

FAURÉ

COMPLETE MUSIC
FOR SOLO PIANO



LUCAS
DEBARGUE





GABRIEL FAURÉ 1845–1924

SIDE 1	62:00	6	Barcarolle No. 1 in A minor op. 26 en <i>la</i> mineur · a-Moll <i>Allegro moderato</i>	4:12
		7	Valse-Caprice No. 1 in A major op. 30 en <i>la</i> majeur · A-Dur <i>Allegro moderato</i>	6:44
		8	Impromptu No. 2 in F minor / F major op. 31 en <i>fa</i> mineur / <i>fa</i> majeur · f-Moll / F-Dur <i>Allegro</i>	3:20
		9	Mazurka in B-flat major op. 32 en <i>si</i> bémol majeur · B-Dur <i>Moderato</i>	7:09
			3 Nocturnes op. 33	
		10	No. 1 in E-flat minor en <i>mi</i> bémol mineur · es-Moll <i>Lento</i>	7:15
		11	No. 2 in B major en <i>si</i> majeur · H-Dur <i>Andantino espressivo – Allegro ma non troppo – Tempo I – Allegro moderato</i>	5:50
		12	No. 3 in A-flat major en <i>la</i> bémol majeur · As-Dur <i>Andante con moto</i>	4:17
			3 Romances sans paroles op. 17 Songs Without Words · Lieder ohne Worte	
1	2:00		No. 1 in A-flat major en <i>la</i> bémol majeur · As-Dur <i>Andante quasi allegretto</i>	
2	2:26		No. 2 in A minor en <i>la</i> mineur · a-Moll <i>Allegro molto</i>	
3	2:04		No. 3 in A-flat major en <i>la</i> bémol majeur · As-Dur <i>Andante moderato</i>	
4	12:46		Ballade in F-sharp major op. 19 en <i>fa</i> dièse majeur · Fis-Dur <i>Andante cantabile – Allegro moderato – Andante – Allegro – Andante – Allegro moderato</i>	
5	3:56		Impromptu No. 1 in E-flat major op. 25 en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur <i>Allegro ma non troppo</i>	



SIDE 2	67:42	7	Barcarolle No. 4 in A-flat major op. 44 en <i>la</i> bémol majeur · As-Dur <i>Allegretto</i>	4:03	
1	Impromptu No. 3 in A-flat major op. 34 en <i>la</i> bémol majeur · As-Dur <i>Allegro – Molto meno mosso – Tempo I</i>	4:23	8	Valse-Caprice No. 3 in G-flat major op. 59 en <i>sol</i> bémol majeur · Ges-Dur <i>Allegro moderato – Più lento</i>	6:57
2	Nocturne No. 4 in E-flat major op. 36 en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur <i>Andante molto moderato</i>	6:24	9	Valse-Caprice No. 4 in A-flat major op. 62 en <i>la</i> bémol majeur · As-Dur <i>Molto moderato quasi lento – Allegretto moderato – Allegro – Tempo I – Allegro</i>	6:45
3	Nocturne No. 5 in B-flat major op. 37 en <i>si</i> bémol majeur · B-Dur <i>Andante quasi allegretto – Allegro – Andante quasi allegretto</i>	9:03	10	Nocturne No. 6 in D-flat major op. 63 en <i>ré</i> bémol majeur · Des-Dur <i>Adagio – Allegretto molto moderato – Allegro moderato – Tempo I</i>	8:51
4	Valse-Caprice No. 2 in D-flat major op. 38 en <i>ré</i> bémol majeur · Des-Dur <i>Allegretto moderato</i>	6:33			
5	Barcarolle No. 2 in G major op. 41 en <i>sol</i> majeur · G-Dur <i>Allegretto quasi allegro</i>	6:47			
6	Barcarolle No. 3 in G-flat major op. 42 en <i>sol</i> bémol majeur · Ges-Dur <i>Andante quasi allegretto</i>	7:54			



SIDE 3	67:52	15	Nocturne No. 7 in C-sharp minor op. 74	8:39
			en <i>ut</i> dièse mineur · cis-Moll	
			<i>Molto lento</i> – <i>Un poco più mosso</i> – <i>Tempo I</i> – <i>Allegro</i> – <i>Molto lento</i> – <i>Un poco più mosso</i>	
1	Barcarolle No. 5 in F-sharp minor op. 66	5:51		
	en <i>fa</i> dièse mineur · fis-Moll			
	<i>Allegretto moderato</i> – <i>Tranquillamente</i>			
2	Barcarolle No. 6 in E-flat major op. 70	3:41		
	en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur			
	<i>Allegretto vivo</i>			
	Thème et variations in C-sharp minor op. 73			
	en <i>ut</i> dièse mineur · cis-Moll			
3	[Thème.] Quasi adagio	1:46		
4	Var. 1. Lo stesso tempo	0:54		
5	Var. 2. Più mosso	0:49		
6	Var. 3. Un poco più mosso	0:37		
7	Var. 4. Lo stesso tempo	1:18		
8	Var. 5. Un poco più mosso	0:50		
9	Var. 6. Molto adagio	2:00		
10	Var. 7. Allegretto moderato	1:05		
11	Var. 8. Andante molto moderato	1:35		
12	Var. 9. Quasi adagio	1:16		
13	Var. 10. Allegro vivo	1:05		
14	Var. 11. Andante molto moderato espressivo	2:19		
			8 Pièces brèves op. 84	
			Short Pieces · Kurze Stücke	
		16	No. 1: Capriccio	1:53
			<i>Andante quasi allegretto</i>	
		17	No. 2: Fantaisie	1:49
			<i>Allegretto moderato</i>	
		18	No. 3: Fugue in A minor	2:34
			a-Moll · en <i>la</i> mineur	
			<i>Andante moderato</i>	
		19	No. 4: Adagietto	3:04
			<i>Andante molto moderato</i>	
		20	No. 5: Improvisation	1:35
			<i>Andante moderato</i>	
		21	No. 6: Fugue in E minor	2:12
			e-Moll · en <i>mi</i> mineur	
			<i>Andante moderato</i>	
		22	No. 7: Allégresse	1:21
			<i>Allegro giocoso</i>	
		23	No. 8: Nocturne	2:23
			<i>Adagio non troppo</i>	

- | | | |
|----|---|------|
| 24 | Barcarolle No. 7 in D minor op. 90
en ré mineur · d-Moll
<i>Allegretto moderato</i> | 3:15 |
| 25 | Impromptu No. 4 in D-flat major op. 91
en ré bémol majeur · Des-Dur
<i>Allegro non troppo – Andante molto moderato quasi adagio –
Allegro non troppo</i> | 5:07 |
| 26 | Barcarolle No. 8 in D-flat major op. 96
en ré bémol majeur · Des-Dur
<i>Allegretto moderato</i> | 3:43 |
| 27 | Nocturne No. 9 in B minor op. 97
en si mineur · h-Moll
<i>Quasi adagio</i> | 5:10 |



SIDE 4	65:47	7	No. 4 in F major en <i>fa</i> majeur · F-Dur <i>Allegretto moderato</i>	1:48	
1	Nocturne No. 10 in E minor op. 99 en <i>mi</i> mineur · e-Moll <i>Quasi adagio</i>	6:04	8	No. 5 in D minor en <i>ré</i> mineur · d-Moll <i>Allegro</i>	2:11
2	Barcarolle No. 9 in A minor op. 101 en <i>la</i> mineur · a-Moll <i>Andante moderato</i>	4:11	9	No. 6 in E-flat minor en <i>mi</i> bémol mineur · es-Moll <i>Andante</i>	1:56
3	Impromptu No. 5 in F-sharp minor op. 102 en <i>fa</i> dièse mineur · fis-Moll <i>Allegro vivo</i>	2:18	10	No. 7 in A major en <i>la</i> majeur · A-Dur <i>Andante moderato</i>	2:32
	9 Préludes op. 103		11	No. 8 in C minor en <i>ut</i> mineur · c-Moll <i>Allegro</i>	1:03
4	No. 1 in D-flat major en <i>ré</i> bémol majeur · Des-Dur <i>Andante molto moderato</i>	3:25	12	No. 9 in E minor en <i>mi</i> mineur · e-Moll <i>Adagio</i>	2:06
5	No. 2 in C-sharp minor en <i>ut</i> dièse mineur · cis-Moll <i>Allegro</i>	1:48		2 Pièces op. 104	
6	No. 3 in G minor en <i>sol</i> mineur · g-Moll <i>Andante</i>	3:35	13	No. 1: Nocturne No. 11 in F-sharp minor en <i>fa</i> dièse mineur · fis-Moll <i>Molto moderato</i>	4:57
			14	No. 2: Barcarolle No. 10 in A minor en <i>la</i> mineur · a-Moll <i>Allegretto moderato</i>	3:46

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | Barcarolle No. 11 in G minor op. 105
en <i>sol</i> mineur · g-Moll
<i>Allegretto moderato</i> | 4:13 |
| 16 | Barcarolle No. 12 in E-flat major op. 106
en <i>mi</i> bémol majeur · Es-Dur
<i>Allegretto giocoso</i> | 3:20 |
| 17 | Nocturne No. 12 in E minor op. 107
en <i>mi</i> mineur · e-Moll
<i>Andante moderato</i> | 6:14 |
| 18 | Barcarolle No. 13 in C major op. 116
en <i>ut</i> majeur · C-Dur
<i>Allegretto</i> | 3:44 |
| 19 | Nocturne No. 13 in B minor op. 119
en <i>si</i> mineur · h-Moll
<i>Andante – Allegro – Tempo I</i> | 6:34 |

LUCAS DEBARGUE piano





GABRIEL FAURÉ
Complete Works for Solo Piano

Lucas Debargue

**The origins of the present complete recording
of Fauré's works for solo piano**

In my youth I gave Fauré a fairly wide berth. I admired his *Ballade* and often listened to a recording of it arranged for piano and orchestra, but I never acquired any of his scores. Listening to his music for solo piano left on me the impression of a language that is sleek, mechanical and occasionally opaque.

The first shock came in 2010, when I took up the piano again. I had arrived early for my class and while waiting I listened to the end of the previous lesson. The pupil was playing the First Barcarolle in A minor. On this occasion I found myself genuinely moved by Fauré's melancholy, which springs from a subtle blend of striking melodies and sophisticated harmonies. From this moment onwards, Fauré's music has been a constant presence in my life.

Despite this, I did not perform any of Fauré's music at the recitals I gave following my return to the concert platform in 2015, the only exception being the First Piano Quartet. As a soloist I was fond of playing the First and Fourth Barcarolles as an encore at the end of a recital or a concerto. But that was all. A collection of the Barcarolles was the only edition of Fauré's works that I owned, but I had removed the

Second and Third of them because they seemed to me to be too difficult to interpret, and I was unable to understand the music of the Fifth and of the later pieces. I had listened to several complete recordings of the Nocturnes, but they had failed to hold my attention, with the possible exception of the First. The handful of works that I was able to play from memory all belong to Fauré's first creative period.

In 2020, when travel and concerts were disrupted by the coronavirus pandemic, I was able to return to one of my favourite musical pleasures: lengthy sessions spent sight-reading at the piano. This was the occasion on which I discovered the Nine Preludes op. 103 of 1909 and 1910. And I was immediately struck by the profound originality and mastery of these brief pieces from Fauré's final period. His genius is revealed here in all of its diversity, drawing on a vast emotional range that extends from the most serene contemplation to extreme anguish. The economy of means in the piano writing is as startling as the effects that Fauré was able to achieve here.

This late-period style of Fauré's was a revelation. Initially, my reaction was negative as I found myself dealing with scores whose harmonic language was beyond my grasp. To decipher Fauré's ultimate enigmas I needed to draw on all the passion that I have invested in studying tonal harmony over the years.

Under the impression of these Preludes, which seemed so different from the other pieces by Fauré that I already knew, I wanted to retrace the journey that the composer had taken from his earliest works for the piano to his final contributions to the medium. This voyage of discovery has provided me with a number of musical pleasures that have transformed my life both as a person and as a musician. I needed to go into the recording studio in order for me to be able to share this adventure with my listeners.

The choice of Stephen Paulello's *Opus 102* piano

This complete recording is not just about offering a summation or a benchmark reading of Fauré's music for the piano: it also provides an answer to other needs that I feel, specifically the desire to invest this recording with an experimental aspect. I needed the sound of the piano to express a spirit of experimentation in the clearest possible way.

This project found an ideal complement in my choice of an *Opus 102* piano, an innovatory concert grand that has one hundred and two keys (as opposed to the standard eighty-eight) and a choice of keyboard that to my ears makes total sense in this repertoire. Not only does this recording allow me to assist listeners in discovering a collection of works that are largely unknown, it also introduces my audience to a rare and, indeed, unique instrument made by a contemporary manufacturer that the general public has had so little opportunity to hear played either on disc or in the concert hall. The prospect of being able to bring together these two worlds – Fauré's works for solo piano and the *Opus 102* instrument – provided me with enough of a stimulus to allow me to find the energy needed to complete this recording.

I encountered the *Opus 102* piano in 2015. Stephen had installed this instrument in the main hall of the recently completed Philharmonie de Paris so that concert artists wishing to do so could get to know it. When my own turn came, I had been sitting at the keyboard for only a few moments when I naturally started to improvise: the extra keys to the left and to the right, its equality of sound in all its registers, its pedals and the responsiveness of its action were all so surprising that I did not dare



The Opus 102 piano in Stephen Paulello's studio-workshop, where the present recording was made

to play any excerpts from my own repertory. I was intrigued: this instrument resembled no other and not only did it fill me with considerable enthusiasm, it also left me feeling disoriented.

Since then I have visited Stephen's studio-workshop in Burgundy on several occasions, and these visits have gradually convinced me that the *Opus 102* piano has an extraordinary potential. Once I felt that I had tamed it, which I did at the end of 2020, I decided that this would be the instrument that would be my partner and my companion when I recorded Fauré's piano music.

The *Opus 102* piano is a world unto itself. Its manufacture is unique in every respect and makes it impossible to compare it to the other concert grands that we are used to playing. The ideal that Stephen pursued when inventing it is that of a creator who has proved to be both an artist and an artisan in terms of the way in which he has brought this project of his to fruition.

Among this instrument's qualities, two in particular have engaged my attention. The first is the ability to change the nature of the sound at a moment's notice. This ability to switch suddenly from a velvety sound to something more acidulous was extremely useful for me, notably when I was recording the Fifth Barcarolle and the four Valses-Caprices. The second characteristic that struck me was the ideal clarity that the *Opus 102* instrument allowed me to achieve in performing those passages that are especially dense from a polyphonic point of view, something that is a major advantage when interpreting Fauré's music.

The piano piece according to Fauré

In his monograph on his father,¹ Philippe Fauré-Fremiet reminds us that Fauré would have preferred not to give titles to his works and that, if he did so at all, it was in order not to antagonize his publishers. Even though it expresses a great range of emotions, this music is not figurative and does not represent anything but is self-referential. This predilection for “pure” music freed from any kind of pictoriality may perhaps also explain the singular admiration that Fauré’s works enjoy but it also accounts for their relatively limited appeal among musicians and music-lovers.

In a letter to his wife Marie, Fauré wrote, “There’s no place for padding in piano music, one has to pay in cash and make it consistently interesting. It is perhaps the most difficult genre of all, if one aims to be as good as possible – as I certainly do.”² And yet this intransigent genre was the one that Fauré cultivated more than any other, lavishing as much attention on it as he did on chamber music and on his songs. It was also the genre that gave him the greatest pleasure. The result is an impressive body of work lasting some four and a half hours in performance, a body striking for its consistently high quality from the three *Romances sans paroles* op. 17 to his final piece for the piano, his Thirteenth Nocturne op. 119. Fauré spent sixty years exploring the piano and during that time he developed a veritable philosophy of writing for this instrument, a philosophy both sensual and cerebral in character. His Romanticism

proved capable of reaching out to the world of modernism without needing to reject the findings of foregoing centuries.

Even if Fauré moved away from the composers who had influenced him in his youth and who included Mendelssohn, Schumann and Chopin, and even if he developed an increasingly personal style, we find the same paradoxical characteristics from his very first piano pieces to his final ones, characteristics that constitute their composer’s distinctive signature: his sinuous melodies and harmonic ambiguities are invariably offset by a classical taste for clarity and concision, qualities sometimes more apparent on the printed page than they are in performance. In recording all of these works I have tried to bring out as many of the riches as possible from this paradoxical world, a world in which blurred outlines coexist with others that are much more clear-cut; the expressive rubs shoulders with the reserved, the spontaneous with the austere, violence with a sense of calm – sometimes even within a single bar of music.

¹ Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris, 1957, p. 139

² Philippe Fauré-Fremiet (ed.), *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, Paris, 1951, p. 186

Notes on my Fauré reading

Once it was clear that I wanted to record Fauré's piano music, I played through all of his works at the piano before reading several books on the subject: Jean-Michel Nectoux's *Les Voix du clair-obscur*, the composer's published correspondence, the biography written by his son Philippe Fauré-Fremiet and the collection of texts by Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*. I found a good deal of useful information here, the most instructive being the words of Fauré himself and of his contemporary musicians – composers and performers – on art and music and on performing Fauré's music in particular.

In his study *Les Voix du clair-obscur*,³ Jean-Michel Nectoux draws a comparison between Fauré and Mallarmé, two artists whom he describes as seeking a world that lay “beyond” their respective languages of music and the written word, while taking to its furthest extreme the formal perfection of their writing. Neither of them was interested in conquering the modern world by means of sound and fury but in engaging with that world with calm determination and a *savoir-faire* that was beyond reproach. The possibility and the conditions of this “quiet revolution” spoke to me not least because they are so rarely invoked today either in the arts or in any other walk of life.

The philosopher Vladimir Jankélévitch developed these themes to magnificent effect in his book *Fauré et l'inexprimable*.⁴ Among those of its pages that I found most

instructive I would single out the ones devoted to night (this is a theme recalled by the title “nocturne”), to the motif of water (recalling the title “barcarolle”) and to Fauré's fondness for oscillating, rocking rhythms (likewise suggested by the word “barcarolle”). Jankélévitch draws an interesting comparison between the hypnotic quality of Fauré's music and the early stages of psychoanalysis as an emerging discipline at this time: these oscillations may suggest those of a swinging pendulum that triggers an intermediate state between sleep and waking. Proust, who adored Fauré's music, also placed this feature at the structural heart of his magnum opus, *In Search of Lost Time*.

Fauré's creative life lasted sixty years, and yet during that time he wrote only a single opera, *Pénélope*. I like to think that he took after both Penelope herself, whose work at the loom is never finished, and Ulysses, with his noble and adventurous spirit and his ability to remain true to himself from first to last. A contemporary of Wagner and later of Debussy, Schoenberg and Stravinsky, Fauré–Ulysses never allowed himself to be entirely seduced by the siren voices of these illustrious advocates of modernism.

If we were to take this comparison with Homer's *Odyssey* a stage further, then Ithaca might be a symbol of tonality: the hero's return to hearth and home – in Fauré's case, the home key – may be ceaselessly deferred, but it remains at the heart of his desires, just as it does for the reader and the listener. We know that in the end he will return home.

³ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Paris, 2008

⁴ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Paris, 2019

**Fauré's complete works for piano solo,
piece by piece**

Op. 17 – 3 Romances sans paroles

It was with these three delicate miniatures that Fauré made his first tentative foray into the field of the solo piano piece. Their title pays homage to Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*, which were a source of inspiration for the young student at the École Niedermeyer in Paris. His piano teacher at that time was Camille Saint-Saëns, who played a major role in introducing his young pupil to the German Romantic repertory: Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Schumann each left a significant mark on Fauré's output as a composer. Until his death in 1921, Saint-Saëns was one of Fauré's closest friends, a friendship that lasted sixty years. Fauré often sent him his recently finished scores in order to solicit his advice.

The First Romance in A-flat major presents us with a calmly unfolding melody in which we may already detect discreet signs of Fauré's distinctive style. It abounds with unexpected harmonies, and the writing for the piano, which is more complex than may initially appear to be the case, includes some ingenious contrapuntal passages within the accompanying formulas that are distributed between the two hands: these characteristics continued to be found in Fauré's works for solo piano between now and the end of his creative life.

The Second Romance is much more agitated in character and is without doubt the least personal of this group of works. Its style recalls the earlier pieces by Mendels-

sohn, although certain melodic and harmonic phrases reveal that Fauré was already keen to explore the most hidden corners of the tonal system.

The Third Romance rests on a gentle rocking motion typical of the composer. When the theme is restated, it is heard in canon at the octave, a procedure that Fauré was to use on frequent subsequent occasions, especially during the final part of his career.

Op. 19 – Ballade

This is the longest single-movement work that Fauré wrote for the piano and, like his *Thème et variations*, it has no counterpart in the rest of the piano repertory. Thanks to his unusual approach to the virtuosity that he deploys here, Fauré subjects his performer to great technical and interpretative demands. Apart from the magnificent interpretations by Marguerite Long, together with her own remarks on the work and the handful of comments transmitted by her to Philippe Fauré-Fremiet, there are few indications as to how to scale this summit in Fauré's output, an absence for which we must surely be grateful.

Unlike Chopin's Ballades, Fauré's op. 19 does not involve a series of confidential statements alternating with a number of lyrical outpourings that are resolved in the roar of a virtuoso coda. Rather, the work unfolds in a way which, however impassioned, is fully in harmony with the world: there is no trace here of the slightest anxiety or of any romantic revolt.

I can still remember the shock that I felt as an adolescent when I discovered this work. The melody of the first episode was one of the most beautiful that I had

ever heard. One is tempted to underline every detail, and yet the piece demands to be played in an entirely natural way, with great simplicity. It is a question of merging spontaneity with precision and of capturing in flight the exact inflections of the musical phrases.

The version heard here is my second recording of this work. The first was one of those that I recorded for the present edition soon after its inception, but on relistening to it I convinced myself that I needed to start again from scratch. My first recording lasted over fourteen minutes, whereas the present one lasts twelve minutes and forty-six seconds, which is a closer reflection of my ultimate decision to follow Fauré's tempo markings, markings that ensure that the music grows increasingly animated over the course of the piece.

As Fauré explains in his letters, he originally intended to write several pieces based on related thematic ideas, which were then combined with one another to create a single piece. I have tried to bring out this sense of thematic transformation in my recording without destroying the general feeling of hedonistic ecstasy that the piece unquestionably conveys.

Op. 25 – Impromptu No. 1

Like the four other Impromptus, the First is a technically challenging piece redolent of a major Romantic study for the piano. As with the Impromptus of Chopin and Liszt, the melody exists to help the performer surmount the difficulties of the work's execution and as such may be compared to the thread that Ariadne gave to Theseus to help him escape from the Minotaur's labyrinth. The piece as a whole is cast in ternary song form, ABA, with a reminiscence of the B-section in the coda. It opens with a rumbling

in the left hand of the piano. The middle section casts its seductive spell both melodically and harmonically, while also recalling the gently swaying rhythms of a barcarolle, a device of which the composer was particularly fond.

Op. 26 – Barcarolle No. 1

Fauré launches his cycle of Barcarolles with a piece both nostalgic in its inspiration and tenderly naïve in its character. It is a fine example of his predilection for using a simple melody made up of conjunct notes to explore the remotest harmonic regions. And yet the way in which he does so is subtle rather than demonstrative: the oriental colours that are revealed are gentle and resemble a musical mirage while avoiding all sense of pictorial overstatement.

Op. 30 – Valse-Caprice No. 1

The First Valse-Caprice opens with a halting melody that is quickly caught up by a noisy orchestra. Here Fauré reveals his sense of humour, something he rarely does. These two elements alternate and provide the piece with its driving force, as a melodic line filled with charm confronts a vertical mass that flirts with vulgarity. The musical argument culminates in a marvellous and extremely virtuosic coda that begins, in all innocence, in the manner of a barcarolle.

Op. 31 – Impromptu No. 2

This brief and straightforward piece none the less bristles with numerous difficulties in terms of its digital demands. As such, it was destined to become a virtuoso piece popular in examinations and competitions. If we ignore the trivial uses to which it has

been put since the time it was written, it turns out to be a masterpiece of concision and inspiration. Its first, tarantella-like episode gives way to a second, more lyrical passage, although the tarantella is maintained in the left hand, where it supports a marvellous and striking melody in the right hand. Binary in its design, this melody gives the impression of wanting to break free from the inexorable rhythmic framework within which the piece began.

Op. 32 – Mazurka

Little known by pianists or by the public at large, Fauré's only Mazurka is a jewel of a piece combining grace and melancholy. Its main theme is characterized by an eloquence filled with panache and features huge intervallic leaps and daring appoggiaturas. The secondary ideas take full advantage of the rhythmic ambiguities of which the composer was fond and generate melodies that are more veiled, more bathed in a sense of nostalgia.

Op. 33/1 – Nocturne No. 1

The first of Fauré's thirteen Nocturnes is dominated by a mood both sombre and emotionally charged. Its two main ideas are both in the key of E-flat minor. The first starts in the piano's upper register, where it begins a long and sinuous descent, while the second, notable for its ostinato in the bass, consists of a broad theme redolent of a chorale. One of Fauré's pupils, Jean Roger-Ducasse, has rightly drawn attention to the poetic originality of the passage leading to a restatement of the first theme. A flight of high notes rises over a pounding B-flat before gently coming to earth over the recapitulation in the form of a polyphonic variation.

Op. 33/2 – Nocturne No. 2

This piece, which was held in the highest regard by Saint-Saëns, reveals the extent to which Fauré was already seeking in his earliest piano works to combine the most brilliant virtuosity with a subtly polyphonic development that he seeks to invest with constant harmonic interest. The nocturne was a form that was close to Chopin's heart, and that form is followed here very clearly: the two serene statements of the main theme frame an agitated episode that develops in complex and surprising ways.

Op. 33/3 – Nocturne No. 3

Less ambitious than its two predecessors, the Third Nocturne retains a dreamlike quality from start to finish. Its central episode appears to be an improvisation inspired by the final notes of the initial melody.

Op. 34 – Impromptu No. 3

The present piece begins with a melody which, innocent in character, is supported by a sinuous accompaniment in the pianist's left hand, whereas the middle section explores more unsettling harmonic depths.

Op. 36 – Nocturne No. 4

The broadly flowing melody of the beginning is answered by a tormented central episode whose principal voice takes up the descending fourth of the theme and repeats it with obsessive obstinacy.

Op. 37 – Nocturne No. 5

Thanks to the complexity of its design and its writing for the piano, this Fifth Nocturne, which is developed at substantial length, contains within it the germs of the Sixth and Seventh Nocturnes. Cast in simple ternary form (ABA), it is built around a middle section that features an ingenious treatment of the “ritornello” that frames the A-section: first we hear a brilliant variation of the theme that is then heard in augmentation at the climax of this section, before bringing this middle section to an end.

Op. 38 – Valse-Caprice No. 2

The initial idea of this piece inevitably recalls Liszt's *Au bord d'une source*, while at its heart is a strikingly beautiful melody whose character could almost be said to be “popular”.

Op. 41 – Barcarolle No. 2

The musical argument of this piece appears to grow progressively more elaborate, the hesitations of the beginning giving way to lyrical flights of fancy that are almost Lisztian in character. Its central theme stands out from an extremely sophisticated harmonization.

Op. 42 – Barcarolle No. 3

Like its predecessor, this Third Barcarolle seems initially to be groping its way forward in the manner of an improvisation. In my own view, the oriental colours of the harmonies of its second theme bring it close to certain Baudelairean reveries that evoke an exotic world remote from our own.

Op. 44 – Barcarolle No. 4

This very concise piece is formally related to the First Barcarolle. Its second subject is played three times, each time a semitone lower, and is replete with a melancholy that tends in the direction of a certain feeling of disquiet.

Op. 59 – Valse-Caprice No. 3

This highly elaborate Valse-Caprice is a musical tour de force whose virtuosic brio runs alongside the evocation of a poetical world beyond our grasp. At its heart is a long conjoint melody that unfurls like a ribbon, its underlying mood recalling the *sfumato* technique found in painting, a technique used to enhance the impression of background depth by making the outlines hazy.

Op. 62 – Valse-Caprice No. 4

Like its predecessor, the present waltz reveals Fauré's formal ingenuity. Its theme is transformed in multiple ways in the course of the piece, sometimes appearing to be lost and at other times highlighted by dint of the changing harmonies. This is the first piece in which Fauré makes sustained and personal use of a diminished mode and of a whole-tone scale.

Op. 63 – Nocturne No. 6

The present piece appears to have been written by a serenely calm composer whose musical style has fully matured. Strangely enough, it was written at the same time as the Fifth Barcarolle, which strikes a very different note by conveying an impression of experimentation by no means devoid of a certain rage that is very rare in Fauré's music.

It begins with a long and sweet-toned melody whose tranquil character is underscored by its rhythmic monotony, a melody, moreover, that glides past us nonchalantly over a harmonically rich triplet accompaniment.

Next comes a contrastive episode in C-sharp minor. Sustained by a far less striking melody than its predecessor, it evolves through a series of daring harmonies up to the point where the recapitulation enters at the climax of this episode. The second episode is again designed to contrast with it and transports us to a fantastical world with its accompanying semiquavers and its focus on the piano's highest register. Fragments of the first episode then burst into the musical argument, building to a powerful climax that is filled with passion and culminating briefly in a passage in which the initial melody is entrusted to the bass register. The piece ends in the trusting atmosphere of the beginning.

Op. 66 – Barcarolle No. 5

This piece is unique in Fauré's output, astonishing both for its violence and for a dramatic breadth that unfolds within only a few minutes of music. It is impossible to establish a clear link between the violence of this Barcarolle and the emotions that Fauré may have been feeling when he wrote it, but it is evident that the aim that it expresses is unprecedented. Its themes are halting and its musical discourse weighed down with dread, a feeling accentuated by the rhythmic irregularity that prevails throughout the whole piece. The ending may bring with it a sense of calm, and yet the mood remains poisonous.

Op. 70 – Barcarolle No. 6

Many seductive melodies and rhythms invest this piece with its irresistible charm. Here the instrumental writing achieves an ideal fluidity. Melody and accompaniment are harmoniously interlaced as part of a musical argument that is free of the turbulence that troubles the previous Barcarolle.

Op. 73 – Thème et variations

The theme is built on an ascending scale of C-sharp minor. Its almost archaic-sounding harmonization is simpler, its tone more solemn and its theme more square-cut than anything that we have been used to from Fauré until now. These elements allow us to identify the theme in the course of its transformations from one variation to the next. Up until the highly virtuosic tenth variation, the mood remains sombre and serious in a way that recalls Schumann's *Symphonic Études*. A final variation proves to be something of a surprise inasmuch as it is the only one in a major key. It brings the piece to an end in a way that suggests a prayer by drawing on the gentle intimacy of a *pianissimo* marking.

Op. 74 – Nocturne No. 7

This vast composition seems to be a counterpart to the preceding Nocturne, in that it explores the minor-key aspect of the note C-sharp / D-flat of which Fauré was clearly very fond. The framework of the "short piano piece" that had already been pushed to its furthest extreme in the Fifth and Sixth Nocturnes is completely destroyed here, even the opening bars generating a tension that prepares us for what resembles nothing so much as a symphonic poem.

The sullen atmosphere and the halting gait of the initial idea seem to look forward to the Debussy of *Des pas sur la neige*. Here is a musical landscape that is filled with desolation and from which a songlike strain emerges telling of both entreaty and resignation. Following an initial contrasting episode, this idea culminates in an outburst of despair that seems to offer no respite.

The second contrasting episode is much more fully developed, its form appearing to reproduce that of the preceding Nocturne. It opens the way for an innocent melody, only for pressure to build up as it develops, plunging us brutally back down into the climax of the initial idea. As in the *Thème et variations* and in the Fifth Barcarolle, the coda seems to restore a feeling of hope and allow for the return of light before the music fades away after a series of final rocking movements alternating in the pianist's two hands.

Op. 84 – 8 Pièces brèves

This collection of Short Pieces brings together six works that are contemporaneous with the opus numbers either side of it, but it also includes some earlier works such as the two Fugues from 1869. As such, it offers a relatively colourful portrait of a composer whose polyphonic style remains identifiable despite the variety of his sources of inspiration. The titles are not Fauré's but were imposed on him by his publisher.

The Capriccio, Fantaisie, Improvisation and Allégresse are all striking by dint of their freshness and melodic and rhythmic sensitivity. The Adagietto anticipates Fauré's later period with its sombre atmosphere, its dissonances and the economy of its pianistic means. The two Fugues attest to Fauré's great mastery in terms of his voice-leading and his handling of strict counterpoint.

Op. 90 – Barcarolle No. 7

Here is a piece that is as brief as it is strange, its rhythmic irregularity giving rise to a sense of unease that grows increasingly noticeable in the works of Fauré's last period. A few flashes of light are scattered throughout the musical argument before the two main ideas are superimposed upon one another, without, however, succeeding in drawing the piece out of the shadows.

Op. 91 – Impromptu No. 4

The most hermetically sealed of the five Impromptus is also the longest: at its heart is a great Adagio that seems weighed down by unfulfilled aspirations. It is this episode that appears to contain the work's true principal idea, since neither the opening section nor the recapitulation following the Adagio contains a theme in the usual sense of that term but rather a series of harmonic sleights of hand that exude a sense of headiness and are seasoned with the rarest of spices.

Op. 96 – Barcarolle No. 8

An admirably concise piece, the Eighth Barcarolle features a naïvely innocent principal idea that clashes brusquely with an epic and all-conquering statement of the musical material. The middle section briefly interrupts these outbursts before taking them up with a vengeance and ending in a thunderous coda.

Op. 97 – Nocturne No. 9

In a way this Nocturne No. 9 is the "first of the last": the accompanying formulas have abandoned their last remaining traces of the virtuosity and richness that are found in

the earlier pieces, giving way instead to a musical discourse concentrated in the middle range of the piano, where the voice-leading is as rigorous as it is boldly dissonant.

Op. 99 – Nocturne No. 10

The Tenth Nocturne picks up from its predecessor in terms of its economy of means and suggests nothing so much as a nightmare that moves inexorably towards a mood of despair and deep resignation.

Op. 101 – Barcarolle No. 9

Within the group of Barcarolles, the present piece stands out by virtue of its form: a single theme is subjected to a series of increasingly elaborate variations, culminating in the magnificent canon that leads to the piece's climax. Its mournful melody suggests the song of a sailor rather than of a gondolier. The music ends as it began, gradually abandoning the world of seductive harmonies and plunging back down into the blackness of the instrument's lowest register.

Op. 102 – Impromptu No. 5

The Fifth Impromptu is a markedly virtuosic piece and was designed to cock a snook at the procedures that were fashionable among certain composers at this time – here one thinks of Debussy, Ravel and Koechlin, all three of whom had attended Fauré's composition class at the Conservatoire: a whole-tone scale and a diminished mode alternate in a form of perpetual motion, pirouetting right up to the final chords that bring this fantastical vision to its unceremonious end.

Op. 103 – 9 Préludes

Fauré's book of Préludes is one of the jewels in his output but has been unjustly neglected by pianists. Here pieces that explore remote harmonies and that include the First, Third, Seventh and Ninth Preludes are found alongside two other groups of works. The first group comprises the Second Prelude, which is designed to allow the pianist to practise mordents in the right hand; the Fifth, with its polyrhythmic superimposition of duplets and triplets; and the Eighth, which focuses on octaves and repeated notes. The second group is made up of two highly polyphonic pieces, the Fourth Prelude, which is pastoral in tone, and the Sixth, which is written throughout in a strict canon at the octave. As a whole, the unity of this collection is underlined by the symmetrical way in which the individual pieces alternate with one another.

Op. 104/1 – Nocturne No. 11

This elegy was written in memory of the daughter-in-law of the composer Édouard Lalo, who had died prematurely in 1911. It explores a world of remote harmonies on the basis of understated thematic material. The return of the initial bell-like sonorities at the central point in the piece and the battery of accompanying semiquavers at the end leave a particularly poignant impression.

Op. 104/2 – Barcarolle No. 10

Like its predecessor, the Tenth Barcarolle is in A minor and it again conjures up the image of a song of the sea. Its theme and its harmonies are even more sombre, their developments more unpredictable. Formally speaking, it is extremely concise, limiting

itself, as it does, to alternating chords in A major and A minor, the minor finally winning the musical argument.

Op. 105 – Barcarolle No. 11

The last of the three Barcarolles with a maritime atmosphere, the Barcarolle No. 11 in G minor is also one of the most complex and fully developed. The tranquil coda seems to give it second wind after the chromatic torments through which we listeners have passed by then.

Op. 106 – Barcarolle No. 12

The Barcarolle No. 12 harks back to the note of innocence that may be found in Fauré's first pieces for solo piano. It is filled with a freshness and an optimism that remain untouched by the much darker colours of the second idea and by the way in which that idea is subsequently developed.

Op. 107 – Nocturne No. 12

This is the piece in which Fauré seems to me to come closest to evoking the pain of the Great War. Its blackness is complete, its savagery unrelenting, its dissonant discourse profoundly troubled, while its final explosion – introduced by an unexpected *accelerando* – is altogether implacable. As such, the Twelfth Nocturne leaves no scope for hope. The motif of a descending minor third that was already found in the Nocturne No. 11 and that will be found again in its successor sounds more and more like a note of plaintive entreaty.

Op. 116 – Barcarolle No. 13

Like its predecessor, the Thirteenth Barcarolle breathes a spirit of freshness and innocence, allowing this group of works to end with a piece full of wit and of hidden refinements.

Op. 119 – Nocturne No. 13

Fauré's final Nocturne is also one of his most impressive in terms of its dramatic breadth. It constitutes a kind of synthesis of his entire output for the piano, as if he knew that he was withdrawing from the world with this piece.

The key of B minor is found only rarely in Fauré and serves here to usher in a mood both mournful and contemplative. A second idea brings a sense of *élan* to the music, while an obsessive motif serves as the coping stone to the whole structure. The contrasting episode in G-sharp minor has an unbridled passion to it that comes as a total surprise and gives way to a lengthy apotheosis that demands a great deal of digital dexterity from its performer.

The coda comes close to sublimity and gives the impression that this piece is made up of a single musical phrase of immense length, a phrase destined to revert to silence after the final statements of the obsessional motif.



GABRIEL FAURÉ

L'intégrale pour piano solo

Lucas Debargue

Aux origines de cette intégrale Fauré

Adolescent, j'étais pratiquement passé à côté de Fauré. J'admirais sa Ballade, dont j'écoutais souvent un enregistrement dans sa version avec orchestre, mais je ne m'étais procuré aucune de ses partitions. L'écoute de sa musique pour piano seul me laissait l'impression d'un langage lisse, ronronnant, parfois opaque.

Le premier choc eut lieu en 2010, alors que je venais de reprendre l'étude du piano. Arrivé en avance pour mon cours, je patientais en écoutant la fin de la leçon précédente : l'élève jouait la Première Barcarolle en *la* mineur. Cette fois, je me suis trouvé vraiment bouleversé par la mélancolie faurénne, née d'un subtil alliage d'évidence mélodique et d'harmonie raffinée. À compter de cet instant, la musique de Fauré n'allait plus me quitter.

Pourtant, au cours de mes premières années de scène à partir de 2015, je n'ai pas programmé Fauré en concert à l'exception du Premier Quatuor avec piano. En solo, j'aimais jouer la Première ou la Quatrième Barcarolle en bis à l'issue d'un récital ou d'un concerto. C'était tout. Le recueil des Barcarolles était d'ailleurs le seul que je possédais ; mais j'avais écarté les Deuxième et Troisième, qui me paraissaient trop difficiles à interpréter, et je ne parvenais pas à comprendre la musique de la Cin-

quième ni des suivantes. Les Nocturnes, dont j'avais écouté plusieurs enregistrements intégraux, n'avaient pas retenu mon attention, à l'exception peut-être du Premier. Ces quelques œuvres que j'avais dans les doigts appartiennent toutes à la première période créatrice de Fauré.

En 2020, alors que les voyages et les concerts se trouvaient interrompus par la crise sanitaire, j'ai pu renouer avec un de mes plus chers plaisirs musicaux : les longues séances de déchiffrage. C'est à cette occasion que j'ai découvert les Neuf Préludes opus 103. Chef-d'œuvre de la « dernière manière » de Fauré, la musique de ces courts Préludes composés en 1909 et 1910 m'a frappé par sa profonde originalité. Le génie du compositeur s'y manifeste dans toute sa diversité, tirant parti d'un immense spectre émotionnel qui va du recueillement le plus serein à l'angoisse extrême. L'économie de moyens dans l'écriture pour le piano y est aussi saisissante que ses effets.

Cette « dernière manière » de Fauré fut pour moi une révélation. Négative, d'abord, car je me trouvais face à des partitions dont le langage harmonique me dépassait. Pour décrypter les ultimes énigmes de Fauré, il me faudrait employer toute la passion que je verse depuis quelques années dans l'étude de l'harmonie tonale.

Marqué par ces Préludes qui me semblaient si différents des pièces de Fauré que je connaissais déjà, j'ai voulu parcourir le long chemin qui avait conduit le compositeur de ses premiers à ses derniers opus pour piano. Cette exploration m'a procuré des joies musicales qui m'ont transformé comme homme et comme musicien. Il me fallait prendre la route du studio d'enregistrement pour partager cette aventure avec l'auditeur.

Le choix du piano *Opus 102* de Stephen Paulello

Cette intégrale répond chez moi à d'autres besoins que celui d'offrir une somme, ou une référence d'interprétation pour la musique de Fauré : j'ai tout de suite souhaité insuffler à mon enregistrement une portée expérimentale. J'avais besoin que le son du piano exprime clairement un esprit de recherche.

C'est le choix du piano *Opus 102* – un piano à queue de concert innovant avec cent deux touches au lieu des quatre-vingt-huit conventionnelles – qui est venu compléter ce projet, lui donnant pleinement sens à mes oreilles : cet enregistrement permettrait à la fois de contribuer à faire découvrir une œuvre encore largement méconnue, mais aussi à faire connaître un instrument rare (unique à ce jour !), issu de la facture de piano contemporaine, que le public n'a pratiquement pas eu l'occasion d'entendre jouer, au disque comme au concert. La perspective d'une réunion des deux mondes que sont le corpus pour piano de Fauré et l'*Opus 102*, m'a suffisamment stimulé pour que je puisse déployer l'énergie nécessaire à l'accomplissement de cet enregistrement.

Ma rencontre avec l'*Opus 102* a eu lieu en 2015. Stephen avait installé son piano dans la grande salle de la Philharmonie de Paris tout juste achevée, pour que les concertistes qui le souhaitaient puissent faire connaissance avec l'instrument. Mon tour venu, je me suis naturellement mis à improviser après seulement quelques instants au clavier : les touches supplémentaires à gauche et à droite, l'identité sonore des registres, le pédalier, la réactivité de la mécanique m'avaient tant surpris que je

n'ai pas osé jouer des extraits de mon répertoire. J'étais intrigué : à la fois enthousiasmé et désorienté par ce piano qui ne ressemblait à aucun autre.

Depuis, de nombreux passages dans le Studio-Atelier de Stephen en Bourgogne m'ont progressivement convaincu de l'extraordinaire potentiel de l'*Opus 102*. Quand j'ai senti que je l'avais suffisamment apprivoisé, fin 2020, j'ai pris la décision que ce piano serait mon partenaire pour enregistrer Fauré.

L'*Opus 102* est un monde en soi. Sa facture, unique en tous points, le rend incomparable à d'autres pianos de concert auxquels nous sommes habitués. L'idéal que Stephen a poursuivi en l'inventant est celui d'un créateur, qui s'est montré au moins aussi artiste qu'artisan dans l'élaboration de son œuvre.

Parmi toutes ses qualités, deux caractéristiques de cet instrument ont spécialement retenu mon attention. La première, c'est la possibilité qu'il offre de changer instantanément de nature de son. Pouvoir passer subitement d'un son velouté à des teintes plus acidulées m'a été très utile, notamment dans l'enregistrement de la Cinquième Barcarolle et des quatre *Valses-Caprices*. La seconde, c'est la clarté idéale que permet l'*Opus 102* dans l'exécution des passages où la polyphonie est particulièrement dense, ce qui est un atout majeur pour l'interprétation de Fauré.

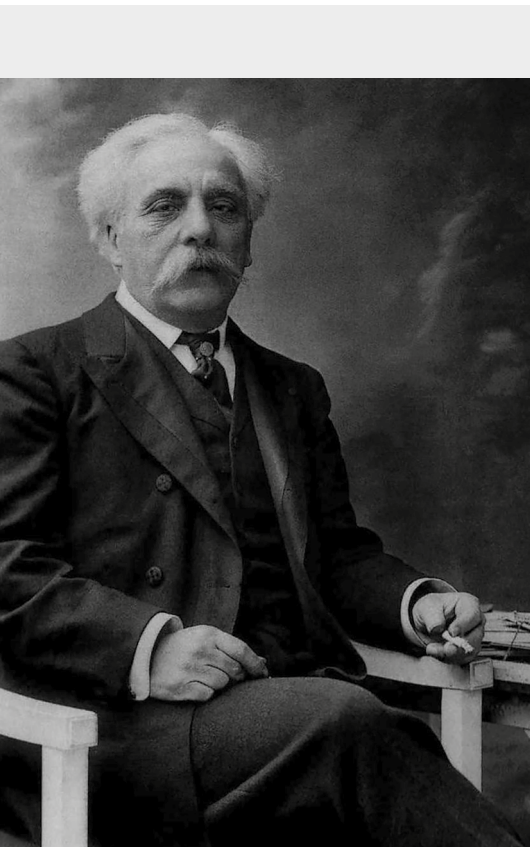
La pièce pour piano selon Fauré

Comme le rappelle son fils Philippe dans sa biographie *Gabriel Fauré*¹, Fauré aurait préféré ne pas devoir donner de titre à ses pièces : il l'aurait fait pour ne pas causer de tort à ses éditeurs. Bien qu'elle exprime une grande diversité d'émotions, cette musique ne figure ni ne représente rien pour autant : elle ne renvoie qu'à elle-même. Ce goût pour la musique « pure », débarrassée de tout pittoresque, explique peut-être la forme d'admiration singulière que suscite son œuvre, mais aussi la relative confidentialité dans laquelle elle reste confinée par les musiciens et mélomanes.

Dans une lettre à sa femme Marie, Fauré écrit : « Dans la musique pour le piano, il n'y a pas à user de remplissages, il faut payer comptant et que ce soit tout le temps intéressant. C'est le genre peut-être le plus difficile, si l'on veut y être aussi satisfaisant que possible... et je m'y efforce². » Il se trouve que ce genre intransigeant fut un de ceux que Fauré cultiva le plus (avec la musique de chambre et la mélodie), et avec le plus de bonheur : le corpus est imposant (quatre heures et demie de musique), et saisissant par sa qualité constante, des Trois Romances de l'opus 17 à l'ultime opus pour piano, le Treizième Nocturne opus 119. En soixante ans d'exploration personnelle du piano, Fauré a développé une véritable philosophie de l'écriture pour cet instrument, à la fois sensuelle et cérébrale. Son romantisme a su toucher à la modernité sans avoir besoin de faire table rase des acquis des siècles passés.

¹ Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris 1957, p. 139.

² *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, éd. Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, p. 186.



Fauré photographed by Paul Nadar in 1905

Même si Fauré est parti de ses influences (Mendelssohn, Schumann, Chopin) pour évoluer vers un style de plus en plus personnel, on retrouve d'un bout à l'autre de l'œuvre pour piano des caractéristiques paradoxales qui font la signature de leur auteur : ainsi les sinuosités et ambiguïtés de sa mélodie et de son harmonie sont-elles toujours compensées par un goût classique pour la clarté et la concision du discours, parfois plus perceptibles à la lecture qu'à l'audition. En enregistrant toutes ces pièces, j'ai d'ailleurs tenté d'extraire le plus de richesses possible de cet univers paradoxal, où le flou côtoie le clair ; l'expressif, le réservé ; le spontané, l'austère ; le violent, l'inerte – et parfois même dans une seule mesure de musique.

Notes de lectures fauréennes

Quand s'est manifesté mon souhait d'enregistrer l'œuvre pour piano de Fauré, après plusieurs déchiffrages de la totalité du corpus au clavier, j'ai procédé à la lecture de plusieurs ouvrages : *Les Voix du clair-obscur* de Jean-Michel Nectoux, la *Correspondance* de Fauré, sa biographie écrite par son fils Philippe Fauré-Fremiet, ainsi que le recueil de textes *Fauré et l'inexprimable* de Vladimir Jankélévitch. J'y ai trouvé de nombreuses informations, les plus riches d'enseignements étant les propos de Fauré et de ses contemporains musiciens (compositeurs et interprètes) sur l'art, la musique et la production fauréenne en particulier.

Dans son livre *Les Voix du clair-obscur*³, Jean-Michel Nectoux fait le rapprochement entre Fauré et Mallarmé : ces deux artistes auraient cherché un monde « par-delà » leurs langues respectives (musique pour l'un, verbe pour l'autre), tout en poussant la perfection formelle de leur écriture à l'extrême. Il ne s'agissait pas, ni pour l'un ni pour l'autre, de faire la conquête de la modernité par le bruit et la fureur, mais de s'y engager avec une détermination tranquille et un savoir-faire irréprochable : la possibilité et les conditions de cette « révolution en douceur » m'ont interpellé, tant elles sont peu convoquées par notre époque, dans les arts comme dans d'autres domaines de la vie.

³ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Paris 2008.

Le philosophe Vladimir Jankélévitch a magnifiquement développé les thèmes fauréens dans son livre *Fauré et l'inexprimable*⁴. Parmi les pages qui m'ont semblé les plus instructives, j'ai relevé celles consacrées à la nuit (thématique suscitant le titre de Nocturne), au motif aquatique (suscitant le titre de Barcarolle), et à la prédilection de Fauré pour les rythmes oscillants et berceurs (également suggérés par le titre de Barcarolle). Jankélévitch fait un rapprochement intéressant entre le caractère hypnotique de la musique de Fauré et les balbutiements de la psychanalyse qui lui étaient contemporains : ces balancements peuvent évoquer ceux d'un pendule, nous faisant passer dans un état intermédiaire entre le sommeil et l'éveil. Marcel Proust, qui chérissait la musique de Gabriel Fauré, mit aussi cette intermittence au cœur de l'édification de sa *Recherche du temps perdu*.

En soixante ans de vie créatrice, Fauré a écrit un seul opéra, *Pénélope*. J'aime à penser que le compositeur tient à la fois du personnage de Pénélope, qui remet sans cesse son ouvrage sur le métier, et d'Ulysse, par son esprit musical aussi noble qu'aventureux, fidèle à lui-même d'un bout à l'autre de son œuvre : d'abord contemporain de Wagner, puis de Debussy, Schoenberg et Stravinsky, Fauré-Ulysse ne s'est jamais pleinement laissé entraîner par le chant des illustres sirènes de la modernité.

Si l'on pousse plus loin le rapprochement avec l'*Odyssée* d'Homère, Ithaque pourrait être le symbole de la tonalité : le retour au foyer (au ton principal) a beau se trouver sans cesse différé, il est toujours au centre des désirs du héros (et du lecteur / de l'auditeur), dont on sait qu'il finira par rentrer chez lui.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Paris 2019.

L'intégrale pour piano solo, pièce par pièce

Op. 17 – 3 Romances sans paroles

C'est avec ces trois délicates miniatures que Fauré ouvre timidement son œuvre pour piano. Le titre rend hommage aux cahiers des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, pour lequel s'est passionné le jeune Fauré étudiant à l'école Niedermeyer. Son professeur de piano d'alors, Camille Saint-Saëns, a grandement contribué à lui faire découvrir les œuvres pour piano des romantiques germaniques : Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Schumann, qui auront chacun une influence importante sur Fauré compositeur. Saint-Saëns restera l'un de ses plus chers amis (jusqu'à sa mort en 1921 : leur amitié aura duré 60 ans), à qui Fauré enverra souvent ses partitions fraîchement terminées pour connaître son avis.

La première Romance, en *la* bémol majeur, déroule paisiblement une mélodie où se dessine déjà, bien que discrètement, la singularité musicale de Fauré. Les harmonies inattendues abondent, et l'écriture pour piano, plus complexe qu'il n'y paraît à la première écoute, fait passer d'ingénieux contrepoints dans des formules d'accompagnement réparties aux deux mains : ces caractéristiques se retrouveront jusque dans les dernières œuvres pour piano de Fauré.

La deuxième Romance, d'un caractère très agité, est sans doute la moins personnelle : son écriture renvoie directement aux pièces antérieures de Mendelssohn. Certains détours mélodiques et harmoniques montrent toutefois que Fauré se passionnait déjà pour l'exploration des recoins les plus mystérieux du système tonal.

La troisième Romance repose sur un doux bercement, caractéristique de l'auteur. La réexposition se fait en canon à l'octave, procédé que Fauré utilisera beaucoup, surtout dans la dernière partie de sa production.

Op. 19 – Ballade

Cette œuvre, la plus longue d'un seul tenant écrite par Fauré pour piano, avec son Thème et variations, n'a aucun équivalent dans la littérature pianistique. Par l'approche singulière de la virtuosité qui s'y déploie, elle soumet l'interprète à de grands défis techniques et interprétatifs. Au-delà des magnifiques enregistrements de Marguerite Long, de ses remarques, et des quelques propos prêtés à Fauré et retranscrits par elle et Philippe Fauré-Fremiet, très peu d'indications – et c'est sûrement heureux – nous aident à faire l'ascension de ce monument qu'est la Ballade.

La Ballade de Fauré ne donne pas lieu, comme celles de Chopin, à une alternance de confidences et de déferlements lyriques qui se résout dans le fracas d'une coda virtuose. Il s'agit d'une effusion certes passionnée, mais pleinement en accord avec le monde : on n'y trouve pas trace de la moindre angoisse ou révolte romantique.

Je me souviens du choc que j'ai éprouvé, adolescent, en découvrant cette œuvre. La mélodie du premier épisode était une des plus belles que j'avais jamais entendues. On voudrait en souligner chaque détail ; et pourtant, elle « demande » qu'on la laisse aller de façon naturelle, avec une grande simplicité. Il s'agit ici d'associer la spontanéité à la précision, de saisir au vol les inflexions exactes des phrases.

La version présente sur ce disque est la deuxième enregistrée. C'est une des premières pièces que j'ai gravées pour mon intégrale, mais la réécoute m'a convaincu qu'il fallait me remettre à l'ouvrage. La première version durait plus de 14 minutes,

celle-ci dure 12 minutes 46 secondes : cela correspond mieux au choix que j'ai finalement fait de suivre Fauré dans ses indications de tempo, qui incitent à ce que la musique s'anime progressivement au cours de la pièce.

Comme Fauré le confie dans sa correspondance, il s'agissait à l'origine de plusieurs pièces aux idées thématiques apparentées, qui sont combinées entre elles pour n'en former qu'une. J'ai tâché de faire entendre cette transformation thématique sans nuire à la sensation générale d'extase hédoniste que procure la pièce.

Op. 25 – Impromptu n° 1

Techniquement redoutable (comme le seront les quatre autres Impromptus), cette pièce s'apparente à une grande étude romantique pour piano : comme dans celles de Chopin et de Liszt, la mélodie est là pour aider l'interprète à surmonter les difficultés, à la manière d'un fil d'Ariane. De forme lied ABA, avec un rappel de B dans la coda, la pièce s'ouvre dans un murmure bouillonnant des graves du clavier. La section centrale, d'une grande séduction mélodique et harmonique, n'est pas sans évoquer le balancement de la barcarolle, cher à l'univers fauréen.

Op. 26 – Barcarolle n° 1

Fauré ouvre son cycle de barcarolles avec cette pièce d'inspiration nostalgique et tendrement naïve, où l'on voit combien l'auteur aime à pousser une simple mélodie de notes conjointes dans ses derniers retranchements harmoniques. Il s'y emploie toutefois d'une manière bien plus subtile que démonstrative ; les couleurs orientales se manifestent doucement, davantage comme un mirage musical que comme un clin d'œil pittoresque.

Op. 30 – Valse-Caprice n° 1

La *Première Valse-Caprice* s'ouvre sur une mélodie hésitante, vite rattrapée par un orchestre bruyant – Fauré manifeste ici son humour, chose assez rare dans sa production. L'alternance entre ces deux éléments constitue le moteur de la pièce : une ligne mélodique pleine de charme affronte une masse verticale à la limite du vulgaire. Tout se consomme dans la merveilleuse et très virtuose coda qui commence, l'air de rien, à la façon d'une barcarolle.

Op. 31 – Impromptu n° 2

Cette pièce simple et courte, émaillée de nombreuses difficultés digitales, avait tout pour devenir un morceau de virtuosité prisé dans les examens et les concours.

La trivialité de cette postérité mise à part, il s'agit d'un chef-d'œuvre de concision et d'inspiration. Empruntant son allure à celle d'une tarentelle, le premier épisode laisse place à un second, plus lyrique, où la tarentelle maintenue à la main gauche devient le support d'une merveilleuse mélodie emphatique à la main droite. D'une coupe binaire, cette mélodie donne l'impression de vouloir faire exploser le cadre rythmique inexorable dans lequel a débuté la pièce.

Op. 32 – Mazurka

Peu connue des pianistes et du public, l'unique mazurka de Fauré est un joyau mêlant grâce et mélancolie. Le thème principal est caractérisé par une éloquence pleine de panache, avec ses grands sauts d'intervalle et appoggiatures osées. Les idées secondaires, profitant d'ambiguïtés rythmiques chères à leur auteur, développent quant à elles des mélodies plus voilées, teintées de nostalgie.

Op. 33/1 – Nocturne n° 1

Le premier des Treize Nocturnes de Fauré est dominé par un climat sombre et pathétique. Les deux idées principales sont dans la même tonalité de *mi* bémol mineur. La première part des aigus pour entamer une longue descente sinueuse, tandis que la seconde, caractérisée par un ostinato dans les graves, voit se déployer un thème large aux allures de choral. Jean Roger-Ducasse, élève de Fauré, remarque à juste titre l'originalité poétique de la retransition qui mène au retour du premier thème : sur un *si* bémol lancinant court un vol de notes aiguës, atterrissant doucement sur la reprise en forme de variation polyphonique.

Op. 33/2 – Nocturne n° 2

Cette pièce, grandement appréciée de Saint-Saëns, montre à quel point Fauré cherchait dans ses premières œuvres pour piano à combiner harmonieusement la virtuosité la plus brillante au développement d'une polyphonie subtile, d'un intérêt sans cesse renouvelé.

La forme du nocturne, chère à Chopin, est ici clairement suivie : les deux expositions sereines du thème principal encadrent un épisode agité aux développements complexes et surprenants.

Op. 33/3 – Nocturne n° 3

Moins ambitieux dans son format que les deux précédents du même opus, ce nocturne garde un caractère rêveur du début à la fin. L'épisode central semble s'improviser à partir des dernières notes de la première mélodie.

Op. 34 – Impromptu n° 3

La pièce s'ouvre par une mélodie d'un caractère innocent soutenue par une main gauche ondulante, tandis que la partie centrale explore des profondeurs harmoniques plus inquiétantes.

Op. 36 – Nocturne n° 4

À l'ample et longue mélodie du début répond un épisode central tourmenté, dont la voix principale reprend obstinément la quarte descendante du thème.

Op. 37 – Nocturne n° 5

Par la complexité de sa structure et de l'écriture pour piano, ce nocturne très développé contient les ferments des Sixième et Septième Nocturnes qui suivront. Derrière une simple forme lied (ABA) se cache, dans la partie centrale, un traitement ingénieux de la « ritournelle » refermant la partie A : d'abord en variation brillante, puis en augmentation dans le point culminant qui mène la partie centrale à son terme.

Op. 38 – Valse-Caprice n° 2

Cette pièce, dont la première idée n'est pas sans rappeler *Au bord d'une source* de Liszt, renferme une très belle mélodie en son centre, d'un caractère que l'on pourrait presque trouver « populaire ».

Op. 41 – Barcarolle n° 2

Le discours de cette pièce semble s'élaborer progressivement, les hésitations du début laissant place à des envolées lyriques d'un style quasi lisztien. Le thème central se détache sur une harmonisation d'un grand raffinement.

Op. 42 – Barcarolle n° 3

Comme la précédente, cette barcarolle semble d'abord tâtonner à la manière d'une improvisation. Le second thème, par les couleurs orientales de son harmonie qui le rapprochent dans mon esprit de certaines rêveries baudelairiennes, évoque un ailleurs exotique...

Op. 44 – Barcarolle n° 4

Cette pièce très concise revient à l'évidence formelle de la Première Barcarolle. Son deuxième thème, joué trois fois (chaque fois un demi-ton plus bas), est gorgé d'une mélancolie qui tend vers le malaise.

Op. 59 – Valse-Caprice n° 3

Très élaborée, la *Troisième Valse-Caprice* est un tour de force musical où le brio virtuose côtoie l'évocation d'un lointain poétique. Au centre, une longue mélodie conjointe se déroule tel un ruban, dans un climat qui me rappelle la technique du *sfumato* en peinture, utilisée pour augmenter l'impression de profondeur de l'arrière-plan au moyen d'un rendu vaporeux de ses contours.

Op. 62 – Valse-Caprice n° 4

Comme la précédente, cette valse montre l'ingéniosité de Fauré dans le maniement de la forme. Le thème, transformé de multiples façons au cours de la pièce, semble parfois se perdre ou se trouver exalté au gré des changements d'harmonie : ici, Fauré fait pour la première fois un usage appuyé et personnel du mode diminué et de la gamme par tons.

Op. 63 – Nocturne n° 6

Ce nocturne, qui semble écrit par un compositeur serein ayant pleinement mûri son style, a curieusement été composé en même temps que la Cinquième Barcarolle, laquelle communique au contraire une impression d'expérimentation non dépourvue d'une certaine rage, très rare chez Fauré.

La pièce commence par une longue et suave mélodie, dont le caractère paisible est renforcé par sa monotonie rythmique. Cette mélodie se laisse glisser avec nonchalance sur un accompagnement en triolets d'une grande richesse harmonique.

Un premier épisode contrasté intervient, dans le ton de *do* dièse mineur. Porté par une mélodie beaucoup moins évidente que la première, il évolue parmi les audaces harmoniques, jusqu'à la reprise du point culminant du premier épisode. Le second épisode contrasté nous emporte dans un climat fantastique, avec ses doubles croches d'accompagnement et sa concentration dans le registre aigu du clavier. Des morceaux du premier épisode contrasté font irruption, jusqu'à ce qu'une montée en puissance pleine de passion aboutisse à un bref point culminant où la mélodie initiale est confiée aux basses. La pièce s'achève dans le climat confiant du début.

Op. 66 – Barcarolle n° 5

Pièce unique dans tout le corpus fauréen, la Cinquième Barcarolle étonne par sa violence et l'ampleur dramatique qui s'en dégage en seulement quelques minutes de musique. On ne peut établir de lien certain entre la véhémence de cette barcarolle et les sentiments qui pouvaient traverser Fauré en l'écrivant, mais il est clair que l'intention dont il fait preuve est inédite. Les thèmes sont heurtés, et le discours chargé d'angoisse, ce qu'accentue encore l'irrégularité rythmique prévalant dans toute la pièce. La conclusion apporte l'apaisement, sans que le climat semble pour autant libéré de tous ses poisons.

Op. 70 – Barcarolle n° 6

De nombreuses séductions mélodiques et rythmiques donnent à cette page un charme irrésistible. L'écriture instrumentale atteint ici à une fluidité idéale : mélodie et accompagnement s'entremêlent harmonieusement, en un discours totalement épargné par les bousculades qui troublaient la barcarolle précédente.

Op. 73 – Thème et variations

Le thème est construit sur la gamme ascendante de *do* dièse mineur. Son harmonisation presque archaïsante est plus simple, le ton plus solennel, et la coupe du thème plus carrée que ce à quoi Fauré nous avait habitués jusque-là. Ces éléments permettront toujours d'identifier clairement le thème au fil de ses transformations, d'une variation à l'autre. Jusqu'à la très virtuose dixième variation, le climat reste sombre et sérieux, à la manière des *Études symphoniques* de Schumann. Une dernière variation

vient alors nous surprendre, la seule à être dans le ton majeur, pour refermer l'œuvre telle une prière, dans la douce intimité de la nuance pianissimo.

Op. 74 – Nocturne n° 7

Cette vaste composition semble faire pendant au nocturne précédent : elle explore la facette mineure de ce ton de *do* dièse / *ré* bémol pour lequel Fauré avait une prédilection. Le cadre de la « courte pièce pour piano », déjà débordé par les Cinquième et Sixième Nocturnes, se trouve ici d'emblée complètement remis en question : les premières mesures nous préparent en effet, par la tension qui s'y exprime, à ce qui ressemble davantage à un poème symphonique.

Le climat morose et le boitillement de la première idée semblent annoncer le Debussy des *Pas sur la neige* : c'est un paysage musical de désolation, d'où émerge un chant tantôt implorant, tantôt résigné. Le point culminant de cette idée, après un premier épisode contrasté, laisse éclater un désespoir qui semble sans remède.

Le second épisode contrasté, beaucoup plus développé (la forme semble reprendre exactement celle du nocturne précédent), ouvre la voie à une mélodie innocente ; mais la pression s'accumule au fil des développements, jusqu'à nous replonger brutalement dans le point culminant de la première idée. La coda, une fois encore (comme dans le Thème et variations et la Cinquième Barcarolle), semble renouer avec l'espoir et la lumière ; avant que la musique ne se « rendorme » à l'issue d'ultimes bercements alternés aux deux mains.

Op. 84 – 8 Pièces brèves

Ce recueil mêle des pièces contemporaines des opus voisins, et d'autres plus anciennes, comme les deux Fugues, écrites en 1869. Il offre un portrait assez riche du compositeur, dont le style polyphonique reste identifiable malgré la variété de ses inspirations. Les titres ne sont pas de Fauré, mais lui ont été imposés par son éditeur.

Le Capriccio, la Fantaisie, l'Improvisation et *Allégresse* frappent par leur fraîcheur et leur sensibilité mélodique et harmonique. L'Adagietto préfigure la dernière manière de Fauré, avec son climat sombre, ses frottements dissonants et l'économie de moyens pianistiques. Les deux Fugues attestent la grande maîtrise qu'avait Fauré de la conduite de voix et du contrepoint rigoureux.

Op. 90 – Barcarolle n° 7

Voici une pièce aussi brève qu'étrange : l'irrégularité rythmique y fait naître un sentiment de malaise, qui gagnera de plus en plus de terrain dans la dernière manière de Fauré. Quelques élans lumineux parsèment le propos jusqu'à l'ultime superposition des deux idées principales, sans pour autant parvenir à le tirer de l'ombre.

Op. 91 – Impromptu n° 4

Le plus hermétique des Cinq Impromptus est aussi le plus long : un grand Adagio se déploie en son centre, comme chargé d'aspirations inassouvies. C'est cet épisode qui semble contenir la véritable « idée principale » de la pièce, dont l'ouverture et sa reprise après l'Adagio ne contiennent pas de thème à proprement parler, mais une série de prestidigitations harmoniques pleines d'ivresse et d'épices rares.

Op. 96 – Barcarolle n° 8

Admirable de concision, cette barcarolle fait basculer brusquement son idée principale d'un caractère naïf vers un exposé épique et conquérant. L'épisode médian interrompt temporairement ces sursauts, pour les laisser reprendre de plus belle jusqu'à la coda tonitruante.

Op. 97 – Nocturne n° 9

Ce Nocturne est en quelque sorte le « premier des derniers » : la virtuosité et la richesse dans les formules d'accompagnement y sont complètement abandonnées, pour laisser place à un discours concentré sur le milieu du clavier, où la conduite de voix est aussi stricte qu'audacieusement dissonante.

Op. 99 – Nocturne n° 10

Poursuivant sur la lancée du précédent en matière d'économie de moyens pianistiques, ce nocturne évoque un cauchemar progressant inexorablement vers le désespoir et la résignation.

Op. 101 – Barcarolle n° 9

Dans le corpus des barcarolles, cette pièce se distingue par sa forme : un seul thème y chemine, au fil de variations toujours plus élaborées, jusqu'au superbe canon qui mène au point culminant. Sa mélodie triste évoque davantage un chant de marin que celui d'un gondolier. La musique s'achève comme elle a commencé, abandonnant peu à peu les séductions harmoniques pour plonger dans le noir des graves.

Op. 102 – Impromptu n° 5

Très virtuose, cet impromptu est conçu comme un pied de nez aux procédés en vogue chez certains compositeurs de l'époque (Debussy, Ravel, Koechlin, ayant tous fréquenté la classe de composition de Fauré) : gamme par tons et mode diminué alternent en un mouvement perpétuel qui virevolte jusqu'aux derniers accords, venant sèchement mettre un terme à la vision fantastique.

Op. 103 – 9 Préludes

Le cahier des Préludes est un des joyaux du catalogue de Fauré, injustement négligé par les pianistes. Des pièces d'exploration harmonique (les Préludes 1, 3, 7, et 9) y côtoient trois études (le Deuxième Prélude, « pour les mordants » à la main droite ; le Cinquième pour la polyrythmie superposant duolets et triolets ; et le Huitième « pour les octaves » et notes répétées), et deux pièces très polyphoniques (le Quatrième Prélude, d'un caractère pastoral, et le Sixième, intégralement écrit en canon strict à l'octave), l'ensemble se trouvant renforcé par la symétrie dans l'alternance des pièces.

Op. 104/1 – Nocturne n° 11

Cette élégie composée à la mémoire de la belle-fille du compositeur Édouard Lalo, prématurément disparue, va très loin dans l'exploration harmonique à partir d'un matériau thématique restreint. Le retour de la « cloche » initiale au centre de la pièce, et la batterie de doubles-croches d'accompagnement à la fin, ont un effet particulièrement poignant.

Op. 104/2 – Barcarolle n° 10

En *la* mineur comme la précédente, cette Barcarolle évoque à nouveau un chant marin. Son thème et ses harmonies sont encore plus sombres, et leurs développements plus imprévisibles. La forme très concise se referme sur une alternance d'accords de tonique majeurs et mineurs, où le mineur finit par l'emporter.

Op. 105 – Barcarolle n° 11

Dernière des trois Barcarolles à l'atmosphère marine, cette pièce en *sol* mineur est aussi la plus complexe et la plus développée. La coda tranquille semble lui donner un second souffle, après les tourments chromatiques qu'elle nous a fait traverser.

Op. 106 – Barcarolle n° 12

Cette barcarolle renoue avec l'innocence que l'on pouvait trouver dans les premières pièces de Fauré. Elle est gorgée d'une fraîcheur et d'un optimisme que la teinte plus sombre de la deuxième idée et de ses développements ne parvient pas à lui faire abandonner.

Op. 107 – Nocturne n° 12

C'est la pièce de Fauré qui me semble le plus évoquer les angoisses de la Grande Guerre. D'une noirceur absolue et sauvage, très torturé dans ses développements dissonants, et implacable dans son explosion finale amenée par un *accelerando* inédit, le Douzième Nocturne ne laisse aucune place à l'espérance. Le motif de tierce mineure descendante, que l'on trouvait déjà dans le nocturne précédent et qu'on retrouvera dans le suivant, y sonne plus que jamais comme une imploration.

Op. 116 – Barcarolle n° 13

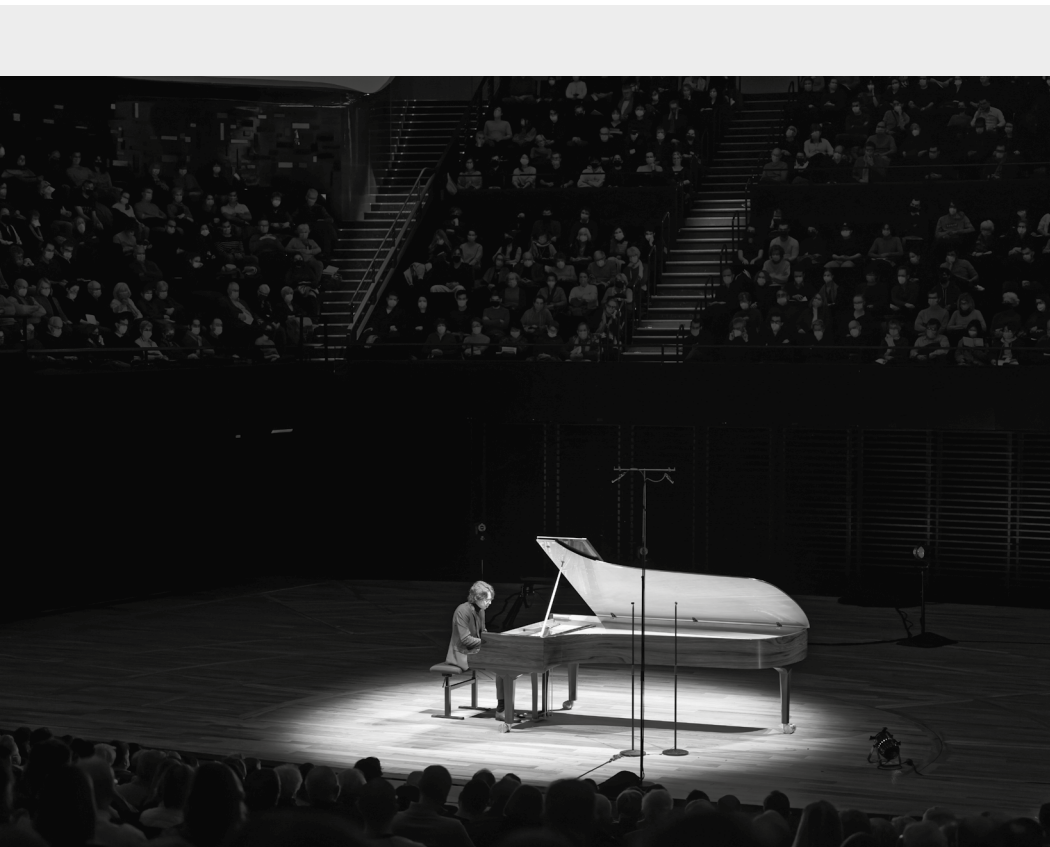
Comme la précédente, cette barcarolle respire la fraîcheur et l'innocence. Le corpus des barcarolles s'achève sur cette pièce pleine de traits d'esprit et de raffinements cachés.

Op. 119 – Nocturne n° 13

Ce dernier nocturne est aussi l'un des plus impressionnants par son ampleur dramatique. Fauré y opère une sorte de synthèse de tout son œuvre pour piano, comme s'il avait eu conscience que c'est par cette pièce qu'il se refermerait.

Le ton de *si* mineur, rare chez Fauré, installe d'abord un climat triste et recueilli. Une deuxième idée apporte à la musique de l'élan, et un motif obsessionnel qui servira de clé de voûte à tout le nocturne. L'épisode contrastant en *sol* dièse mineur étonne par sa fougue sans réserve, débouchant sur une longue apothéose qui réclame du pianiste beaucoup d'agilité.

La coda touche au sublime, donnant l'impression que le nocturne n'était constitué que d'une seule phrase musicale, très longue, et vouée à retourner au silence après d'ultimes rappels du motif obsessionnel.



Recital on the Opus 102 piano at the Philharmonie de Paris on January 15, 2022

GABRIEL FAURÉ

Sämtliche Werke für Klavier solo

Lucas Debargue

Die Vorgeschichte dieser Fauré-Gesamtaufnahme

Als Jugendlicher habe ich Fauré kaum Beachtung geschenkt. Ich bewunderte seine Ballade, deren Orchesterfassung ich mir häufig auf Platte anhörte, hatte mir aber keinen seiner Notentexte besorgt. Die Klangsprache seiner Musik für Soloklavier wirkte auf mich glatt, einschmeichelnd, manchmal obskur.

Im Jahr 2010 hatte ich dann ein einschneidendes Erlebnis. Ich hatte gerade wieder mit Klavierstunden begonnen, war zu früh zum Unterricht erschienen und hörte geduldig dem Ende der vorherigen Stunde zu. Der Schüler spielte Faurés Erste Barcarolle in a-Moll – und plötzlich überkam mich jene typisch Fauré’sche Melancholie, die er mit einer subtilen Verbindung von melodischer Klarheit und raffinierter Harmonik erweckt. Seitdem hat mich seine Musik nicht mehr losgelassen.

In meinen ersten Jahren als Konzertpianist ab 2015 habe ich Fauré allerdings mit Ausnahme des Ersten Klavierquartetts nicht aufs Programm gesetzt. Die Erste oder Vierte Barcarolle spielte ich gerne als Zugabe am Ende eines Solokonzerts oder Recitals, das war alles. Die Barcarolles waren übrigens die einzigen Stücke Faurés, deren Noten ich besaß; Nr. 2 und Nr. 3 hatte ich jedoch beiseitegelegt, weil sie mir technisch zu schwierig erschienen, und die Klangsprache der Fünften Barcarolle und

der folgenden hatte sich mir noch nicht erschlossen. Von den Nocturnes hatte ich mir mehrere Gesamtaufnahmen angehört, aber sie ließen mich kalt, vielleicht mit Ausnahme des Ersten. Die wenigen Werke, die ich am Klavier beherrschte, stammten alle aus Faurés erster Schaffensphase.

Als die Corona-Pandemie 2020 meine Reise- und Konzerttätigkeit unterbrach, hatte ich endlich Zeit, einer meiner musikalischen Lieblingsbeschäftigungen nachzugehen: stundenlang Stücke vom Blatt zu spielen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich die Neuf *Préludes* op. 103. Diese 1909 und 1910 komponierten, kurzen und meisterhaften Stücke im »Spätstil« Faurés beeindruckten mich durch ihre außergewöhnliche Originalität. Faurés Genie zeigt sich hier in seiner ganzen Vielfalt: Er bedient sich einer überaus breiten Gefühlspalette, die von heiterer Besinnlichkeit bis zu extremer Beklemmung reicht. Die Sparsamkeit der eingesetzten pianistischen Mittel ist ebenso ergreifend wie die Wirkung, die damit erzielt wird.

Faurés Spätstil war für mich eine Offenbarung. Zunächst allerdings im negativen Sinne, denn die harmonische Sprache dieser Notentexte überforderte mich. Um die letzten Rätsel Faurés zu entschlüsseln, musste ich die ganze Leidenschaft aufbringen, die ich seit einigen Jahren in das Studium der tonalen Harmonik investiere.

Unter dem Eindruck dieser *Préludes*, die mir so anders vorkamen als die Stücke, die ich bereits von Fauré kannte, beschloss ich, dem langen Weg dieses Komponisten nachzugehen, von seinen ersten bis zu seinen letzten Klavierwerken. Diese Entdeckungsreise hat mir außerordentliches musikalisches Vergnügen bereitet und mich als Mensch und Musiker verändert. Doch um dieses Abenteuer auch mit dem Publikum teilen zu können, musste ich mich ins Aufnahmestudio begeben.

Stephen Paulellos Konzertflügel *Opus 102*

Bei dieser Gesamteinspielung ging es mir nicht darum, eine definitive Aufnahme oder eine Referenz für die Interpretation der Musik Faurés zu erschaffen: Ich wollte meinem Album von Anfang an einen experimentellen Charakter verleihen, und der Klang des Flügels sollte deutlich einen forschenden Geist zum Ausdruck bringen.

Die Wahl des *Opus 102* – ein innovativer Konzertflügel mit 102 statt der üblichen 88 Tasten – war für mein Projekt ideal: Die Aufnahme würde damit nicht nur zur Entdeckung eines noch weitgehend unbekanntes Œuvres beitragen, sondern den Hörern auch ein seltenes (und immer noch einzigartiges!) Instrument aus einer modernen Klavierwerkstatt vorstellen, das bislang kaum öffentlich zu hören war, weder auf Platte noch im Konzert. Die Aussicht, diese beiden Welten – Faurés Klavierwerke und den *Opus 102* – zusammenzubringen, war für mich genug Motivation, die nötige Energie für die Vollendung dieses Projekts aufzubringen.

Der *Opus 102* begegnete mir zum ersten Mal im Jahr 2015. Stephen hatte seinen neuen Flügel im großen Saal der gerade fertiggestellten Pariser Philharmonie aufgestellt, um Konzertmusikern die Möglichkeit zu geben, das Instrument auszuprobieren. Als ich an der Reihe war, fing ich unwillkürlich an, auf der Tastatur zu improvisieren: Die zusätzlichen Tasten links und rechts, der Klang der einzelnen Register, das Pedal und die Reaktionsfähigkeit der Mechanik hatten mich so sehr überrascht, dass ich mich nicht traute, Stücke aus meinem Repertoire zu spielen. Ich war neugierig und perplex – begeistert und verwirrt zugleich von diesem Flügel, der keinem anderen glich.

Die zahlreichen Besuche, die ich in der Folgezeit Stephens Studioatelier in der Bourgogne abstattete, haben mich nach und nach vom außergewöhnlichen Potenzial des *Opus 102* überzeugt. Als ich Ende 2020 das Gefühl hatte, das Instrument endlich gezähmt zu haben, entschied ich mich, es als Partner für meine Fauré-Aufnahmen zu wählen.

Der *Opus 102* ist eine Welt für sich; mit seiner einzigartigen Faktur unterscheidet er sich von allen Konzertflügeln, an die wir uns gewöhnt haben. Sein Erfinder Stephen fühlt sich dem Ideal eines Schöpfers verpflichtet und erwies sich bei der Konstruktion seines Werks mindestens so sehr als Künstler wie als Handwerker.

Zwei der zahlreichen herausragenden Eigenschaften des *Opus 102* haben mich besonders beeindruckt. Zum einen die Möglichkeit, die Klangfarbe jederzeit zu verändern: Für mich war es sehr praktisch, bruchlos von einem samtigen Klang zu herberen Schattierungen wechseln zu können, gerade beim Einspielen der Fünften Barcarolle und der vier *Valses-Caprices*. Zum anderen ermöglicht der *Opus 102* absolute Transparenz beim Spielen hochkomplexer polyphoner Passagen – ein großer Vorteil bei der Fauré-Interpretation.

Das Klavierstück nach Fauré

In seiner Biografie *Gabriel Fauré*¹ erwähnt sein Sohn Philippe, dass der Komponist es vorgezogen habe, seinen Stücken keine Titel zu geben: Die Benennung erfolgte wohl nur aus Gefälligkeit gegenüber seinen Verlegern. Faurés Werke drücken zwar eine Fülle von Emotionen aus, sie beschreiben oder verkörpern aber keinen Inhalt, sondern verweisen nur auf sich selbst. Diese Vorliebe für »reine«, von allem Bildhaften befreite Musik erklärt vielleicht die besondere Bewunderung, die Faurés Werken entgegengebracht wird, aber auch die Tatsache, dass sie bei Musikern und Musikliebhabern eher ein Geheimtipp geblieben sind.

In einem Brief an seine Frau Marie erklärte Fauré: »In der Klaviermusik darf man kein Füllmaterial verwenden, man muss mit klingender Münze bezahlen, und dabei muss es immer interessant bleiben. Dieses Genre ist vielleicht das schwierigste von allen, wenn man in ihm möglichst befriedigend sein will... Ich bemühe mich jedenfalls darum.«² Tatsächlich war diese kompromisslose Gattung eine derjenigen, der sich Fauré neben der Kammermusik und dem Lied am häufigsten widmete und in der er besonders brillierte: Sein pianistisches Œuvre ist umfangreich (viereinhalb Stunden Musik) und beeindruckt durch seine gleichbleibende Qualität – von den *Trois Romances* op. 17 bis zu seinem letzten Klavierstück, dem *Nocturne* Nr. 13 op. 119. In den 60 Jahren, in denen Fauré sich mit dem Klavier beschäftigte, entwickelte er eine re-

¹ Philippe Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Paris 1957, S. 139

² *Gabriel Fauré. Lettres intimes*, hrsg. von Philippe Fauré-Fremiet, Paris 1951, S. 186

gelrechte Philosophie des Klavierstils, sowohl sinnlich als auch geistig. Es gelang ihm, die Romantik in die Moderne zu führen, ohne die Errungenschaften der vergangenen Jahrhunderte über Bord zu werfen.

Fauré war anfangs von seinen Inspirationsquellen (Mendelssohn, Schumann, Chopin) geprägt und entwickelte dann im Laufe der Jahre einen immer persönlicheren Stil. Aber was sich von Anfang bis Ende durch sein gesamtes Klavierwerk zieht, ist dieses unverkennbare, für ihn charakteristische Paradox: Seiner verschlungenen, ambivalenten Melodik und Harmonik steht stets eine von der Klassik geprägte Vorliebe für Klarheit und Prägnanz gegenüber, was beim Studium des Notentexts manchmal deutlicher wird als beim Hören der Werke. Beim Einspielen dieser zahlreichen Stücke habe ich übrigens versucht, möglichst viele Schätze aus diesem paradoxen Universum zu heben, in dem das Vage neben dem Klarem, das Expressive neben dem Zurückhaltenden, das Spontane neben dem Strengen, das Gewaltsame neben dem Leblosen steht – manchmal sogar in einem einzigen Takt.

Anmerkungen zu meinen Fauré-Lektüren

Als in mir der Wunsch aufkam, das Klavierwerk Faurés einzuspielen, habe ich zunächst alle Stücke auf dem Klavier durchgespielt und dann eine Reihe von Büchern gelesen: *Les Voix du clair-obscur* von Jean-Michel Nectoux, Faurés Briefwechsel, die von seinem Sohn Philippe Fauré-Fremiet verfasste Fauré-Biografie sowie die Textsammlung *Fauré et l'inexprimable* von Vladimir Jankélévitch. Darin fand ich zahlreiche wichtige Informationen; am aufschlussreichsten waren die Äußerungen Faurés und zeitgenössischer Musiker (Komponisten und Interpreten) über Kunst und Musik im Allgemeinen und über Faurés Schaffen im Besonderen.

In seinem Buch *Les Voix du clair-obscur*³ zieht Jean-Michel Nectoux einen Vergleich zwischen Fauré und Mallarmé: Dem Autor zufolge waren beide Künstler auf der Suche nach einer Welt, die »jenseits« ihrer jeweiligen Ausdrucksform lag (Musik für den einen, Sprache für den anderen), und trieben die formale Perfektion ihres Stils dabei bis zum Äußersten. Beiden ging es nicht darum, mit lautem Getöse in die Moderne zu stürmen, sondern ihr mit ruhiger Entschlossenheit und makellosem Handwerk zu begegnen. Ich fand es sehr spannend, dass und unter welchen Bedingungen eine solche »sanfte Revolution« stattfinden konnte, zumal etwas Ähnliches heute weder in der Kunst noch in anderen Lebensbereichen ins Auge gefasst wird.

³ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Paris 2008

Der Philosoph Vladimir Jankélévitch hat die Thematik Faurés in seinem Buch *Fauré et l'inexprimable*⁴ wunderbar beschrieben. Besonders aufschlussreich erschienen mir die Abschnitte über die Nacht (das Thema, auf das sich der Titel Nocturne bezieht), über das Motiv des Wassers (siehe den Titel Barcarolle) und über Faurés Vorliebe für schwingende und wiegende Rhythmen (die ebenfalls zur Barcarolle gehören). Jankélévitch stellt zudem eine interessante Verbindung zwischen dem hypnotischen Charakter von Faurés Musik und den zeitgleichen Anfängen der Psychoanalyse her: Diese Schwingungen, so der Autor, erinnern an ein Pendel, das uns in einen Zustand zwischen Schlaf und Wachsein versetzt. Diese Wechselzustände stellte auch Marcel Proust, der die Musik von Gabriel Fauré liebte, in den Mittelpunkt seines Romans *Die Suche nach der verlorenen Zeit*.

In 60 Jahren künstlerischer Tätigkeit hat Fauré nur eine einzige Oper komponiert, *Pénélope*. Mir scheint, dass der Komponist sowohl der Figur der Pénélope, die ihr Werk stets von Neuem auf den Prüfstand stellt, als auch Odysseus ähnelt – mit seinem ebenso edlen wie abenteuerlustigen musikalischen Geist, dem er in seinem gesamten Schaffen treu bleibt: Fauré-Odysseus war zunächst ein Zeitgenosse Wagners, dann Debussys, Schönbergs und Strawinskys, ließ sich aber nie vollständig vom Gesang der illustren Sirenen der Moderne verführen.

Wenn man den Vergleich mit Homers *Odyssee* weiterführt, könnte Ithaka für die Tonart stehen: Die Heimkehr (in die Haupttonart) wird immer wieder hinausgeschoben, bestimmt aber stets die Sehnsucht des Helden (und des Lesers/Zuhörers), von dem man weiß, dass er schließlich nach Hause zurückkehren wird.

⁴ Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Paris 2019

Das Gesamtwerk für Klavier solo, Stück für Stück

Op. 17 – 3 Romances sans paroles

Diese drei zarten Miniaturen bilden den zaghaften Anfang von Faurés Klavierwerk. Der Titel ist eine Hommage an Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, für die sich der junge Komponist als Schüler an der École Niedermeyer begeisterte. Sein damaliger Klavierlehrer Camille Saint-Saëns trug wesentlich dazu bei, dass Fauré die Klavierwerke der deutschen Romantiker Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann kennenlernte, die sein kompositorisches Schaffen entscheidend prägen sollten. Bis zu seinem Tod im Jahr 1921 blieb Saint-Saëns einer der engsten Freunde Faurés (ihre Freundschaft währte 60 Jahre), und Fauré schickte ihm häufig seine gerade fertiggestellten Partituren, um seine Meinung dazu zu hören.

In der Ersten Romanze in As-Dur entfaltet sich eine ruhige Melodie, in der sich Faurés musikalische Einzigartigkeit bereits andeutet. Das Stück enthält eine Fülle verblüffender Harmonien, und der Klaviersatz (der komplexer ist, als es auf den ersten Blick scheint) verteilt einfallsreiche Kontrapunkte als Begleitfiguren auf beide Hände: Diese Merkmale finden sich noch in Faurés letzten Klavierwerken.

Die Zweite, sehr lebhaftere Romanze ist sicher weniger individuell als die beiden anderen Stücke: In ihrer Faktur verweist sie direkt auf die früher verfassten Stücke Mendelssohns. Einige melodische und harmonische Wendungen lassen jedoch erkennen, dass sich Fauré schon damals für die Erforschung der geheimnisvollsten Bereiche des Tonsystems begeisterte.

Die Dritte Romanze entwickelt sich über einer sanften, wiegenden Bewegung, die für Fauré typisch ist. Die Reprise des Themas erfolgt als Kanon in der Oktave – ein Verfahren, das Fauré vor allem in seiner letzten Schaffensphase häufig anwenden sollte.

Op. 19 – Ballade

Dieses Stück, neben *Thème et variations* das längste zusammenhängende Klavierwerk Faurés, ist in der Klavierliteratur einmalig. Sein einzigartiger Umgang mit der Virtuosität stellt den Interpreten vor immense technische und interpretatorische Herausforderungen. Abgesehen von Marguerite Longs wunderbaren Aufnahmen, ihren Anmerkungen und den wenigen Fauré zugeschriebenen Äußerungen, die sie mit Philippe Fauré-Fremiet zusammengestellt hat, gibt es nur sehr wenige Hinweise, die uns helfen, diese monumentale Ballade zu meistern – und das ist sicherlich ein Glück.

Im Unterschied zu Chopin bietet Fauré in dieser Ballade kein Wechselspiel zwischen intimen Passagen und lyrischen Ausbrüchen, die sich im Getöse einer virtuoseren Coda auflösen. Das Stück ist leidenschaftlich, aber ganz im Einklang mit der Welt: Von romantischer Angst oder Revolte findet sich hier keine Spur.

Ich erinnere mich, wie ergriffen ich als Teenager war, als ich diese Ballade zum ersten Mal hörte. Die Melodie des ersten Teils war eine der schönsten, die ich je gehört hatte. Man möchte jedes Detail betonen, doch sie »verlangt«, dass man sie ganz einfach und natürlich laufen lässt: Der Interpret muss hier ebenso spontan wie präzise sein und den genauen Tonfall jeder Phrase einfangen.

Auf dem vorliegenden Album befindet sich meine zweite Aufnahme dieses Stücks. Es war eines der ersten Werke, die ich für meine Gesamtaufnahme einge-

spielt habe, doch beim Hören wurde mir klar, dass ich noch einmal daran arbeiten musste. Meine erste Version dauerte über 14 Minuten, die jetzige ist 12 Minuten und 46 Sekunden lang. Damit entspricht sie besser meiner letztlich getroffenen Entscheidung, mich an Faurés Tempovorgaben zu halten, nach denen das Stück im Verlauf immer lebendiger wird.

Wie Fauré in seinem Briefwechsel berichtet, komponierte er ursprünglich mehrere Stücke mit ähnlichen Motiven, die er dann zu einem Ganzen zusammenfügte. Ich habe mich bemüht, diese Verwandlung des Themas hörbar zu machen, ohne das lustvoll-ekstatische Gefühl zu beeinträchtigen, das dieses Stück vermittelt.

Op. 25 – Impromptu Nr. 1

Dieses Stück, das – wie auch die vier weiteren Impromptus – höchste Anforderungen an die Fingerfertigkeit des Interpreten stellt, ähnelt einer großen romantischen Etüde für Klavier: Wie in den Impromptus von Chopin und Liszt dient die Melodie als eine Art Ariadnefaden und hilft beim Meistern der technischen Schwierigkeiten. Das Stück ist in ABA-Liedform aufgebaut, wobei die Coda Teil B wieder aufgreift. Der Kopsatz beginnt mit einem brodelnden Murmeln in den tiefen Tönen; der melodisch und harmonisch äußerst reizvolle Mittelteil erinnert an die schwingenden Bewegungen der Barcarolle, die Fauré so sehr liebte.

Op. 26 – Barcarolle Nr. 1

Fauré eröffnet seinen Barcarolles-Zyklus mit einem sehnsuchtsvollen, zärtlich-naiven Stück, in dem er das harmonische Potenzial einer einfachen, aus zusammenhängenden Tönen bestehenden Melodie bis in den letzten Winkel auslotet. Dabei verfährt

er eher subtil als demonstrativ; die orientalischen Klangfarben werden nur zart angedeutet und ähneln einer musikalischen Fata Morgana, jede bildliche Übertreibung wird vermieden.

Op. 30 – Valse-Caprice Nr. 1

Das Erste Valse-Caprice beginnt mit einer tastenden Melodie, zu der sich bald ein lärmendes Orchester gesellt – Fauré beweist hier Humor, was in seinem Schaffen sonst eher selten zu finden ist. Das Wechselspiel dieser beiden Elemente treibt das Stück voran: Eine melodische Linie voller Charme trotz einer vertikalen, fast vulgären Masse. Alles mündet in eine wunderbare, sehr virtuose Coda, die ganz harmlos in der Art einer Barcarolle beginnt.

Op. 31 – Impromptu Nr. 2

Dieses schlichte, kurze Stück, das große Fingerfertigkeit erfordert, eignet sich hervorragend als beliebtes Bravourstück für Prüfungen und Wettbewerbe.

Von diesem banalen Zweck einmal abgesehen, ist das Impromptu ein Meisterwerk der Kürze und Inspiration. Der erste Teil ist einer Tarantella nachempfunden; es folgt ein zweiter, lyrischerer Teil, in dem die rechte Hand über der Tarantella, die der linken Hand zugewiesen ist, eine wunderschöne, emphatische Melodie vorträgt. Diese scheint fast den strengen rhythmischen Rahmen sprengen zu wollen, der den Beginn des Stücks bestimmt.

Op. 32 – Mazurka

Faurés einzige Mazurka ist selbst unter Pianisten wenig bekannt, dabei ist sie ein echtes Juwel, eine gelungene Mischung von Anmut und Melancholie. Das beredte, schneidige Hauptthema zeichnet sich durch große Intervallsprünge und kühne Verzierungen aus. In den Nebenthemen mit ihren – für Fauré so typischen – rhythmischen Ambivalenzen entfalten sich stärker verschleierte, leicht wehmütige Melodien.

Op. 33/1 – Nocturne Nr. 1

Im ersten der 13 Nocturnes von Fauré herrscht eine düstere, ergreifende Stimmung vor. Die beiden Hauptthemen stehen in es-Moll; das erste schlängelt sich langsam aus der Höhe herab, während das zweite, breit angelegte Thema wie ein Choral wirkt und durch ein Ostinato in tiefer Lage gekennzeichnet ist. Der Fauré-Schüler Jean Roger-Ducasse hat zu Recht hervorgehoben, wie poetisch und originell der Übergang zur Wiederkehr des ersten Themas gestaltet ist: Ein rascher Lauf hoher Noten über einem eindringlich wiederholten B mündet sanft in die Reprise, die als polyphone Variation gestaltet ist.

Op. 33/2 – Nocturne Nr. 2

Dieses von Saint-Saëns hochgeschätzte Stück zeigt, wie intensiv Fauré in seinen frühen Klavierwerken versuchte, höchste Virtuosität mit einer subtilen Polyphonie zu verbinden, die immer wieder neue interessante Aspekte offenbart.

Das Werk folgt deutlich der Nocturne-Form, die Chopin liebte: Die beiden heiteren Expositionen des Hauptthemas umrahmen einen bewegten Abschnitt mit komplexen und überraschenden Entwicklungen.

Op. 33/3 – Nocturne Nr. 3

Die Form dieses verträumten Nocturnes ist weniger anspruchsvoll als die der beiden anderen Stücke des Opus. Der Mittelteil wirkt wie eine Improvisation über die letzten Töne der ersten Melodie.

Op. 34 – Impromptu Nr. 3

Das Stück beginnt mit einer einfachen Melodie, die von Wellenbewegungen in der linken Hand begleitet wird, während der Mittelteil unheimlichere harmonische Tiefen auslotet.

Op. 36 – Nocturne Nr. 4

Auf die ausladende, lange Anfangsmelodie folgt ein aufgewühlter Mittelteil, in dem die Hauptstimme hartnäckig den Quartfall des Themas aufgreift.

Op. 37 – Nocturne Nr. 5

Mit seiner komplexen Struktur und dem ausgefeilten Klaviersatz weist dieses sehr breit angelegte Stück bereits auf die Nocturnes Nr. 6 und 7 voraus. Hinter der einfachen Liedform (ABA) verbirgt sich im Mittelteil eine einfallsreiche Verarbeitung des »Ritornells«, das den A-Teil beschließt: zunächst als brillante Variation, dann in augmentierter Form, als der Höhepunkt am Ende des Mittelteils erreicht wird.

Op. 38 – Valse-Caprice Nr. 2

Im Mittelteil dieses Stücks, dessen Anfangsmotiv an Liszts *Au bord d'une source* erinnert, erklingt eine sehr schöne Melodie, die fast »volkstümlich« wirkt.

Op. 41 – Barcarolle Nr. 2

Dieses Stück scheint erst allmählich zu seiner Klangsprache zu finden; auf einen zögerlichen Beginn folgen lyrische Aufschwünge, deren Stil fast an Liszt erinnert. Das Hauptthema erhebt sich über einer exquisiten Harmonisierung.

Op. 42 – Barcarolle Nr. 3

Wie die vorangegangene Barcarolle scheint auch diese zunächst wie eine Art Improvisation ihren Weg zu suchen. Das zweite Thema mit seiner orientalisches anmutenden Harmonik, die mich an einige der Träumereien Baudelaires erinnert, zeichnet das Bild einer fernen, exotischen Welt...

Op. 44 – Barcarolle Nr. 4

Mit diesem sehr kompakten Stück kehrt Fauré zur klaren Formensprache der Ersten Barcarolle zurück. Das zweite Thema, das dreimal (jeweils einen Halbton tiefer) erklingt, ist von einer fast quälenden Melancholie erfüllt.

Op. 59 – Valse-Caprice Nr. 3

Faurés Valse-Caprice Nr. 3 ist ein ausgefeiltes musikalisches Meisterwerk, das virtuose Brillanz mit der poetischen Beschwörung einer fernen Welt verbindet. Eine Melodie durchzieht den Mittelteil wie ein langes Band; die Stimmung erinnert mich hier an die Sfumato-Technik der Malerei, bei der verschwommene Konturen im Hintergrund die Tiefenwirkung des Gemäldes verstärken.

Op. 62 – Valse-Caprice Nr. 4

Wie das vorherige Stück illustriert auch dieses Valse-Caprice Faurés einfallsreiche Formensprache. Das Thema, das im Verlauf des Stücks mehrfach abgewandelt wird, scheint sich im Zuge der Harmoniewechsel mal zu verlieren, mal zu intensivieren: Fauré verwendet hier zum ersten Mal in ganz individueller Weise verminderte und Ganztonskalen.

Op. 63 – Nocturne Nr. 6

Dieses Nocturne vermittelt den Eindruck eines in sich ruhenden Komponisten, der zu seiner eigenen Sprache gefunden hat. Bemerkenswerterweise entstand es zur gleichen Zeit wie die Fünfte Barcarolle, die experimenteller ist und sogar eine gewisse Wut ausdrückt, was bei Fauré sehr selten ist.

Das Stück beginnt mit einer langen, sanften Melodie, deren friedlicher Charakter durch ihre rhythmische Gleichförmigkeit noch verstärkt wird und die nonchalant über einer harmonisch reichen Triolenbegleitung vorübergleitet.

Im folgenden Abschnitt in cis-Moll ist die Melodie weit weniger klar; bis zur Reprise des Höhepunkts des ersten Abschnitts durchläuft er eine Reihe gewagter Harmonien. Ein zweiter kontrastierender Abschnitt mit hohen Tönen und flirrenden Sechzehnteln in der Begleitung entführt uns in eine fantastische Welt. Einige Elemente des ersten kontrastierenden Abschnitts werden eingestreut, bis eine leidenschaftliche Steigerung zu einem kurzen Höhepunkt führt, bei dem die Anfangsmelodie in den Bässen erklingt. Das Stück endet in der zuversichtlichen Stimmung des Anfangs.

Op. 66 – Barcarolle Nr. 5

Unter den Klavierwerken Faurés nimmt die Fünfte Barcarolle eine Sonderstellung ein: Sie verblüfft durch ihre Heftigkeit und die Dramatik, die sich in nur wenigen Minuten Musik entfaltet. Ein Zusammenhang zwischen der Vehemenz dieses Stücks und den Gefühlen, die Fauré bei der Komposition bewegten, lässt sich nicht eindeutig herstellen; sicher ist jedoch, dass er hier ganz ungewöhnliche Absichten verfolgte. Die Themen sind abgehackt, und die Musik wirkt angstvoll, was durch die rhythmischen Schwankungen im ganzen Stück noch unterstrichen wird. Auch wenn zum Schluss ruhigere Gefilde erreicht werden, bleibt die Stimmung vergiftet.

Op. 70 – Barcarolle Nr. 6

Zahlreiche melodisch und rhythmisch verführerische Stellen verleihen diesem Stück einen unwiderstehlichen Reiz. Der Klaviersatz erreicht hier einen idealen Fluss: Melodie und Begleitung verschmelzen harmonisch zu einer Sprache, die frei ist von der Hektik der vorangegangenen Barcarolle.

Op. 73 – Thème et variations

Das Thema basiert auf einer aufsteigenden cis-Moll-Tonleiter. Die fast archaisch anmutende Harmonisierung ist einfacher, der Klang feierlicher und das Thema kantiger, als man es von Fauré bis dahin gewohnt war. Dadurch bleibt das Thema in allen Variationen klar erkennbar. Bis zur virtuosens zehnten Variation ist die Atmosphäre ernst und düster, ganz im Stil von Schumanns *Symphonischen Etüden*. Es folgt eine überraschende letzte Variation, die als einzige in Dur steht und das Werk in einem sanften, innigen Pianissimo wie ein Gebet beschließt.

Op. 74 – Nocturne Nr. 7

Diese ausgedehnte Komposition wirkt wie ein Gegenstück zum vorherigen Nocturne: Sie experimentiert mit der von Fauré besonders geschätzten Cis/Des-Tonart, hier in Moll. Der Rahmen des »kurzen Klavierstücks«, der bereits durch die Nocturnes Nr. 5 und 6 gesprengt wurde, wird hier von Anfang an völlig infrage gestellt: Die Spannung der ersten Takte lässt eher eine Art symphonischer Dichtung erwarten.

Die düstere Stimmung und die zögerliche Exposition der ersten Idee wirken wie eine Vorahnung von Debussys *Pas sur la neige*: Hier wird eine trostlose Musiklandschaft gezeichnet, aus der sich ein teils flehender, teils schicksalsergebener Gesang erhebt. Nach einem kontrastreichen ersten Teil erreicht die Idee ihren Höhepunkt, der von schier auswegloser Verzweiflung gekennzeichnet ist.

Der zweite, weitaus entwickeltere Teil (das Werk scheint die Form des vorhergehenden Nocturnes zu übernehmen) führt eine schlichte Melodie ein; im Laufe ihrer Entwicklung baut sich jedoch ein immer stärkerer Druck auf, bis wir schließlich abrupt zum Höhepunkt des ersten Themas zurückkehren. Wie in *Thème et variations* und in der Fünften Barcarolle scheint die Coda Hoffnung und Licht zu spenden, bevor die Musik nach einem letzten Wiegenlied, das abwechselnd von beiden Händen gespielt wird, wieder »einschläft«.

Op. 84 – 8 Pièces brèves

Diese Sammlung kombiniert Stücke, die zur gleichen Zeit wie die benachbarten Opera entstanden sind, mit älteren Werken wie den beiden Fugen aus dem Jahr 1869. Sie bietet ein recht umfassendes Porträt des Komponisten, dessen polyphoner Stil trotz der sehr unterschiedlichen Inspirationen dieser Stücke erkennbar

bleibt. Die Titel stammen nicht von Fauré selbst, sondern wurden ihm vom Verleger vorgegeben.

Das Capriccio, die Fantasie, die Improvisation und Allégresse überraschen durch ihre Frische und ihr tiefes melodisches und harmonisches Verständnis. Das Adagietto lässt mit seiner düsteren Stimmung, den dissonanten Reibungen und der Sparsamkeit der pianistischen Mittel den Spätstil Faurés vorausahnen. Die beiden Fugen zeugen von Faurés Beherrschung der Stimmführung und des strengen Kontrapunkts.

Op. 90 – Barcarolle Nr. 7

Dieses Stück ist kurz und seltsam: Die rhythmischen Spannungen erzeugen jenes Gefühl des Unbehagens, das Faurés Spätwerk immer stärker bestimmen sollte. Bis zur Verbindung der beiden Hauptideen am Ende des Werks blitzen einige lichtere Momente auf, die die Barcarolle aber nicht der Dunkelheit entreißen können.

Op. 91 – Impromptu Nr. 4

Das rätselhafteste der fünf Impromptus ist auch das längste: Im Mittelteil erklingt ein großes, wie von unerfüllten Sehnsüchten erfülltes Adagio. Dieser Teil scheint die eigentliche »Hauptidee« des Stücks zu enthalten. Der Kopfteil und seine Wiederholung nach dem Adagio enthalten kein eigentliches Thema, sondern eine Reihe von rauschhaften, harmonischen Taschenspielertricks voller origineller Momente.

Op. 96 – Barcarolle Nr. 8

In dieser meisterhaft konzisen Barcarolle nimmt der unschuldig wirkende Hauptgedanke plötzlich einen epischen, zupackenden Charakter an. Im Mittelteil werden diese Stimmungswechsel vorübergehend unterbrochen, um dann bis zur donnernden Coda wieder aufzuflammen.

Op. 97 Nocturne Nr. 9

Dieses Nocturne ist in gewisser Weise »das erste der letzten«: Fauré verzichtet hier gänzlich auf Virtuosität und kunstvolle Begleitfiguren zugunsten einer auf den mittleren Tastaturbereich konzentrierten Klangsprache, die ebenso streng wie dissonanzenreich ist.

Op. 99 – Nocturne Nr. 10

Wie das vorherige Nocturne setzt auch dieses Stück sparsame pianistische Mittel ein. Es erinnert an einen Albtraum, der unweigerlich in Verzweiflung und Resignation mündet.

Op. 101 – Barcarolle Nr. 9

Unter den Barcarolles zeichnet sich dieses Stück durch seine Form aus: Das einzige Thema erklingt in einer Fülle immer raffinierterer Variationen und mündet schließlich in einen herrlichen Kanon. Die traurige Melodie erinnert eher an das Lied eines Seemanns als an das eines Gondoliere. Die Musik endet, wie sie begonnen hat, und verzichtet allmählich auf sinnliche Harmonik, um in der Dunkelheit der tiefen Töne zu versinken.

Op. 102 – Impromptu Nr. 5

Dieses hochvirtuose Impromptu verspottet die Kompositionsverfahren, die damals bei einigen Komponisten (Debussy, Ravel, Koechlin – alle Kompositionsschüler von Fauré) en vogue waren: In einem Perpetuum mobile wechseln sich verminderte und Ganztonskalen ab – bis zu den letzten Akkorden, die der fantastischen Vision ein abruptes Ende setzen.

Op. 103 – 9 Préludes

Die neun Préludes zählen zu den Kostbarkeiten in Faurés Werkkatalog und werden von Pianisten zu Unrecht vernachlässigt. Neben Stücken, die der Erkundung der Harmonik dienen (Préludes Nr. 1, 3, 7 und 9), enthält die Sammlung drei Etüden (Prélude Nr. 2 »für die Mordents« in der rechten Hand, Nr. 5 für Polyrythmik mit überlagerten Duolen und Triolen, Nr. 8 »für die Oktaven« und Tonrepetitionen) sowie zwei sehr polyphone Stücke (das pastorale Vierte Prélude und das Sechste, das ganz im strengen Oktavkanon geschrieben ist). Die symmetrische Abfolge der Stücke verleiht der Sammlung größere Einheitlichkeit.

Op. 104/1 – Nocturne Nr. 11

In dieser Elegie zum Gedenken an die früh verstorbene Schwiegertochter des Komponisten Édouard Lalo verwendet Fauré ein begrenztes thematisches Material für weitreichende harmonische Experimente. Besonders ergreifend sind die Wiederkehr der zu Beginn erklingenden »Glocke« im Mittelteil und der Sechzehntel-Abschnitt am Ende des Stücks.

Op. 104/2 – Barcarolle Nr. 10

Wie die vorangegangene Barcarolle steht auch diese in a-Moll und erinnert an ein Seemannslied. Das Thema und die Harmonik sind noch düsterer und in ihrer Entwicklung noch weniger vorhersehbar. Die sehr kompakte Form endet mit einem Wechselspiel von Dur- und Moll-Tonika-Akkorden, wobei Moll schließlich die Oberhand gewinnt.

Op. 105 – Barcarolle Nr. 11

Die letzte der drei ans Meer erinnernden Barcarolles ist auch die komplexeste und am stärksten entwickelte. Nach einigen chromatischen Qualen scheint die ruhige Coda dem g-Moll-Stück neues Leben einzuhauchen.

Op. 106 – Barcarolle Nr. 12

Mit dieser Barcarolle kehrt Fauré zur Unbekümmertheit seiner frühen Stücke zurück. Der strahlende Optimismus des lebhaften, frischen Werks wird auch durch die etwas dunklere Klangfarbe des zweiten Themas und seiner Durchführung nicht gebrochen.

Op. 107 – Nocturne Nr. 12

Von allen Stücken Faurés scheint mir dieses am deutlichsten die Ängste auszudrücken, die der Erste Weltkrieg hervorgerufen hat. Für Hoffnung bleibt hier kein Platz: Das Zwölfte Nocturne ist erfüllt von tiefster, wilder Schwärze und gequälten dissonanten Passagen, mit einer unerbittlichen Schlussexplosion, die durch ein einzigartiges Accelerando eingeleitet wird. Das absteigende Terzmotiv, das bereits im Elften Nocturne zu finden war und im dreizehnten wiederkehrt, klingt hier mehr denn je wie ein Flehen.

Op. 116 – Barcarolle Nr. 13

Wie die vorangegangene Barcarolle wirkt auch diese frisch und unschuldig: ein Stück voller Witz und versteckter Raffinessen, mit dem Fauré seine Sammlung von Barcarolles beschließt.

Op. 119 – Nocturne Nr. 13

Das letzte Nocturne ist mit seiner überwältigenden Dramatik eines der eindrucksvollsten der Sammlung. Fauré gibt hier eine Art Synthese seines gesamten Klavierwerks – als ob er wusste, dass es mit diesem Stück seinen Abschluss findet.

Der Beginn in der bei Fauré seltenen Tonart h-Moll ist von einer traurigen, anächtigen Stimmung geprägt. Ein zweiter Gedanke bringt Schwung in die Musik und führt ein obsessives Motiv ein, das zum Dreh- und Angelpunkt des gesamten Nocturnes wird. Der kontrastierende gis-Moll-Teil verblüfft durch seinen ungestümen Elan; sein langer, krönender Abschluss verlangt dem Pianisten viel Fingerfertigkeit ab.

Die erhabene Coda erweckt den Eindruck, das Nocturne bestehe aus einer einzigen, sehr langen musikalischen Phrase, die nach den letzten Wiederholungen des obsessiven Motivs wieder in Stille versinkt.

Recorded: France, Villethierry, Stephen Paulello Workshop and Recording Studio,
February 15–20, 2021, April 20–26, 2021 & June 27 – July 3, 2022

Recording Producer & Mastering Engineer: Hans Kipfer

Photos: Dovile Sermokas © Sony Music Entertainment with an exception of:

p. 15 Claire Paulello; p. 29 Paul Nadar (PD); p. 38 Manuel Gouthière

Design: Anja Hoppe | Design

Editorial: *texthouse*

© 2023, 2024 & © 2024 Lucas Debargue, under exclusive license to Sony Classical,
a label of Sony Music Entertainment



G010005158780N