

FAURÉ, GABRIEL (1845–1924)

- 1 NOCTURNE NO. 1 IN E FLAT MINOR, Op. 33 No. 1 (c. 1879) 6'54
Lento
- 3 ROMANCES SANS PAROLES, Op. 17 / N. 52 (c. 1863–64) 7'17
- 2 I. *Andante quasi Allegretto* 1'59
- 3 II. *Allegro molto* 2'44
- 4 III. *Andante moderato* 2'21
- SONATE, N. 5 (1863) (*Manuscript*) WORLD PREMIÈRE RECORDING 11'10
- 5 I. *Allegro ma non troppo* 3'41
- 6 II. Menuet. *Tempo di menuetto* 2'56
- 7 III. Finale. *Allegro Vivo* 4'29
- 8 MAZURKE, N. 8 (c. 1865) (*Manuscript*) WORLD PREMIÈRE RECORDING 2'15
Pièce en forme de mazurka
- 9 NOCTURNE NO. 6 IN D FLAT MAJOR, Op. 63 (1894) 8'22
Allegro molto moderato – Allegro con moto – Molto slargando
- 10 NOCTURNE NO. 13 IN B MINOR, Op. 119 (1922) 6'54
Andante – Allegro – Primo Tempo
- 11 BALLADE, Op. 19 (1879) 14'16
*Andante cantabile – Allegro moderato – Andante –
Allegro – Andante – Allegro moderato*

TT: 59'12

NICOLAS STAVY *piano*

Three of the works performed by Nicolas Stavy on this disc focus our attention on Gabriel Fauré's very first creative period. Along with other formerly unpublished pieces that I have edited for the Bärenreiter critical edition, two of these are here recorded for the first time. We can thus follow the young composer's progress from the time of his studies at the *École de musique classique et religieuse* founded by Louis Niedermeyer to his first masterpiece – the *Ballade*, Op. 19. After that, the evolution of his mature style is clearly heard on this disc from three of his thirteen *Nocturnes*, a genre he returned to until the last years of his life.

Fauré's very first piano pieces testify to his training based on imitating styles from earlier eras. Proving the truth of the African saying that we see in childhood what the adult will be like, we find in these pieces from his youth certain aspects of what would later become his original style. The manuscript of the *Sonata*, N. 5, so far unpublished, is dated 6th April 1863, and is preserved at the Beinecke Library at Yale University. Fauré never intended to publish it, no doubt considering that, being written in the style of earlier masters and having what he found to be an impersonal character, it did not merit publication. Today, however, with our knowledge of the composer's career, we can take a different view.

This sonata – which may have been composed as a teaching piece for its dedicatee Marguerite Paringaux, daughter of the composer's sister Rose, or as a composition exercise at the *École Niedermeyer* – is remarkable for its adoption of a musical style from the turn of the 18th/19th centuries, very different from that used by Fauré in his other early pieces. One could even imagine that each of its movements imitates one of the three Viennese masters: Mozart in the opening *Allegro ma non troppo*, Beethoven in the minuet (which recalls the *In tempo di Menuetto* from the latter's Op. 22 Piano Sonata) and Haydn in the piquant finale with its many interruptions. Throughout the sonata, Fauré – not without humour – parodies the

compositional principles of the period and enriches the score with unexpected twists. He also provides us with an interesting insight into how these principles might have been perceived and interpreted in the 1860s.

Although it is difficult to date them accurately, the three *Trois Romances sans paroles*, Op. 17/N. 52 date from the years 1863–64. Though they are contemporary with the Sonata, they had to wait almost twenty years before they were published by Hamelle in 1880 – hence the opus number 17. They were the first of Fauré’s solo piano works to be published, the same year as the Ballade, Op. 19. The title clearly refers to the *Lieder ohne Worte* genre invented by Mendelssohn, which had been translated as ‘Romance sans paroles’ in the first French editions in the 1830s, thereby alluding to a French genre for voice and accompaniment that had emerged in the 18th century. Since then, a number of Parisian pianists had taken it up: between 1861 and 1866, Charles Gounod had transcribed five of his *mélodies* and published them with this title. Georges Bizet composed two *Romances sans paroles* in C major, one of which was published in 1856. And Fauré’s triptych appeared just before the publication in 1866 of Bizet’s *Chants du Rhin*, subtitled ‘Lieder sans paroles’. It was thus this tradition, well established in France, that Fauré tapped into at the beginning of his career. In these pieces the piano plays the plain melodic line of a *Lied*, with an accompaniment that avoids any trace of virtuosity. The third of them even simulates a vocal duet with its canonic effects. Containing some exquisite harmonies, these works are typical of the bright musical style of his first *mélodies* from the same period. The second piece, more virtuosic and profound, almost approaches the style of Mendelssohn and, especially Schumann, for whom Fauré professed unswerving admiration.

But it was towards Chopin that Fauré turned next, in an unpublished Mazurka, N. 8 (not to be confused with the Mazurka in B flat major, Op. 32, from 1875). The Fauré specialist Jean-Michel Nectoux has dated the piece to approx. 1865, the year

when the composer won first prize in composition at the École Niedermeyer. As with the Sonata, the manuscript is in Yale University Library. It is here recorded for the first time, and is published by the undersigned in the Bärenreiter complete Fauré edition. On the title page it is called ‘Mazurke’, whilst at the top of the first page of score it is labelled ‘Morceau de piano en forme de mazurka’. To judge from its harmonic language, it marks a step forward from the *Trois Romances*. Positive and rich in contrasts, it contains some original twists, and in it we can more easily discern the direction that the young Fauré would take in his subsequent compositions.

The years that followed witnessed the difficult first steps in Fauré’s professional career. For a little over four unproductive years, he played the organ at the Saint-Sauveur Church in Rennes. His move to Paris had a liberating effect on him. His visits to Parisian salons – those of the Clercs, his ‘second family’, or of Pauline Viardot – and the foundation of the Société Nationale de Musique (S.N.M.) in 1871 created a favourable environment for the writing of new works in which his inimitable, masterful style was displayed. His First Nocturne, Op. 33 No. 1, was written in 1875, just before his First Sonata for violin and piano, Op. 13, and First String Quartet, Op. 15. This time he looks back towards Chopin from a greater distance. Right from the first bars we find a depth never before achieved in his piano music. If the writing still bears traces of its Polish role model, it displays a striking polyphonic richness and style of writing that are very characteristic of Fauré. Several harmonic devices allude to Parisian experiments of the period (for example, the coda is reminiscent of Duparc’s concluding phrases), but they are used with a very particular taste. This evocation of darkest night begins unexpectedly – a twinkling of stars that reappears, delicately modified, at the end of the piece. In the central episode, sombre and uneasy moments alternate with others that are simultaneously tender, luminous and melancholy. In these subtle changes of feeling, Fauré has found a tone that is his very own.

The Ballade, Op. 19 – dedicated to Camille Saint-Saëns – is a more ambitious work. Fauré completed the first version, for piano solo, in September 1879. In 1881 a version with orchestra was premièred at the S.N.M., conducted by Édouard Colonne, though he retained equal affection for the original. It was this version that he presented to Franz Liszt in Zürich on 10th July 1882, at the instigation of Saint-Saëns. According to what Fauré later told Marguerite Long, he feared that the piece might be too long: ‘I mentioned this to Liszt, who gave me this splendid answer: “Too long, young man? That’s nonsense. You write as you think.”’ The great pianist then started to sightread it, ‘but [after five or six pages] he said to me “I haven’t got enough fingers” and he asked me to continue – which scared me greatly’ (*Excelsior*, 12th June 1922). In any case this anecdote, often retold in various versions, testifies to the interest that Liszt showed in the music of his younger colleague (Liszt’s library contains several works by Fauré), and also to the delicacy of this demanding music, which does not give up its secrets immediately – even in the hands of a master.

Many composers composed solo piano ballades just to emulate Chopin – the founder of the genre – but Fauré was one of the few to have remained true to the intentions of his predecessor, who had created a new sort of large-scale structure, following neither the model of the sonata nor the capricious convolutions of the fantasia, but rather giving the impression of telling a story. Indeed, the architecture of Fauré’s Op. 19 Ballade matches the standards of its role model. A broad introduction in the form of an accompanied melody presents a theme of exceptional elegance, which contains unexpected harmonic undulations without, however, appearing to be greatly disturbed by them. Nowadays we know that this episode was one of the sources of Vinteuil’s famous ‘little phrase’ in *À la recherche du temps perdu* (*In Search of Lost Time*) by Proust.

At a more flowing tempo, a more luxuriant piano style then emerges in a second

theme with more agitated accentuation. A dialogue begins with fragments of the first theme. After a second climax and rather short transition, a third theme – derived from the transition, with the rocking rhythm of a barcarole – comes to the fore, though it does not prevent earlier melodic elements from returning in modified form. After a big cadenza comes a final section featuring arabesques derived from the barcarole theme in the upper register and trills in which the levels of harmonic and pianistic panache increase. Fauré told Joseph de Marliave and Alfred Cortot that he had expressed ‘impressions of nature’ comparable to those aroused by Wagner in the ‘Forest Murmurs’ from *Siegfried*. Might Fauré also have been inspired by the *Leitmotiv* technique? In fact this third section only uses themes that have appeared before, transformed by the scintillating new trill material, irresistibly calling to mind birdsong. The conclusion is *pianissimo*, with a purified, sensual atmosphere.

The famous Sixth Nocturne, Op. 70, is another of Fauré’s most impressive compositions. By the time he wrote it, he had developed a style that is clearly differentiated from that of his contemporaries. Dating from 1894, this Nocturne was nonetheless conceived in a moment of self-doubt. Observing that people played his piano music all too rarely, Fauré confided in the Princesse de Polignac: ‘I am so overcome by melancholy that the fear of revealing this to all my friends takes away all of my desire to compose!’ It is possible that the conflict between his creative aspirations and his sense of affliction affected the content of the piece – that it is not just an evocation of a nocturnal landscape. It begins in the beautiful key of D flat major, with a broad theme of incomparable flexibility, heard above deep bass notes. The development of this theme proceeds towards a majestic climax ending in silence. A second theme, lighter in character, is developed in turn, gradually becoming more impassioned and chromatic, until the return of the second phrase of the first theme leads to a second, provisional conclusion. Then there is a

complete contrast with the appearance of a third theme in A major, faster and emphasized by sparkling arpeggios in the upper register. This theme, which Jean-Michel Nectoux has compared with ‘an azure reminiscent of Mallarmé’ and with Schoenberg’s *Verklärte Nacht* (1899), undergoes an agitated development and is combined with the earlier ideas. This episode is interrupted by a *fortissimo* return of the first theme in octaves in the bass. The opening section is then recapitulated to form a definitive conclusion. The coda releases all the tension and unfolds with inscrutable calm. Thus each section of the Nocturne ends with the appearance of a motif from the first part of the piece. This reveals itself as the unifying element of – and doubtless also the emotional key to – this masterful structure. When a persistent individual asked him under which sky he had conceived the work, Fauré replied ‘In the Simplon Tunnel’. Behind this quip lies the conviction that no visual image could do justice to the profundity of the work’s content.

This aspiration towards abstraction, though not devoid of a delicate expressivity, becomes more marked in Fauré’s late works, among which the Nocturne No. 13 is one of the most perfect. By this time his style had acquired a kind of timelessness and a detachment from contemporary fashion, without turning its back on modernity. Completed in January 1922, this Nocturne comes from an exceptional period that also saw the composition of the Second Piano Quintet, Op. 115, Second Cello Sonata, Op. 117, and the song cycles *Mirages*, Op. 113, and *L’Horizon chimérique*, Op. 118. It is based on three main ideas: first a calm, refined chorale in B minor, almost austere but full of dissonant and painful friction, then a powerful song with chords in the right hand accompanied by terse arpeggios in the left, and an extensively developed central passage which bursts forth after a striking modulation to G sharp minor. Its ardent and impassioned, even tragic melody is presented in octaves above fast arpeggios. All of these three themes are confronted by a fourth element comprising a circular motif, throbbing and rocking (almost like a barcarole)

that surges forth as if from nowhere and seems to be bringing back to reality every attempt at lyrical flight.

As in the Sixth Nocturne, the material of the first, meditative section returns after a broad upsurge. Then the chorale is developed with rare eloquence, leading to a final reappearance of the ostinato motif. Accepting its dominance, the piece arrives at its peaceful conclusion. As in Schumann's *Gesängen der Frühe*, another late work, Fauré agrees to keep locked away in his heart those 'great unfulfilled departures' that he sang of in *L'Horizon chimérique*. 'A tremendous evening stillness descends upon his last works, bringing the balm of slumber to suffering and calm to the storms of passion', wrote Vladimir Jankélévitch, with good reason. And thus Fauré's last piano piece draws to an end – what a journey from the naïvety of the Sonata!

© *Jean-Pierre Bartoli 2018*

Nicolas Stavy has appeared at prestigious international festivals and venues including the Festival de la Roque d'Anthéron, Festival piano aux Jacobins, Chopin Festival in Nohant and Bagatelle, Festival de l'Orangerie de Sceaux, Piano(s) Festival in Lille, Festival Berlioz, Musée d'Orsay, Salle Pleyel, Klavier-Festival Ruhr, Casals Hall in Tokyo, Athenaeum in Bucharest, Victoria Hall in Genève, Hong Kong Academy for Performing Arts and 92nd Street Y in New York. He also performs as a soloist with major orchestras such as the Orchestre de la Suisse Romande, Utah Symphony (Salt Lake City), Bucharest Philharmonic Orchestra, Orchestre national de Lille and Orchestra of the Republican Guard.

Always open to new experiences, Nicolas Stavy plays chamber music with performers such as Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes and the Ébène Quartet. In addition, he plays regularly alongside actors including

Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey and Eric-Emmanuel Schmitt, with whom he is currently working on a new Chopin programme.

Nicolas Stavy studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and then at the Geneva Conservatory under Dominique Merlet; his work with György Sebök and Alfred Brendel has also been of decisive importance. He has been a prizewinner at numerous international competitions, gaining a special prize from the Geneva Chopin Society at the Warsaw Chopin Competition in 2000, second prize at the Concours International de Genève in 2001, fourth prize at the Gina Bachauer Competition in the USA in 2002 and second prize from the Young Concert Artists, New York, in 2003. He has an acclaimed discography, including a well-received recording of piano sonatas by Boris Tishchenko on BIS.

ALSO FROM NICOLAS STAVY ON BIS



BORIS IVANOVICH TISHCHENKO (1939–2010)
Sonata No. 7 for piano with bells, Op. 85 (1982)
Sonata No. 8 for piano, Op. 99 (1986)
with **JEAN-CLAUDE GENGEMBRE** bells
BIS-2189

Pianiste Maestro

« Une aventure discographique dont on espère qu'elle aura une suite. » *ResMusica.com*

'Stavy's playing is fearless throughout.' *The Guardian*

'A very desirable issue indeed...' *MusicWeb-International.com*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

Drei der hier von Nicolas Stavy eingespielten Werke lenken die Aufmerksamkeit auf die erste Schaffensperiode von Gabriel Fauré. Neben anderen unveröffentlichten Werken, deren wissenschaftliche Edition bei Bärenreiter von mir betreut wurde, wurden zwei von ihnen hier erstmals eingespielt. Auf diese Weise lässt sich die Entwicklung des jungen Komponisten von der Zeit seines Unterrichts an der von Louis Niedermeyer gegründeten „Schule für klassische und religiöse Musik“ bis hin zu seinem ersten Meisterwerk, der Ballade op. 19, verfolgen. Für die Herausbildung seines Reifestils stehen drei der dreizehn Nocturnes, die er bis in die letzten Jahre seines Lebens geschrieben hat.

Die allerersten Klavierwerke zeugen vom nachahmenden Lernen an älteren Stilmodellen. Ebenso wie ein afrikanisches Sprichwort im Kind den Mann erkennt, so erahnt man in diesen Stücken der Lehrjahre etwas von dem, was später Faurés Originalität ausmachen wird. Das bislang unveröffentlichte Manuskript der Sonate (N. 5) datiert vom 6. April 1863 und wird in der Bibliothek der Yale University aufbewahrt. Fauré hat nie daran gedacht, sie zu veröffentlichen; zweifellos war er der Ansicht, dass seine Stilkopien in der Art vergangener Meister und die Unpersönlichkeit, die ihnen anhaften mochte, nicht die Ehre einer Publikation verdienten. Wir Heutigen freilich, die wir den Lebensweg des Komponisten kennen, sind da anderer Meinung.

Unabhängig davon, ob sie in pädagogischer Absicht für die Widmungsträgerin Marguerite Paringaux, die Tochter seiner Schwester Rose, oder als Kompositionsübung an der École Niedermeyer entstand, besticht diese Sonate durch ihre Anverwandlung der Tonsprache an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, weit entfernt von derjenigen, die Fauré in seinen anderen Frühwerken verwendet. Gut vorstellbar, dass jeder Satz einen der drei Wiener Meister imitiert: Mozart im *Allegro ma non troppo* zu Beginn, Beethoven im Menuett (man denke an das *In tempo di Menuetto* seiner Klaviersonate op. 22) und Haydn im pikanten, von allerlei Brüchen geprägten

Finale. In allen drei Teilen parodiert Fauré nicht ohne Humor die stilistischen Eigentümlichkeiten jener Zeit und bereichert die Musik um unerwartete Wendungen. Zugleich liefert er damit ein interessantes Zeugnis für die Art und Weise, wie man in den 1860er Jahren auf diese Zeit blickte.

Die *Trois Romances sans paroles* op. 17 (N. 52) stammen aus den Jahren 1863/64. Obgleich Zeitgenossen der Sonate, mussten sie fast zwanzig Jahre warten, bevor sie 1880 bei Hamelle veröffentlicht wurden (was erklärt, warum sie die Opuszahl 17 tragen). Es handelt sich um die ersten gedruckten Klaviersolowerke Faurés, veröffentlicht im selben Jahr wie die Ballade op. 19. Der Titel bezieht sich offenkundig auf das von Mendelssohn erfundene Genre der Lieder ohne Worte, das in den ersten französischen Ausgaben der 1830er Jahre als „Romance sans paroles“ übersetzt wurde und sich damit auf die französische Gattung für Gesang und Begleitung bezog, die im 18. Jahrhundert aufgekommen war. Viele Pariser Pianisten trugen das ihre zu dieser neuen Gattung bei: Zwischen 1861 und 1866 richtete Charles Gounod fünf seiner Lieder für Klavier ein und veröffentlichte sie unter diesem Titel. Georges Bizet komponierte zwei *Romances sans paroles* in C-Dur, von denen eine 1856 gedruckt wurde; Faurés Triptychon schließlich erschien im Jahr 1866 nur wenig früher als Bizets *Chants du Rhin*, die den Untertitel „Lieder sans paroles“ trugen. An diese in Frankreich fest verwurzelte Tradition knüpfte Fauré mithin zu Beginn seiner Karriere an. Diese Stücke übertragen die unverzierte Gesangslinie eines Liedes auf das Klavier und versehen sie mit einer pianistischen Begleitung bar aller Virtuosität. Die dritte Romance simuliert sogar ein Vokalduet mit Kanoneffekten. Mit einigen ihrer köstlichen Harmonien sind diese Werke typisch für die luftige Sprache seiner ersten Melodiés aus dieser Zeit. Das zweite Stück, virtuoser und tiefgründiger, steht Mendelssohns Stil und, mehr noch, jenem Schumanns näher, für den Fauré zeitlebens eine unerschütterliche Bewunderung hegte.

In seiner unveröffentlichten Mazurka (N. 8) – nicht zu verwechseln mit der Mazurka B-Dur op. 32 aus dem Jahr 1875 – wendet er sich hingegen Chopin zu. Der Fauré-Experte Jean-Michel Nectoux siedelt das Werk um 1865 an, dem Jahr, in dem er den 1. Preis für Komposition an der École Niedermeyer erhielt. Wie die Sonate befindet sich auch dieses Manuskript in der Beinecke-Bibliothek der Yale University. Sie wurde hier erstmals eingespielt und im Rahmen der Gesamtausgabe bei Bärenreiter von mir herausgegeben. Auf der Titelseite steht „Mazurke“, während die erste Partiturseite mit „Morceau de piano en forme de mazurka“ („Klavierstück in Form einer Mazurka“) überschrieben ist. Hinsichtlich ihrer harmonischen Sprache stellt sie einen Fortschritt gegenüber den *Trois Romances* dar. Das freundliche, kontrastreiche Stück wartet mit originellen Wendungen auf und lässt noch deutlicher erkennen, welche Richtung der junge Fauré in seinen späteren Kompositionen einschlagen sollte.

Die nun folgenden Jahre sind geprägt von Faurés ersten beruflichen Gehversuchen. Etwas mehr als vier (nicht sonderlich produktive) Jahre lang versah er das Organistenamt an der Kirche Saint-Sauveur in Rennes. Seine Pariser Bestallung empfand er als Befreiungsschlag. Der Besuch der Pariser Salons – demjenigen der Clercs, seiner zweiten Familie, oder dem von Pauline Viardot – und die Gründung der Société Nationale de Musique (S.N.M.) 1871 begünstigten die Entstehung neuer Werke, die den unverwechselbaren Stil eines Meisters zeigen. Sein erstes Nocturne (op. 33 Nr. 1) entstand 1875 kurz vor seiner Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier op. 13 und dem Streichquartett Nr. 1 op. 15. Diesmal ist der Rückblick auf Chopin distanzierter. Von den ersten Takten an drängt sich eine in seinen Klavierstücken nie zuvor erreichte Diskurstiefe auf. Wenngleich der Stil noch das polnische Vorbild bekundet, besticht er durch kontrapunktischen Reichtum und eine Satztechnik, die für Fauré charakteristisch ist. Mehrere harmonische Konstellationen verweisen auf Experimente im Paris der damaligen Zeit (die Coda erinnert z.B. an die Schluss-

wendungen bei Duparc), werden aber mit einem ganz besonderen Geschmack eingesetzt. Diese Beschwörung der Nacht beginnt als eine Art Oxymoron mit dem Funkeln der Sterne, das am Ende behutsam variiert wiederkehrt. Im Mittelteil wechseln dunkle, unruhige Momente mit anderen, die zugleich zart, leuchtend und melancholisch sind: In diesen subtilen Gefühlsvariationen hat Fauré seinen ur-eigenen Ton gefunden.

Die Camille Saint-Saëns gewidmete Ballade op. 19 ist ein Werk von höchstem Anspruch. Fauré vollendete die Erstfassung für Klavier solo im September 1879; 1881 hob er in einem Konzert der S.N.M. unter der Leitung von Édouard Colonne die Fassung mit Orchester aus der Taufe, schätzte aber die Originalfassung weiterhin gleichermaßen. Am 10. Juli 1882 legte er sie auf Vermittlung von Saint-Saëns in Zürich Franz Liszt vor. Fauré befürchtete – so erzählte er später Marguerite Long –, sie sei zu lang: „Ich bekannte das Liszt und erhielt die brillante Antwort: ‚Zu lang, junger Mann? Das ist Unsinn. Man schreibt wie man denkt‘“. Dann spielte der große Pianist sie vom Blatt, „aber [nach fünf oder sechs Seiten] sagte er zu mir: ‚Ich habe nicht genug Finger‘ und bat zu meinem großen Entsetzen stattdessen mich weiterzuspielen“ (*Excelsior*, 12. Juni 1922). Die in unterschiedlichen Varianten kursierende Anekdote bezeugt Liszts Interesse an der Musik des jungen Künstlers (Franz Liszts Bibliothek enthielt mehrere Werke von Fauré), aber auch die Raffiniertheit dieser anspruchsvollen Musik, die sich nicht gleich der ersten Lektüre – auch nicht der eines Meisters – erschließt.

Im Unterschied zu vielen Komponisten, die nach Chopin – dem Begründer der Gattung – Balladen für Klavier solo geschrieben haben, blieb Fauré als einer der wenigen den Intentionen seines Vorgängers treu. Dieser hatte einen neuartigen Formtyp geschaffen, der weder der Sonatenform noch den launischen Windungen der Fantasie folgen wollte, um vielmehr den Eindruck einer Erzählung hervorzu-rufen. Tatsächlich befindet sich die Architektur von Faurés Ballade op. 19 auf

Augenhöhe mit dem Modell. Eine breite Einführung in Form einer begleiteten Melodie entfaltet ein Thema von außergewöhnlicher Eleganz und wartet mit unerwarteten harmonischen Wendungen auf, die indes ohne größere Auswirkungen bleiben. Wir wissen heute, dass diese Episode eine der Quellen von Vinteuils berühmter „kleiner Melodie“ in Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* war.

In lebhafterem Tempo taucht dann mit einem zweiten Thema ein pianistisch üppigerer Stil samt spannungsreichen Akzenten auf. Ein Dialog mit Fragmenten des ersten Themas hebt an. Nach einem zweiten Höhepunkt und einer eher kurzen Überleitung dominiert ein drittes, aus der Überleitung stammendes Thema im schaukelnden Rhythmus einer Barkarole das Geschehen – nicht ohne den vorangegangenen melodischen Elementen zu gestatten, in wechselnden Gestalten wiederzukehren. Auf eine große Kadenz folgt ein Schlussteil voller Triller und hoher Arabesken, die sich aus dem Barkarolen-Thema ableiten und die harmonischen und pianistischen Feinheiten vervielfachen. Zu Joseph de Marliave und Alfred Cortot sagte Fauré, er habe „Natureindrücke“ zum Ausdruck gebracht, jenen vergleichbar, die Wagner beim „Waldweben“ in *Siegfried* empfand. Hat ihn auch die Leitmotivtechnik inspiriert? Dieser dritte Abschnitt greift in der Tat nur auf bereits erklangene Themen zurück, die durch das neue Material und das Glitzern der Triller verwandelt werden und unwillkürlich an Vogelgesänge denken lassen. Der Schluss entfaltet sich *pianissimo* in einer geläuterten, sinnlichen Atmosphäre.

Das berühmte Nocturne Nr. 6 op. 70 zählt ebenfalls zu Faurés eindrucksvollsten Schöpfungen. Er hatte sich nun einen Stil angeeignet, der sich deutlich von denen seiner Zeitgenossen abhob. Gleichwohl ist dieses Nocturne im September 1894 unter Selbstzweifeln entstanden. Fauré konstatierte, dass seine Klavierwerke nicht genug gespielt würden, und vertraute der Prinzessin de Polignac an: „Ich bin so sehr von Schwerkut überwältigt, dass die Angst, es meinen Freunden mitzuteilen, mir jede Lust am Komponieren raubt!“. Durchaus möglich, dass der Konflikt

zwischen seinen künstlerischen Ambitionen und affected the content of the piece diesen widrigen Umständen den Inhalt des Stücks mehr bestimmt hat als die bloße Beschwörung nächtlicher Gefilde. Das Nocturne beginnt in der wunderbaren Tonart Des-Dur mit einem weit ausschwingenden Thema von unvergleichlich wandelbarer Gestalt, das sich über tiefen Bässen entfaltet. Die Entwicklung dieses Themas bewegt sich auf einen majestätischen Höhepunkt zu, der in der Stille verklingt. Ein zweites, leichteres Thema tritt auf den Plan und läßt sich emotional und chromatisch immer stärker auf, bis die Wiederkehr der zweiten Phrase des ersten Themas einen weiteren vorläufigen Abschluss herbeiführt. Mit dem Erscheinen eines dritten Themas in A-Dur entsteht sodann ein kompletter Kontrast, den funkelnde Arpeggien im Diskant unterstreichen. Dieses Thema, das Jean-Michel Nectoux sowohl mit dem „Azurblau Mallarmés“ als auch mit Schönbergs *Verklärter Nacht* (1899) verglichen hat, wird rastlos weiterentwickelt, indem es mit den bereits erklangenen Gedanken verknüpft wird. Eine Reprise des ersten Themas in Fortissimo-Oktaven im Bass unterbricht diese Episode, worauf der erste Teil als endgültiger Abschluss erklingt. Die Coda löst alle Spannungen und entfaltet sich in unergründlicher Ruhe. Jeder Teil des Nocturnes endet daher mit dem Erscheinen eines Motivs aus dem ersten Teil. Dies ist das verbindende Element dieser meisterlichen Form und zweifellos ihr emotionaler Schlüssel. Einer aufdringlichen Person, die ihn fragte, unter welchem Himmel er sein Werk entworfen habe, antwortete er: „Im Simplontunnel“. Hinter diesem Scherz steht die Überzeugung, kein noch so pittoreskes Bild könne der Tiefe des Inhalts ebenbürtig sein.

Dieses Streben nach Abstraktion, das nicht ohne hochempfindliche Expressivität ist, prägt insbesondere Faurés Spätwerke, unter denen das Nocturne Nr. 13 op. 119 eines der vollendetsten ist. Sein Stil erreicht in diesem Stadium eine Art Zeitlosigkeit und eine Distanz zu den zeitgenössischen Moden, ohne dabei die Moderne zu verleugnen. Im Januar 1922 fertig gestellt, fällt dieses Nocturne in einen außer-

gewöhnlichen Zeitraum, in dem auch das Klavierquintett Nr. 2 op. 115, die Cello-sonate op. 117 oder die Liederzyklen *Mirages* op. 113 und *L'Horizon chimérique* op. 118 entstanden sind. Es basiert auf drei Hauptgedanken: zunächst ein ruhiger, geläuterter Choral in h-moll, beinahe streng, aber voll dissonanter und schmerzhafter Reibungen, dann ein kraftvoller akkordischer Gesang in der rechten Hand, begleitet von knappen Arpeggien in der Linken sowie eine ausgiebig durchgeführte zentrale Passage, die nach einer markanten Modulation in gis-moll hervorbricht. Ihre hitzig-leidenschaftliche, wenn nicht tragische Melodie entfaltet sich in Oktaven über raschen Arpeggien. Alle drei Themen werden mit einem vierten Element konfrontiert, das aus einem kreisförmigen, pochenden und (barkarolenartig) schaukelnden Motiv besteht, welches nachgerade aus dem Nichts auftaucht und alles träumerische Schwärmen an die Wirklichkeit zurückzuverweisen scheint.

Wie im sechsten Nocturne kehrt der erste, versonnene Teil nach einer breiten Aufwärtsbewegung wieder. Dann durchläuft der Choral eine Entwicklung von seltener Eloquenz hin zum letzten Auftritt des ostinaten Motivs. Indem es dessen Hegemonie akzeptiert, findet das Stück zu einem friedlichen Abschluss. Wie in Schumanns *Gesängen der Frühe*, einem weiteren letzten Werk, willigt Fauré darin ein, „die großen unerfüllten Aufbrüche“, die er in *L'Horizon chimérique* besungen hatte, in seinem Herzen zu bewahren. „Eine unermessliche Abendstille senkt sich auf seine letzten Werke herab, besänftigt alles Leid und beschwichtigt die Stürme der Leidenschaft“, schreibt Vladimir Jankélévitch zu Recht. Damit endet das letzte Stück, das Fauré dem Klavier zugehört hat. Welch' ein Weg seit der genialen Sonate...

© *Jean-Pierre Bartoli* 2018

Nicolas Stavy ist auf renommierten Podien der Welt zu Gast wie dem Festival de la Roque d'Anthéron, dem Festival piano aux Jacobins, den Chopin-Festivals in Nohant und Bagatelle, dem Festival de l'Orangerie de Sceaux, dem Lille Piano(s) Festival, dem Festival Berlioz, dem Musée d'Orsay, der Salle Pleyel, dem Klavier-Festival Ruhr, der Casals Hall in Tokyo, dem Athenaeum in Bucarest, der Victoria Hall in Genf, der Hong Kong Academy for Performing Arts und der 92nd Street Y in New York. Als Solist konzertiert er mit bedeutenden Formationen wie dem Orchestre de la Suisse Romande, der Utah Symphony in Salt Lake City, dem Philharmonischen Orchester Bukarest, dem Orchestre National de Lille, dem Orchestre de la Garde Républicaine u.a.

Als Kammermusiker arbeitet der entdeckungsfreudige Musiker mit Persönlichkeiten wie Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes und dem Ébène Quartett zusammen. Außerdem spielt er regelmäßig an der Seite von Schauspielern wie Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey und Eric-Emmanuel Schmitt, mit dem derzeit ein neues Chopin-Programm in Vorbereitung ist.

Seine Ausbildung erhielt er zunächst am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, dann am Conservatoire de Genève bei Dominique Merlet; darüber hinaus hat ihn die Arbeit mit György Sebök und Alfred Brendel entscheidend geprägt. Er ist Preisträger mehrerer internationale Wettbewerbe: Sonderpreis der Société Chopin de Genève beim Chopin-Wettbewerb in Warschau 2000, 2. Preis beim Concours International de Genève 2001, 4. Preis beim Gina-Bachauer-Wettbewerb in den USA 2002, 2. Preis der Young Concert Artists in New York 2003. Er hat eine gefeierte Diskographie vorgelegt, darunter eine vielgelobte Einspielung mit Klaviersonaten von Boris Tischtschenko bei BIS.

Trois des œuvres interprétées ici par Nicolas Stavy attirent l'attention sur la toute première période de création de Gabriel Fauré. Parmi d'autres inédits dont j'ai réalisé l'édition scientifique de la partition chez Bärenreiter, deux d'entre elles sont ici enregistrées pour la première fois. On peut ainsi suivre les progrès du jeune compositeur depuis l'époque de ses études à « l'École de musique classique et religieuse » fondée par Louis Niedermeyer jusqu'au premier chef-d'œuvre que constitue la Ballade op. 19. Puis l'évolution de son style de maturité est aisément perceptible dans ce disque à travers trois des treize Nocturnes qu'il écrivit jusqu'aux dernières années de sa vie.

Les toutes premières partitions pianistiques témoignent d'un apprentissage fondé sur l'imitation des styles du passé. Aussi vrai que l'on voit « dès l'enfance ce que sera l'homme », comme le dit un dicton africain, on devine dans ces pièces du temps de sa formation une part de ce qui va assurer son originalité. Le manuscrit de la Sonate (N. 5), restée jusqu'à présent inédite, est daté du 6 avril 1863. Il est conservé à la bibliothèque de l'Université de Yale. Fauré n'a jamais envisagé de la publier, jugeant sans doute que son écriture « à la manière » des maîtres passés, et l'impersonnalité qui lui semblait en découler ne méritaient pas les honneurs d'une édition. Il en est autrement pour nous aujourd'hui qui connaissons le destin de son auteur.

Qu'elle soit conçue dans un but pédagogique à la destination de la dédicataire, Marguerite Paringaux, fille de sa sœur Rose, ou comme un exercice de composition réalisé à l'École Niedermeyer, cette sonate frappe par l'adoption du langage du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, fort éloigné de celui que Fauré emploie dans les autres œuvres de jeunesse. On peut même imaginer que chaque mouvement imite l'un des trois maîtres Viennois : Mozart pour l'*Allegro ma non troppo* initial, Beethoven pour le Menuet (on pense en effet à l'*In tempo di Menuetto* de sa Sonate pour piano op. 22) et Haydn pour son piquant final émaillé de ruptures. Tout au long des trois parties, Fauré parodie non sans humour les principes d'écriture de

l'époque et rehausse la partition de tournures imprévues. Il apporte également un intéressant témoignage sur la façon dont ceux-ci pouvaient être perçus et interprétés dans les années 1860.

Quoique difficiles à dater précisément, les *Trois Romances sans paroles* op. 17 (N. 52) remontent aux années 1863–1864. Contemporaines de la Sonate, elles ont attendu près d'une vingtaine d'années avant qu'elles ne paraissent chez Hamelle en 1880, ce qui explique qu'elles portent le numéro d'opus 17. Ce sont les premières œuvres pour piano seul du compositeur à avoir été éditées, la même année que la Ballade op. 19. Le titre choisi fait évidemment référence au genre des *Lieder ohne Worte* inventé par Mendelssohn qui fut traduit par «Romance sans paroles» dans les premières éditions françaises des années 1830, se rapportant en cela au genre français pour voix et accompagnement apparu au XVIII^e siècle. Depuis la diffusion de ce modèle, de nombreux pianistes parisiens ont repris la formule : entre 1861 et 1866, Charles Gounod transcrit pour le piano cinq de ses mélodies et les publie sous ce titre. Georges Bizet a, quant à lui, composé deux *Romances sans paroles* en do majeur, dont l'une est publiée en 1856. Enfin, le triptyque de Fauré précède de peu l'édition en 1866 des *Chants du Rhin* que Bizet a sous-titré «Lieder sans paroles». C'est donc à cette tradition bien ancrée en France que Fauré se rattache à l'aube de sa carrière. Ces pièces rendent sur le clavier la ligne vocale non ornée d'un *Lied*, avec un accompagnement pianistique qui exclut tout trait virtuose. La troisième romance simule même le duo vocal avec ses effets en canon. Par les quelques harmonies savoureuses qu'elles contiennent, ces œuvres sont typiques du langage aéré de ses premières mélodies contemporaines. La deuxième, plus virtuose et plus profonde, se rapproche davantage du style de Mendelssohn et plus encore de Schumann pour lequel Fauré portait une indéfectible admiration.

Mais c'est vers Chopin qu'il se tourne ensuite dans une Mazurke inédite (N. 8) qu'il ne faut pas confondre avec la Mazurka en si bémol majeur op. 32 de 1875. Le

spécialiste du compositeur, Jean-Michel Nectoux, la date des environs de 1865, l'année où il obtient le premier Prix de composition à l'École Niedermeyer. Comme pour la Sonate, son manuscrit est conservé à la bibliothèque Beinecke (Yale University). Elle se trouve ici enregistrée pour la première fois et publiée par nos soins dans l'Œuvre complète chez Bärenreiter. Sur la page de titre est indiqué «Mazurke», tandis qu'en haut de la première page de musique figure la mention «Morceau de piano en forme de mazurka». À en juger par son langage harmonique, elle marque une avancée par rapport aux *Trois Romances*. Souriante et contrastée, elle contient des tournures originales, et l'on peut y discerner plus aisément la direction que le jeune Fauré va prendre dans ses compositions ultérieures.

Les années qui suivent correspondent aux difficiles premiers pas de Fauré dans la carrière professionnelle. Pendant un peu plus de quatre années assez peu productives, il tient l'orgue de l'église Saint-Sauveur de Rennes. Son installation à Paris agit sur lui comme une délivrance. La fréquentation des salons parisiens – celui des Clerc, sa seconde famille, ou celui de Pauline Viardot – et la fondation de la Société Nationale de Musique (S.N.M.) en 1871 favorisent l'éclosion de nouveaux ouvrages où s'affirme le style inimitable d'un maître. Son Premier Nocturne (op. 33, n° 1), composé en 1875, précède de peu sa Première sonate op. 13 pour violon et piano et le Premier quatuor op. 15. Cette fois, le regard rétrospectif porté sur Chopin est plus distancié. Dès les premières mesures s'impose une profondeur de propos jamais atteinte auparavant dans ses pièces pour piano. Si l'écriture hérite encore de son modèle polonais, elle frappe par sa richesse polyphonique et ses dispositions digitales qui appartiennent en propre à Fauré. Plusieurs agencements harmoniques se rattachent aux expérimentations parisiennes de l'époque (la coda rappelle par exemple les phrases conclusives de Duparc), mais elles sont employées avec une saveur particulière. Sur une figure d'oxymore débute cette évocation de la nuit avec un scintillement d'étoiles qui réapparaît, délicatement varié, à la fin. L'épisode cen-

tral alterne des moments sombres et inquiets avec d'autres, à la fois tendres, lumineux et mélancoliques : dans ces subtiles variations de sentiment, Fauré a trouvé le ton qui est le sien.

La Ballade op. 19 dédiée à Camille Saint-Saëns est une œuvre de plus grande ambition. Fauré en achève la première version pour piano seul en septembre 1879. En 1881, il crée à la S.N.M. celle avec orchestre sous la direction d'Édouard Colonne, mais garde pour la version originelle une égale prédilection. Le 10 juillet 1882 à Zurich, c'est celle-ci qu'il présente par l'entremise de Saint-Saëns à Franz Liszt. D'après ce que Fauré raconta à Marguerite Long plus tard, il craignait qu'elle ne fût trop longue : « je le dis à Liszt, ce qui me valut cette admirable réplique : < trop longue jeune homme, cela n'a pas de sens. On écrit comme l'on pense > ». Le grand pianiste commença alors à la déchiffrer : « mais [au bout de cinq ou six pages,] il me dit < je n'ai plus de doigts > et il me pria de continuer, ce qui m'intimida beaucoup » (*Excelsior*, 12 juin 1922). L'anecdote souvent reportée avec variantes apporte en tout cas le témoignage de l'intérêt que Liszt accorda à la musique de son cadet (la bibliothèque de Franz Liszt contient plusieurs œuvres de Fauré), mais aussi de la délicatesse de cette musique exigeante qui ne se livre pas immédiatement à la première lecture – fût-elle celle d'un maître.

À la différence de bien de compositeurs qui écrivirent des ballades pour piano seul à la suite de Chopin – le fondateur du genre –, Fauré est l'un des rares à avoir réellement repris les intentions de son devancier qui avait forgé un nouveau type de construction de grande échelle ne voulant suivre ni le moule de la sonate ni les détours capricieux de la fantaisie tout en donnant l'impression d'un récit. De fait, l'architecture de son opus 19 est à l'égal des inventions du modèle. Une large introduction en forme de mélodie accompagnée, où se développe un thème d'une exceptionnelle élégance, réserve des ondulations harmoniques imprévues sans pour autant paraître affectées. On sait désormais que cet épisode a été l'une des sources de la

fameuse « petite phrase » de Vinteuil dans la *Recherche du temps perdu* de Proust.

Dans un tempo plus allant, une écriture pianistique plus luxuriante surgit alors dans un deuxième thème aux accents plus tendus. S'entame un dialogue avec les bribes du premier thème. Après un deuxième climax et une assez brève transition, un troisième thème provenant de la transition, avec le rythme balançant d'une barcarolle, domine le propos non sans laisser aux éléments mélodiques précédents le loisir de revenir sous des formes changeantes. Après une grande cadence, la partie finale se remarque par l'apparition dans l'aigu d'arabesques issues du thème de barcarolle et de trilles où se multiplient les finesses harmoniques et pianistiques. À Joseph de Marliave et Alfred Cortot, Fauré dit avoir traduit des « impressions de nature » comparables à celles que Wagner ressentit dans les « murmures de la forêt » de *Siegfried*. Est-ce la technique du leitmotiv qui l'inspire également ? Ce troisième moment ne reprend en effet que les thèmes précédemment entendus transfigurés par le nouveau matériel scintillant des trilles qui évoquent irrésistiblement des chants d'oiseaux. La conclusion se déploie *pianissimo* dans une atmosphère épurée et sensuelle.

Le célèbre Sixième Nocturne op. 70 compte également parmi les créations les plus impressionnantes de Fauré. Il a désormais acquis un style qui se distingue nettement de ceux de ses contemporains. Datant de septembre 1894, ce Nocturne est pourtant conçu dans un moment de doute. Constatant qu'on ne joue pas assez son œuvre pour piano, il confie alors à la Princesse de Polignac : « Je suis tellement submergé par le spleen que la crainte de le communiquer à mes amis m'enlève tout désir d'écrire ! ». Il est possible que le conflit entre ses aspirations créatrices et l'adversité nourrisse le contenu de la pièce davantage que la seule évocation d'un paysage nocturne. Elle s'ouvre dans la belle tonalité de ré bémol sur un ample thème d'une plastique modulante incomparable et qui se déploie sur des basses profondes. Le développement de ce thème se dirige vers un majestueux point

culminant que clôt un silence. Un deuxième thème plus léger est à son tour développé et se charge peu à peu d'émotion et de chromatismes jusqu'à ce que le retour de la seconde phrase du premier thème mène à une deuxième conclusion provisoire. Un complet contraste se produit alors avec l'apparition d'un troisième thème en la majeur plus vif et soutenu par de miroitants arpèges dans l'aigu. Ce thème, que Jean-Michel Nectoux a comparé à la fois à « l'Azur mallarméen » et à la *Verklärte Nacht* de Schönberg (1899), se développe avec agitation en se combinant avec les idées précédemment entendues. Le retour *fortissimo* du premier thème en octaves à la basse interrompt cet épisode. Revient alors la première partie en guise de conclusion définitive. La coda procure la résolution de toute tension et se déploie dans une indéfinissable sérénité. Chaque partie du Nocturne se clôt donc sur l'apparition d'un motif issu de la première partie. Celle-ci s'avère l'élément unificateur de cette magistrale construction, et sans doute sa clé émotionnelle. À une importune personne qui lui demanda sous quel ciel il conçut son œuvre, il répondit : « Sous le tunnel du Simplon ». Derrière la boutade se cache la conviction qu'aucune image pittoresque ne saurait valoir la profondeur du contenu.

Cette aspiration à l'abstraction non exempte d'une expressivité à fleur de peau s'accroît dans les œuvres tardives de Fauré parmi lesquelles le 13^e Nocturne (op. 119) figure comme l'une des plus achevées. Son style atteint à ce stade une sorte d'intemporalité et de détachement des modes contemporaines sans pour autant renoncer à la modernité. Terminé en janvier 1922, ce nocturne appartient à une exceptionnelle période qui voit la naissance du Deuxième quintette (op. 115), de la Deuxième sonate pour violoncelle (op. 117) ou les cycles de mélodies *Mirages* (op. 113) et *L'Horizon chimérique* (op. 118). Il est construit sur trois idées principales : d'abord un calme choral épuré en si mineur, presque austère, mais empli de frottements dissonants et douloureux, un chant puissant joué en accords à la main droite et accompagné d'arpèges courts à la main gauche, un passage central ample-

ment développé qui jaillit à la suite d'une modulation marquée en sol dièse mineur. Sa mélodie ardente et passionnée, voire tragique, se déploie en octaves sur de rapides arpèges. Ces trois thèmes viennent chaque fois se confronter à un quatrième élément constitué d'un motif circulaire, lancinant et balançant (presque celui d'une barcarolle) qui surgit presque à l'improviste et semble de cette façon rappeler à la réalité toute velléité d'évasion lyrique.

Comme dans le 6^e Nocturne, la première partie méditative revient à la suite d'un grand trait ascendant. Alors, le choral suit une progression d'une rare éloquence vers la réapparition finale du motif obstiné. C'est en acceptant son hégémonie que la pièce trouve sa conclusion apaisée. Comme dans les *Chants de l'aube* de Schumann, autre création ultime, Fauré consent à laisser en son cœur «les grands départs inassouvis» qu'il a chantés dans *L'Horizon chimérique*. «L'immense quiétude du soir descend sur ses dernières œuvres, apportant le lait du sommeil à la souffrance et le calme aux orages de la passion» écrit avec justesse Vladimir Jankélévitch. Ainsi s'achève la dernière pièce que Fauré a destinée au piano. Que de chemin parcouru depuis l'ingénue Sonate...

© *Jean-Pierre Bartoli 2018*

Nicolas Stavy se produit sur de prestigieuses scènes internationales telles que le Festival de la Roque d'Anthéron, Festival piano aux Jacobins, Festivals Chopin à Nohant et à Bagatelle, Festival de l'Orangerie de Sceaux, Piano(s) Festival à Lille, Festival Berlioz, Musée d'Orsay, Salle Pleyel, Klavier-Festival Ruhr, Casals Hall de Tokyo, Athenaeum de Bucarest, Victoria Hall de Genève, Hong-Kong Academy for Performing Arts, 92nd Street Y of New York... Et en soliste avec de grandes formations telles que l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Symphonique de l'Utah à Salt Lake City, l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, l'Orchestre

National de Lille, l'Orchestre de la Garde Républicaine...

Ce musicien en perpétuelle soif de découverte se produit en musique de chambre avec des personnalités musicales telles que Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes, le Quatuor Ébène... Par ailleurs, il joue régulièrement aux cotés de comédiens : Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey, Eric-Emmanuel Schmitt, avec qui un nouveau spectacle sur Chopin est actuellement en préparation.

Formé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris puis au Conservatoire de Genève auprès de Dominique Merlet ; le travail avec György Sebök et Alfred Brendel ont été déterminant. Il est lauréat de plusieurs concours internationaux : Prix Spécial de la Société Chopin de Genève au Concours Chopin à Varsovie en 2000, Deuxième Prix au Concours International de Genève en 2001, Quatrième Prix au Concours Gina Bachauer aux États-Unis en 2002, Deuxième Prix du Young Concert Artists de New York en 2003... Au sein de sa discographie saluée par la critique figure un enregistrement consacré aux sonates pour piano de Boris Tishchenko publié chez BIS.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

INSTRUMENTARIUM:

Grand Piano: Steinway D

RECORDING DATA

Recording: March 2018 at Reitstadel, Neumarkt in der Oberpfalz, Germany
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Christian Niedermeyer

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pierre Bartoli 2018
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photo: © Jean-Baptiste Millot
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2389 © & © 2018, BIS Records AB, Åkersberga.



Gabriel Fauré. Photograph by Paul Nadar, 29th November 1905.