *Prélude No 6* était très admiré par Copland, son impersonnalité faisant sans aucun doute appel à un compositeur élevé dans la tradition néoclassique de Nadia Boulanger. La progression balbutiante et hésitante du No 7 suggère à nouveau un chagrin que rien ne peut soulager. Le No 8 est un scherzo à note répétée voyageant de nulle part vers nulle part ; quant au No 9, il conclut l'ensemble dans une humeur de trêve inquiète.

La **Mazurka** solitaire de Fauré (1883) est un premier hommage caractéristique à Chopin. Le *Trio* est remarquablement émouvant, le charmant regard nostalgique jeté en arrière sur un maître vénéré. Mais, de façon significative, contrairement à Chopin qui écrivit cinquante-huit *Mazurkas*, Fauré ne répéta jamais l'expérience.

Les **Nocturnes** finaux forment une somme de l'art de Fauré. Et, bien que le *Nocturne No 11* soit une élégie, composé à la mémoire de Noémi Lalo, femme du critique Pierre Lalo, les cloches funèbres qui y sonnent évoquent sans doute l'état de cœur de Fauré lui-même. Les Nos 9 et 10, eux aussi, le trouvent en lutte avec le malaise qui l'envahi au cours de ses dernières années, où ce que l'on a appelé l'atmosphère « première matin du monde » de temps plus anciens est conjurée hors de l'existence par une montée centrale lente dans le *Nocturne No 10*, qui habite un monde de cauchemar. Dans le No 12, agrémenté de chutes soudaines et de vigoureuses tentatives de stabilité, le chant ravi du No 6 est transformé en section centrale, dans laquelle le lyrisme est consumé par la

dissonance, faisant face, pour ainsi dire, à un miroir déformant. Pour finir, le Nocturne No 13, achèvement véritablement épique de la série : les harmoniques lugubres des sections externes s'accélérent rapidement en un tumulte frénétique, cascading furieusement, avant une coda dans laquelle cette note insistante d'élégie atteint son apothéose finale—là où chagrin et courage sont indissolublement unis.

#### CONCLUSION

La reconnaissance du génie de Fauré ne se produisit qu'avec une extrême lenteur. Mais voici probablement venu le temps où la référence élégante et suggestive de Copland à « l'intensité sur un fond de calme » prend le pas sur l'appréciation insidieuse et fallacieuse de Debussy. Les enregistrements de musique pour piano de Fauré sont

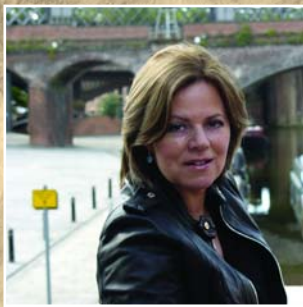
peu nombreux et espacés, et, par conséquent, la version complète que nous propose Kathryn Stott est doublement appréciée. Ici, on peut considérer et réévaluer un compositeur qui fut une fois décrit comme possédant « ce don mystérieux que nul autre ne peut remplacer ou surpasser : le charme. En lui et autour de lui, tout était séduction. Très brun de visage, les yeux et les cheveux noirs, il avait un air rêveur, mélancolique, illuminé de temps à autre par le pétillance de jeunesse d'un gosse des rues. Le son de sa voix était doux et profond. » De si agréables qualités personnelles furent, d'autre part, complétées par l'assurance mûre du sentiment final de Fauré, « j'ai reculé les limites du raffinement », ou encore, dans ses propres mots émouvants : « J'ai fait ce que j'ai pu ... par conséquent, jugez, mon Dieu. »

BRYCE MORRISON © 1995  
Traduction CATHERINE LORIDAN

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



KATHRYN STOTT

© Jonathan Wilkinson

CDA66911/4  
4 compact discs

hyperion

NOTES EN FRANÇAIS + MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR

'I never expect to hear this music better done' (*Classic FM Magazine*)

PENGUIN GUIDE ROSETTE · GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE & CRITICS' CHOICE

CDA66911/4  
4 compact discs  
Duration 4 hrs 55'41

DDD

# GABRIEL FAURÉ

(1845–1924)

## *The Complete Music for Piano*

COMPACT DISC 1

**Impromptus · Thème et Variations · Romances sans paroles · Valses-caprices**

COMPACT DISC 2

**Barcarolles · Ballade pour piano seul**

COMPACT DISC 3

**Nocturnes 1–7 · Souvenirs de Bayreuth † · Huit Pièces brèves**

COMPACT DISC 4

**Dolly † · Neuf Préludes · Mazurka · Nocturnes 8–13**

'Sumptuously recorded. A true and dedicated Francophile [Kathryn Stott] is clearly among the more stylish and intriguing of all young pianists' (*Gramophone*)  
'She deserves an honoured place beside the most distinguished Fauré exponents' (*Classic CD*) 'A tremendous achievement' (*BBC Music Magazine*)  
'A major contribution to the recorded literature of French piano music, strongly recommended' (*Fanfare*, USA)

**KATHRYN STOTT** *piano*

† *with* MARTIN ROSCOE *piano*

LC7533

COMPACT  
disc  
DIGITAL AUDIO

MADE IN ENGLAND  
www.hyperion-records.co.uk

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND



KATHRYN STOTT with MARTIN ROSCOE

CDA66911/4  
4 compact discs

KATHRYN STOTT with MARTIN ROSCOE