

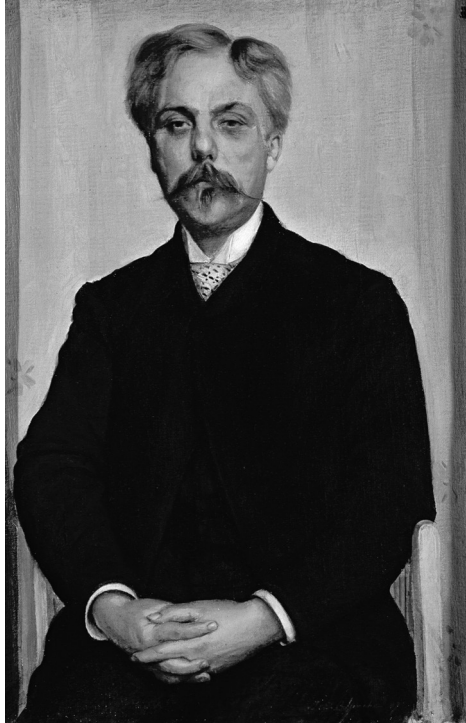


CHANDOS

In paradisum
A FAURÉ
RECITAL

Louis Lortie

Volume 2



Portrait by Jacques-Émile Blanche (1861–1942)/Bridgeman Images

Gabriel Fauré, c. 1887

Gabriel Fauré (1845 – 1924)

- | | | |
|---|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | Pie Jesu from Requiem, Op. 48 (1887 – 88)
Transcribed for solo piano by Louis Lortie
Paisible et illuminé – Très lointain –
A tempo – [Très lointain] – Un poco meno mosso | 3:47 |
| 2 | Barcarolle No. 12, Op. 106 bis (1915)
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
Allegretto giocoso | 3:16 |
| 3 | Nocturne No. 11, Op. 104 No. 1 (1913)
in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur
In memoriam Noémi Lalo
Molto moderato | 4:55 |
| 4 | Ballade, Op. 19 (1877 – 79)
in F sharp major • in Fis-Dur • en fa dièse majeur
Andante cantabile – Lento –
Allegro moderato – Andante – Un poco più mosso –
Allegro – Andante – Allegro moderato | 14:33 |

5 **Nocturne No. 7, Op. 74** (1898) **8:05**
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
À Mme Adéla Maddison
Molto lento – Un poco più mosso – Tempo I – Allegro –
Molto lento – Un poco più mosso

Thème et variations, Op. 73 (1895) **15:27**
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
À Mademoiselle Thérèse Roger

6 [Thème.] Quasi Adagio – 1:33
7 Variation 1. Lo stesso tempo – 0:55
8 Variation 2. Più mosso – 0:45
9 Variation 3. Un poco più mosso – 0:39
10 Variation 4. Lo stesso tempo – 1:17
11 Variation 5. Un poco più mosso – 0:40
12 Variation 6. Molto Adagio – 1:45
13 Variation 7. Allegretto moderato – 0:54
14 Variation 8. Andante molto moderato – 1:23
15 Variation 9. Quasi Adagio – 1:20
16 Variation 10. Allegro vivo – 1:03
17 Variation 11. Andante molto moderato espressivo 2:48

- | | | |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 18 | Barcarolle No. 1, Op. 26 (?1881)
in A minor • in a-Moll • en la mineur
À Mme Montigny-Rémaury
Allegretto moderato | 4:19 |
| 19 | Barcarolle No. 10, Op. 104 No. 2 (1913)
in A minor • in a-Moll • en la mineur
À Madame Léon Blum
Allegretto moderato | 3:01 |
| 20 | Nocturne No. 10, Op. 99 (1908)
in E minor • in e-Moll • en mi mineur
À Mme Brunet-Lecomte
Quasi adagio | 5:06 |

- | | | |
|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| 21 | Nocturne No. 13, Op. 119 (1921)
in B minor • in h-Moll • en si mineur
Andante – Allegro – Tempo I | 8:42 |
| 22 | In paradisum from Requiem, Op. 48 (1887–88)
Transcribed for solo piano by Louis Lortie
Lumineux avec sérénité et effleuré –
A tempo I, ma poco meno mosso – A tempo I | 3:40 |
| | | TT 75:54 |

Louis Lortie piano

A Fauré Recital: Volume 2

Ballade in F sharp major

Gabriel Fauré (1845 – 1924) attempted most musical genres in the course of his long life, but never a piano concerto or a piano sonata. At least two possible reasons spring to mind. Firstly, his mentality was not sympathetic in general to 'progress through opposition': he much preferred the art of combination, of throwing new light from cleverly judged angles on to familiar ideas, or that of conversation, as his sonatas for violin and cello with piano amply demonstrate. And secondly, he was never to rely on the virtuoso writing characteristic of the nineteenth-century concerto, such as washes of arpeggios and barnstorming octaves. He reserved these for climactic moments, and the version for piano and orchestra which he made of the Ballade in F sharp, Op. 19, in 1881, retains the relative sobriety of the original.

That Fauré was experimenting in this work seems likely from the story of his meeting with Liszt in Zurich in 1882, when Fauré played him this solo version. As he later remembered,

I was worried about its length, ... and I admitted as much to Liszt. His reply was

splendid. 'Too long, young man? That's a meaningless phrase. A composer conceives something, then writes it down.'

Liszt then had a go at sight-reading it, but soon gave up, saying, 'I've run out of fingers!' This does not necessarily mean that he found the piece too taxing, rather that Fauré's score does not follow the patterns of Chopin or Liszt himself, so from time to time one has to invent new kinds of fingering. But Liszt must have been pleased to find a composer in his thirties continuing his own techniques of thematic metamorphosis and, like him, finding a new and satisfactory form that owed nothing to the traditional sonata structure. The opening *Andante cantabile* announces the overall mood of the piece: clear-cut four-bar phrases, but imbued with a dreamlike quality in tune and harmony, into which two curious chromatic ideas intrude to warn that not everything will be plain sailing. The academic side of Fauré is heard in the repeat of the opening tune, which the right hand plays in canon with itself (perhaps the first moment when Liszt's fingers went astray?). Elsewhere Fauré's conversational side is displayed in the echo effects between

right and left hand and, finally, in the dreamlike mood of the return of the opening.

'Pie Jesu' and 'In paradisum' from Requiem

It is understandable that Fauré left no sign in his output of his activities as an administrator, but less so in the case of his years as a pedagogue and an organist: some small test pieces for the Paris Conservatoire, no organ music, and a collection of short religious choral pieces over which the Requiem, Op. 48 towers in solitary splendour – if that is not too extravagant a metaphor for this essay in dignified contemplation. The sad truth is that Fauré spent much of his life in official duties that gave him little pleasure. Small wonder then that in 1902 he could write to a friend:

This is how I see death: as a joyful deliverance, an aspiration towards a happiness beyond the grave, rather than as a painful experience;

or that the Requiem should reflect this point of view, especially the 'In paradisum' which, like the 'Pie Jesu', does not belong to the *Missa pro defunctis* but to the Office for the Dead.

He seems to have begun the Requiem in the summer of 1887 and a first version, consisting of five movements (Introit and Kyrie, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei, and In paradisum) with small orchestra, was given

on 16 January 1888 in the Madeleine church in Paris, where he was organist, as part of a 'first-class' funeral for a wealthy parishioner, an architect named Joseph-Michel Le Soufaché. Although the *curé* disapproved of such novelties ('We have quite enough music already in our repertoire'), succeeding generations have happily reversed his verdict. The piano arrangement was made by Louis Lortie.

Thème et variations in C sharp minor

In the summer of 1895 the fifty-year-old Fauré was in gloomy mood, forced to stay in Paris through the heat in order to promote his application for the post of music critic on *Le Figaro*, no doubt through an orgy of smiling and hand-shaking. And all in vain, because the job went elsewhere. But the silver lining to the cloud was that he kept boredom at bay by composing the *Thème et variations* in C sharp minor, Op. 73 –

I don't know whether it's any good, but I don't imagine I'll surprise you if I say it's very difficult!

he wrote to a friend. He dedicated the work to his pupil Thérèse Roger, a singer and pianist who would premiere his songs 'Prison' and 'Soir' in 1897, and who, for a whole month in 1894, had been engaged to Debussy. But the first performance of the *Thème et variations*

was given by Léon Delafosse on 10 December 1896 as part of a Fauré festival at St James's Hall, London.

Quite clearly Fauré took as a model Schumann's *Études symphoniques*, in the same key of C sharp minor. Together with Liszt and Wagner, Schumann had been one of the composers to whom Fauré had been introduced by Saint-Saëns when he came to teach at the École Niedermeyer – composers who had not hitherto been regarded as suitable fare for developing minds. According to the Princesse de Polignac, Fauré

was particularly fond of Schumann and used to play most of his works better than any other pianist I've heard, including the great names of the keyboard.

The opening themes in both works are presented in stately chords, Fauré's reminding the pianist Alfred Cortot of 'those ancient friezes of female mourners that incarnate the rhythm of destiny'. But Fauré denies himself Schumann's liberty over keys, staying with C sharp minor for the first ten of his eleven variations. While this may have made his life harder, such concentration on a single key undoubtedly pays dividends on the emotional level, as we are forced to explore nuances and shades of meaning within an overall consistent atmosphere. As to being 'difficult', not the least problem for the pianist

is the penchant of Fauré for left-hand activity, no doubt stemming from the fact that he was ambidextrous.

The form of the theme is a straight-forward ABABA, from which some variations then depart, either by abbreviating it to a simple ABA or, ultimately, by abandoning even that. The first two variations are in a fast four-in-a-bar, the next three in 3/4 (for Variation 5, Vlado Perlemuter quoted Fauré as specifying 'rythme de valse'); Variation 6 still retains the ABABA shape, only now each version of A is ornamented differently. After a fast, then a slow variation, 'like a distant organ', said Fauré, Variation 9 is perhaps a high point – literally, in the shape of the two high G sharps which, in Cortot's poetical parlance, 'tremble at the summit of the melodic curve like a star at eventide'. The sparkling Variation 10, possibly inspired by Schumann's ninth variation, again shows the ambidextrous Fauré at play. For most of the movement the frantic quavers of the 3/8 metre are impeded by cross accents, until finally the triple metre wins through and the variation ends in triumph.

Barcarolles Nos 1, 10, and 12

The two sets of thirteen Nocturnes and thirteen Barcarolles were written over the major part of Fauré's composing life,

from around 1875 to 1921. Traditionally the barcarolle was a Venetian gondoliers' song that came into the piano repertoire with the three examples that Mendelssohn included in his *Lieder ohne Worte* (Songs without Words), all in minor keys, and the altogether grander one by Chopin in the major. Fauré observes the traditional 6/8 or 9/8 metres, with very occasional interpolations of 3/8, giving the sense of gondolas gliding smoothly down the canals. Of the First Barcarolle, in A minor, Op. 26, written at some point before 1881, Roy Howat remarks that it

sets a quietly confident benchmark of quality and originality, with its condensed recapitulation and, on the last page, some capricious ambiguity across the hands as to where the main beat really falls. This sort of playfulness pervades the Barcarolles.

In the two following examples, dating from 1913 and 1915, the gliding is very much more rhythmic than melodic or harmonic. In March 1913, Saint-Saëns, the old teacher of Fauré, was looking at the score of his ex-pupil's opera *Pénélope* and grumbling that

I simply can't get used to never settling down in any key, to strings of consecutive fifths and sevenths and to chords demanding a resolution that never comes.

If the melancholy tone of the Tenth Barcarolle in A minor, Op. 104 No. 2 does perhaps owe

something to Mendelssohn, the harmonies are of the kind that Saint-Saëns was complaining about, though given some sort of logic through the use of sequences. The Twelfth, Op. 106 bis is less enigmatic, the tonic E flat major treated as a resting place at various points and Fauré's favourite descending octaves much in evidence.

Nocturnes Nos 7, 10, 11, and 13

The Nocturnes are in general easier to appreciate, staying nearer to Chopin in their embrace of melody. The Seventh in C sharp minor, Op. 74 is one of Fauré's most impressive works, a notable feature being the way in which the abrupt, short-long rhythm of the opening three times flowers into one that is more relaxed, finally ushering in a tranquil ending. The Tenth in E minor, Op. 99 is a fine example of Fauré's ability to generate a tension through small intervals, which eventually has to be dispersed through larger ones; this leads to a piece of surprising power. Its successor, in F sharp minor, Op. 104 No. 1, was a lament composed in memory of Noémi Lalo, the wife of the critic Pierre Lalo, who had died suddenly in the spring of 1913. The texture is unmistakably that of tolling bells, in the repeated C sharps in the left hand and the dying fall from A to F sharp in the right. As his ending, Fauré for the first time found

those magical successions of modulating chords that vibrate through his last two song cycles, and through the Thirteenth Nocturne in B minor, Op. 119. This, completed on the last day of 1921, was his farewell to solo piano writing and belongs among his unqualified masterpieces. Again, the falling third speaks of heartache, perhaps here at the knowledge that his health was failing. Three times it takes over the texture in close four-part writing, and from this Fauré twice builds impassioned pleas for... what? Or are they perhaps memories of healthier, happier days? At the third attempt, the falling third generates a coda of acceptance, albeit ending on a minor chord.

© 2020 Roger Nichols

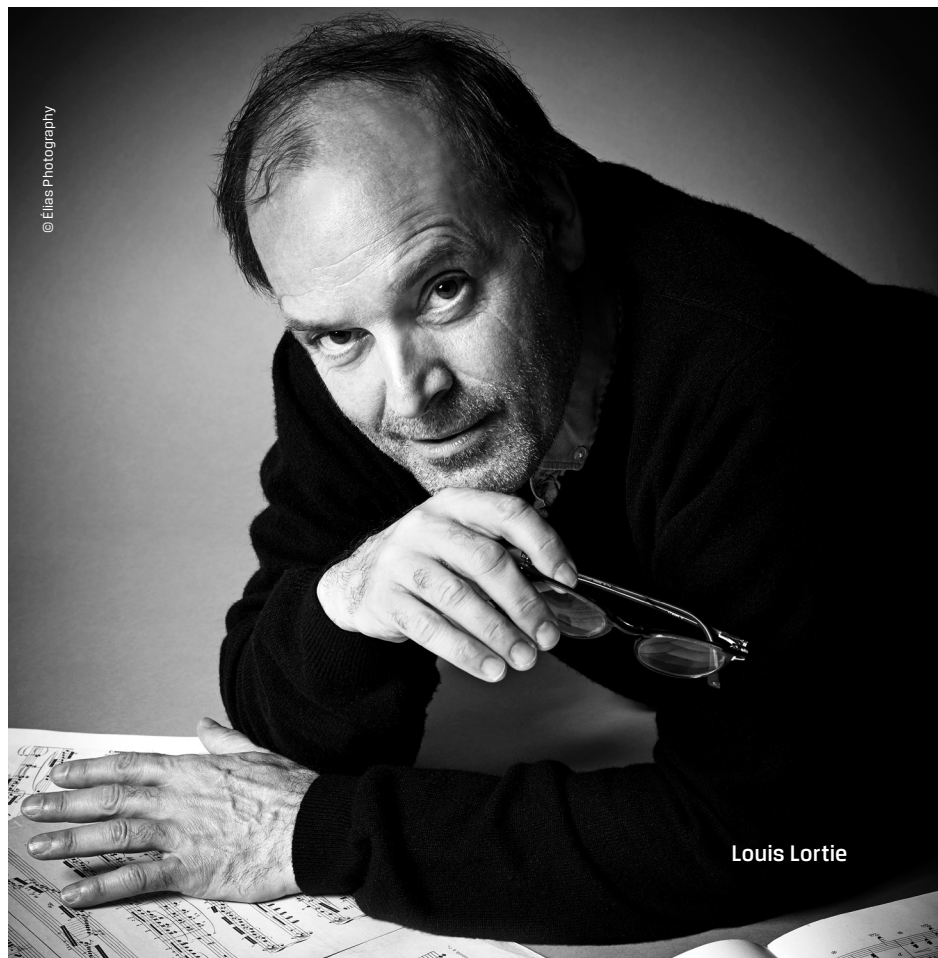
For over three decades, the French-Canadian pianist **Louis Lortie** has appeared worldwide, his performances and award-winning recordings attesting to his remarkable musical range. A student of Yvonne Hubert (a pupil of the legendary Alfred Cortot) in Montreal, the Beethoven specialist Dieter Weber in Vienna, and the Schnabel disciple Leon Fleisher, he won First Prize in the Ferruccio Busoni International Piano Competition in 1984 and the same year was a prize winner at the Leeds International Piano

Competition. He has established long-term partnerships with orchestras such as the BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Orchestre national de France, and Dresdner Philharmonie in Europe, the Philadelphia Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, San Diego Symphony, and St Louis Symphony Orchestra in the US, and the symphony orchestras in Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa, and Calgary in Canada. Further afield, he has collaborated with the Shanghai Symphony Orchestra, where he has also served as artist-in-residence, as well as the Hong Kong Philharmonic Orchestra, National Symphony Orchestra, Taiwan, and Adelaide and Sydney symphony orchestras. He enjoys regular partnerships with conductors such as Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit, and Thierry Fischer.

As a recitalist and chamber musician, Louis Lortie has appeared at venues and festivals across Europe and North America. He is co-founder and Artistic Director of the LacMus International Music Festival on Lake Como and a Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Brussels. A thirty-year relationship with Chandos Records has produced a catalogue of more than forty-five recordings, covering repertoire from Mozart to Stravinsky and including a complete

Beethoven sonata cycle and Liszt's complete *Années de pèlerinage*, which *The New Yorker* named one of the top ten recordings of 2012. His recording of Lutoslawski's Piano Concerto with Edward Gardner and the BBC Symphony Orchestra has received high praise, as have his Chopin recordings (an ongoing project to record all Chopin's solo piano music), one of which *The New York Times* named among

the Recordings of the Year in 2012, while *Fanfare* described another, of the composer's Waltzes, as offering 'Chopin playing of sublime genius'. Louis Lortie and his fellow pianist Hélène Mercier have recorded *Le Carnaval des animaux*, with Neeme Järvi and the Bergen Philharmonic Orchestra, as well as Vaughan-Williams's Concerto for Two Pianos and Rachmaninoff's complete works for two pianos.



© Elias Photography

Louis Lortie

Ein Fauré-Recital: Teil 2

Ballade in Fis-Dur

Gabriel Fauré (1845 – 1924) versuchte sich im Laufe seines langen Lebens an den meisten musikalischen Gattungen, allerdings schrieb er nie ein Klavierkonzert oder eine Klaviersonate. Hierfür könnte es zweierlei Gründe geben. Zum einen war er von seiner Mentalität her dem Prinzip "Entwicklung durch Gegensätze" generell eher abgeneigt; ihm lag vielmehr die Kunst der Kombination – die Methode, aus geschickt bemessenen Blickwinkeln neues Licht auf vertraute Ideen zu werfen – oder die der Konversation, wie seine Sonaten für Violine und Cello mit Klavierbegleitung vielfach demonstrieren. Und zum anderen hat er sich nie auf das typische virtuose Idiom verlassen, das mit seinen Fluten von Arpeggien und fulminanten Oktaven das Konzert des neunzehnten Jahrhunderts charakterisierte. Diese Mittel behielt er sich für musikalische Höhepunkte vor; die Fassung für Klavier und Orchester, die er im Jahr 1881 von der Ballade in Fis-Dur op. 19 anfertigte, ist hingegen der relativen Nüchternheit der Vorlage verpflichtet.

Dass Fauré mit diesem Werk ein Experiment wagte, scheint aus der

Geschichte seiner Begegnung mit Liszt 1882 in Zürich ersichtlich, dem er bei dieser Gelegenheit seine Solofassung vorspielte.

Wie er sich später erinnerte:

Ich war besorgt wegen der Länge des Stücks ... und machte Liszt gegenüber eine entsprechende Bemerkung. Seine Antwort war brilliant. "Zu lang, junger Mann? Das ist eine sinnlose Phrase. Ein Komponist denkt sich etwas aus und dann schreibt er es nieder."

Dann unternahm Liszt den Versuch, das Stück vom Blatt zu spielen, gab jedoch bald auf und sagte: "Ich habe nicht genügend Finger!" Dies muss nicht bedeuten, dass er das Stück zu anspruchsvoll fand; eher heißt es, dass Faurés Partitur nicht dem Modell von Chopin oder von Liszt selbst folgt und man deshalb hier und da neue Arten von Fingersätzen ersinnen muss. Zugleich wird Liszt sich gefreut haben, einen Komponisten in seinen Dreißigern zu finden, der seine eigenen Techniken der thematischen Metamorphose fortsetzte und – wie er selbst – eine neue und befriedigende Form wählte, die nicht der Struktur der traditionellen Sonate verpflichtet war. Das zu Beginn stehende

Andante cantabile etabliert die Stimmung des gesamten Werks: klare, zugleich aber von einer traumartigen Qualität in Melodik und Harmonik durchdrungene viertaktige Phrasen, die von zwei eigenwilligen chromatischen Gedanken durchbrochen werden – gleichsam als Warnung, dass nicht alles reibungslos von statten gehen wird. Faurés akademische Seite zeigt sich in der Wiederholung der Anfangsmelodie, die die rechte Hand im Kanon mit sich selbst spielt (vielleicht die erste Passage, wo Liszts Finger sich verirrt haben?). Anderswo tritt Faurés Dialog-orientierte Seite in den Vordergrund, etwa in den Echo-Effekten zwischen der rechten und linken Hand und schließlich in der Wiederkehr der traumartigen Stimmung vom Beginn des Stücks.

"Pie Jesu" und "In paradisum" aus dem Requiem

Dass sich in Faurés Schaffen keine Spuren seiner Tätigkeit als Administrator finden, ist verständlich; überraschender ist dies allerdings bezüglich seiner Jahre als Pädagoge und Organist: Da gibt es einige kleine Probestücke für das Pariser Konservatorium, keine Orgelmusik, und eine Sammlung kurzer geistlicher Chorstücke, über die sich das Requiem op. 48 in einsamer Pracht erhebt – falls das nicht eine zu

extravagante Metapher für diese Studie in würdevoller Kontemplation ist. Es ist eine traurige Wahrheit, dass Fauré einen Großteil seines Lebens mit offiziellen Verpflichtungen verbrachte, die ihm wenig Freude bereiteten. Es nimmt daher kaum Wunder, dass er im Jahr 1902 einem Freund schreiben konnte,

So stelle ich mir den Tod vor: als eine freudige Erlösung, ein Streben nach jenseitigem Glück und nicht als eine schmerzhaft Erfahrung;

und dass das Requiem diese Haltung reflektiert, besonders sein "In paradisum", das ebenso wie das "Pie Jesu" nicht zu der *Missa pro defunctis* gehört, sondern zum Proprium der Totenmesse.

Fauré scheint das Requiem im Sommer des Jahres 1887 begonnen zu haben, und eine fünfsätzige erste Fassung mit kleinem Orchester (Introitus und Kyrie, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei und In paradisum) wurde am 16. Januar 1888 im Rahmen einer Beerdigung "erster Klasse" für ein wohlhabendes Mitglied der Gemeinde (einen Architekten namens Joseph-Michel Le Soufaché) in der Madeleine-Kirche in Paris aufgeführt, wo er als Organist wirkte. Der *curé* lehnte dergleichen Neuheiten zwar ab ("Wir haben schon genug Musik in unserem Repertoire"), nachfolgende Generationen haben diesem Verdikt jedoch erfreulicherweise widersprochen.

Die Klavierbearbeitung hat Louis Lortie angefertigt.

Thème et variations in cis-Moll

Im Sommer des Jahres 1895 befand der fünfzigjährige Fauré sich in finsterner Stimmung; er war trotz der großen Hitze gezwungen, sich in Paris aufzuhalten, um – wohl mittels einer wahren Orgie von endlosem Lächeln und Händeschütteln – seine Bewerbung auf die Stelle eines Musikkritikers bei dem Tagesblatt *Le Figaro* zu forcieren. Alles vergeblich, der Posten ging an jemand anderen. Immerhin gab es einen Lichtstrahl am Horizont – um sich die Langeweile zu vertreiben, komponierte er sein *Thème et variations* in cis-Moll op. 73. Einem Freund schrieb er:

Ich weiß nicht, ob es etwas taugt, aber Sie werden kaum überrascht sein, wenn ich sage, dass es sehr schwierig ist!

Er widmete das Werk seiner Schülerin Thérèse Roger, einer Sängerin und Pianistin, die 1897 die Premiere seiner Lieder "Prison" und "Soir" singen sollte und die 1894 einen ganzen Monat lang mit Debussy verlobt war. Die Uraufführung von *Thème et variations* gab allerdings Léon Delafosse am 10. Dezember 1896 im Rahmen eines Fauré-Festivals in der Londoner St. James's Hall.

Als Vorlage dienten Fauré offensichtlich Schumanns *Études symphoniques* in

derselben Tonart cis-Moll. Schumann zählte neben Liszt und Wagner zu den Meistern, mit denen Fauré durch Saint-Saëns in Berührung kam, als dieser seine Tätigkeit als Lehrer an der École Niedermeyer aufnahm – Komponisten, die bis dahin nicht als passendes Repertoire für angehende Künstler gegolten hatten. Laut der Princesse de Polignac war Fauré

besonders von Schumann angetan; er spielte die meisten seiner Werke besser als jeder andere Pianist, den ich gehört habe, einschließlich der großen Namen am Klavier.

In beiden Werken werden die Eröffnungsthemen in majestätischen Akkorden vorgetragen; den Pianisten Alfred Cortot erinnerte Faurés Thema an "jene alten Friese mit Klageweibern, die den Rhythmus des Schicksals verkörpern". Fauré versagt sich allerdings Schumanns freizügigen Umgang mit den Tonarten und verharrt für die ersten zehn der elf Variationen in cis-Moll. Während dies ihm das Komponieren erschwert haben dürfte, wirkt sich eine solche Konzentration auf eine einzige Tonart auf emotionaler Ebene zweifellos positiv aus, da wir gezwungen sind, innerhalb einer insgesamt stabilen Atmosphäre feinste Schattierungen und Bedeutungsnuancen auszuloten. Was das Attribut "schwierig" betrifft, so liegt

keineswegs das geringste Problem des Pianisten in Faurés Vorliebe für eine sehr rührige linke Hand, die zweifellos in der gleichwertigen Beweglichkeit seiner beiden Hände ihren Ursprung hat.

Die Form des Themas ist ein geradliniges ABABA, aus dem sich sodann einige Variationen lösen – entweder durch die Verkürzung zu einem einfachen ABA oder indem letztlich auch das aufgegeben wird. Die beiden ersten Variationen stehen in raschem Vierermetrum, die drei folgenden im 3/4-Takt (für Variation 5 zitiert Vlado Perlemuter Fauré, der einen "rythme de valse" spezifiziert haben soll); Variation 6 behält immer noch die ABABA-Form bei, allerdings ist jede Version von A nun unterschiedlich verziert. Nach einer schnellen und sodann einer langsamen Variation – "wie eine ferne Orgel", sagte Fauré – scheint Variation 9 einen Höhepunkt zu bilden – wörtlich genommen in der Form des zweimaligen gis, das, in Cortots poetischer Diktion, "auf dem Scheitel der Melodiekurve wie ein Stern am Abendhimmel flackert". Die möglicherweise von Schumanns neuer Variation inspirierte brillante Variation 10 zeigt wieder den ambidextren Fauré in Aktion. In weiten Teilen des Satzes werden die frenetischen Achtelnoten des 3/8-Taktes von gegenläufigen Betonungen behindert, bis schließlich der Dreierhythmus obsiegt

und die Variation zu einem triumphalen Ende kommt.

Barcarolles Nr. 1, 10 und 12

Die Entstehung der beiden Reihen von dreizehn Nocturnes und dreizehn Barcarolles erstreckt sich über einen Großteil von Faurés Komponistenleben, von etwa 1875 bis 1921. Ursprünglich das Lied eines venezianischen Gondoliere, fand die Barcarolle Eingang in das Klavierrepertoire mit den drei sämtlich in Molltonarten stehenden Exemplaren, die Mendelssohn in seine *Lieder ohne Worte* aufnahm, und der in jeder Hinsicht größer dimensionierten Barcarolle von Chopin, letztere in Dur. Fauré hält sich an den traditionellen 6/8- oder 9/8-Takt mit gelegentlichen Einwüfen im 3/8-Takt und vermittelt dabei den Eindruck von sanft den Kanal entlang gleitenden Gondeln. Zu der Ersten Barcarolle, der irgendwann vor 1881 entstandenen Barcarolle in a-Moll op. 26, merkt Roy Howat an, sie setze

einen gelassen-selbstbewussten Maßstab in Qualität und Originalität mit ihrer verdichteten Reprise und, auf der letzten Seite, einer gewissen kapriziösen Zweideutigkeit bezüglich der Entscheidung, wo in den beiden Händen die Hauptbetonung zu liegen hat. Von dieser Art von Verspieltheit sind die Barcarolles durchdrungen.

In den beiden folgenden Beispielen aus den Jahren 1913 und 1915 ist das Gleiten viel eher rhythmisch als melodisch oder harmonisch. Im März 1913 warf Faurés alter Lehrer Saint-Saëns einen Blick auf die Partitur der von seinem vormaligen Schüler verfassten Oper *Pénélope* und murrte,

ich kann mich einfach nicht an diese Art gewöhnen, sich auf keine Tonart wirklich einzulassen, an Serien von aufeinander folgenden Quinten und Septimen und an Akkorde, die nach einer Auflösung verlangen, welche nie erfolgt.

Während der melancholische Ton der Zehnten Barcarolle in a-Moll op. 104 / 2 möglicherweise Mendelssohn verpflichtet ist, sind die Harmonien von der Art, die Saint-Saëns beklagte, wobei die Verwendung von Sequenzen ihnen eine gewisse Logik verleiht. Die Zwölfte Barcarolle op. 106bis ist weniger enigmatisch; die Tonika Es-Dur wird an verschiedenen Stellen als Ruhepause eingesetzt und die von Fauré favorisierten absteigenden Oktaven sind ebenfalls sehr prominent.

Nocturnes Nr. 7, 10, 11 und 13

Die Nocturnes sind insgesamt gefälliger und stehen mit ihrer Betonung der Melodik Chopin näher. Die Siebte Nocturne in cis-Moll op. 74 ist eine der eindrucksvollsten

Kompositionen aus Faurés Feder; besonders bemerkenswert ist die Art, wie der abrupte kurz-lang-Rhythmus des Beginns dreimal zu einer rhythmisch entspannteren Passage erblüht und schließlich zu einem ruhigen Ende findet. Die Zehnte Nocturne in e-Moll op. 99 ist ein ausgezeichnetes Beispiel für Faurés Fähigkeit, mittels kleiner Intervalle Spannung zu erzeugen, die anschließend in größeren Tonschritten wieder gelöst wird. Hieraus ergibt sich ein überraschend kraftvolles Werk. Sein Nachfolger, op. 104 / 1 in fis-Moll, entstand als Lamento in Erinnerung an Noémi Lalo, die Ehefrau des Kritikers Pierre Lalo, die im Frühjahr 1913 plötzlich verstorben war. Das repetierte Cis in der linken Hand, verbunden mit dem von A nach Fis fallenden ersterbenden Klang in der rechten, vermittelt unverkennbar den Eindruck von läutenden Glocken. Als Schluss setzte Fauré zum ersten Mal jene magischen Abfolgen von modulierenden Akkorden ein, die seine beiden letzten Liederzyklen und die Dreizehnte Nocturne in h-Moll op. 119 durchdringen. Dieses am letzten Tag des Jahres 1921 vollendete Werk stellt seinen Abschied vom solistischen Klavierschaffen dar und ist unbestritten eines seiner Meisterwerke. Auch hier spricht die fallende Terz von Herzweh, hier vielleicht ausgelöst von seinem Wissen um seine nachlassende Gesundheit. Dreimal dominiert sie den vierstimmigen

Satz, und zweimal entwickelt Fauré hierauf aufbauend leidenschaftliche Bitten um ... was? Oder sind dies vielleicht Erinnerungen an gesündere, glücklichere Tage? Beim dritten Versuch generiert die fallende Terz eine Coda der Akzeptanz, die allerdings mit einem Moll-Akkord endet.

© 2020 Roger Nichols

Übersetzung: Stephanie Wollny

Mehr als drei Jahrzehnte lang ist der franko-kanadische Pianist **Louis Lortie** in aller Welt aufgetreten, wobei seine Darbietungen und preisgekrönten Einspielungen von der bemerkenswerten Bandbreite seiner Musik künden. Nach dem Studium bei Yvonne Hubert (einer Schülerin des legendären Alfred Cortot) in Montreal, bei dem Beethoven-Spezialisten Dieter Weber in Wien sowie dem Schnabel-Schüler Leon Fleisher gewann er 1984 den Ersten Preis des Internationalen Ferruccio Busoni Klavierwettbewerbs und war im gleichen Jahr Preisträger bei der Leeds International Piano Competition. Er hat langjährige Partnerschaften mit europäischen Orchestern wie dem BBC Symphony Orchestra, dem BBC Philharmonic, dem Orchestre national de France und der Dresdner Philharmonie etabliert, in den USA mit dem Philadelphia Orchestra,

dem Dallas Symphony Orchestra, dem San Diego Symphony und dem St. Louis Symphony Orchestra sowie mit den kanadischen Sinfonieorchestern von Toronto, Vancouver, Montreal, Ottawa und Calgary. Im weiteren Ausland hat er mit dem Shanghai Symphony Orchestra gearbeitet, wo er auch als Residenzkünstler tätig gewesen ist, außerdem mit dem Philharmonischen Orchester von Hongkong, dem Nationalen Sinfonieorchester von Taiwan und in Australien mit den Sinfonieorchestern von Adelaide und Sydney. Er genießt regelmäßige Partnerschaften mit Dirigenten wie Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit und Thierry Fischer.

Als Recitalkünstler und Kammermusiker ist Louis Lortie in Konzertsälen und bei Festspielen in ganz Europa und Nordamerika aufgetreten. Er ist Mitbegründer und Künstlerischer Leiter des LacMus International Music Festival am Comer See und residierender Meister an der Königin-Elisabeth-Musikkapelle in Brüssel. Eine dreißig Jahre währende Beziehung zu Chandos Records hat einen Katalog von über fünfundvierzig Aufnahmen hervorgebracht, deren Repertoire von Mozart bis Strawinsky reicht und einen vollständigen Zyklus der Sonaten Beethovens umfasst, sowie Liszts

komplette *Années de pèlerinage*, die der *New Yorker* als eine der zehn besten Einspielungen des Jahres 2012 benannte. Seine Aufnahme von Lutoslawskis Klavierkonzert mit Edward Gardner und dem BBC Symphony Orchestra ist mit hohem Lob bedacht worden, genauso seine Chopin-Einspielungen (Teile eines laufenden Projekts zur Einspielung von Chopins gesamter Soloklaviermusik) – eine davon zählte die *New York Times* zu den

Aufnahmen des Jahres 2012, während das Magazin *Fanfare* eine andere mit den Walzern des Komponisten als "überragend geniales Chopin-Spiel" beschrieb. Louis Lortie und seine Pianistenkollegin Hélène Mercier haben *Le Carnaval des animaux* mit Neeme Järvi und dem Bergen Filharmoniske Orkester eingespielt, ebenso Vaughan-Williams' Konzert für zwei Klaviere und Rachmaninows sämtliche Werke für zwei Klaviere.

Un Récital Fauré: volume 2

Ballade en fa dièse majeur

Gabriel Fauré (1845 – 1924) s'essaya à la plupart des genres musicaux au cours de sa longue vie, mais jamais il ne composa un concerto pour piano ou une sonate pour piano. Il y a pour cela deux raisons possibles au moins. Premièrement, sa philosophie faisait qu'il n'avait aucune sympathie en général pour "le progrès par l'opposition": il avait une préférence marquée pour l'art de la combinaison, pour les effets d'éclairage d'idées familières sous des angles différents judicieusement choisis, ou pour celui de la conversation, comme l'illustrent amplement ses sonates pour violon et violoncelle avec piano. Deuxièmement, il ne misa jamais dans ses compositions sur la virtuosité caractéristique du concerto du dix-neuvième siècle, avec ses effets d'arpèges et ses octaves époustouflantes. Il réservait cela aux moments paroxystiques, et la version pour piano et orchestre qu'il fit de la Ballade en fa dièse, op. 19, en 1881, conserve la relative sobriété de l'original.

Que Fauré se soit livré à une expérience dans cette œuvre semble probable si l'on sait qu'il rencontra Liszt en 1882 à Zurich et

qu'il lui joua cette version solo. Il dit plus tard:

Je craignais qu'elle ne fût trop longue...
et 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."

Liszt essaya de la lire à vue, mais il y renonça bientôt, disant "Je n'ai plus de doigts!". Ce qui ne veut pas nécessairement dire qu'il trouvait la pièce trop difficile, mais plutôt qu'il considérait que la partition de Fauré ne suivait pas les schémas de Chopin ou les siens, et que donc, de temps en temps, il fallait imaginer de nouveaux types de doigtés. Mais Liszt fut certes content de trouver un compositeur dans la trentaine qui continuait à écrire dans la ligne de ses propres techniques de métamorphoses thématiques et qui découvrait, comme lui, une forme nouvelle et satisfaisante qui n'était redevable en rien à la structure traditionnelle de la sonate. L'*Andante cantabile* introductif annonce le climat général de la pièce: des phrases de quatre mesures nettement découpées, mais parées de rêve dans la mélodie et l'harmonie, et dans lesquelles

deux idées chromatiques étranges se faufilent comme pour avertir que tout ne coulera pas de source. Le côté académique de Fauré se perçoit dans la répétition de la mélodie introductive que la main droite joue en canon avec elle-même (peut-être est-ce le premier moment où les doigts de Liszt se sont égarés). Ailleurs l'aspect conversationnel de Fauré est illustré par les effets d'écho entre les mains droite et gauche, mais aussi, à la fin, par le climat rêveur de la reprise de l'introduction.

"Pie Jesu" et "In paradisum", dans le Requiem

On peut comprendre que Fauré n'ait laissé aucune trace dans sa production de ses activités comme directeur, mais on le comprend moins pour ses années de professorat ou comme organiste: quelques brefs morceaux de concours pour le Conservatoire de Paris, aucune musique pour orgue et une série de courtes pièces chorales religieuses que domine le Requiem, op. 48, dans sa splendeur solitaire – si cette métaphore ne paraît pas trop extravagante pour cet essai de digne contemplation. La triste vérité est que Fauré passa une très grande partie de sa vie à s'acquitter de tâches officielles qui ne lui apportaient aucune satisfaction. Rien d'étonnant donc à ce qu'il ait écrit à un ami en 1902:

C'est ainsi que je sens la mort: comme une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur d'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux.

Et rien de surprenant non plus à ce que le Requiem reflète ce point de vue, tout particulièrement "In paradisum" qui, comme "Pie Jesu", ne fait pas partie de la *Missa pro defunctis*, mais de l'Office des défunts.

Fauré semble avoir commencé le Requiem au cours de l'été de 1887. Une première version, en cinq mouvements (Introït et Kyrie, Sanctus, Pie Jesu, Agnus Dei et In paradisum), avec un petit orchestre fut créée le 16 janvier 1888 à l'église de la Madeleine à Paris où il était organiste, pour des funérailles de "première classe", celles d'un paroissien nanti, un architecte du nom de Joseph-Michel Le Soufaché. Le curé désapprouva pareilles nouveautés ("Le répertoire de la Madeleine est bien assez riche"), mais les générations qui suivirent démentirent heureusement son opinion. L'arrangement pour piano fut réalisé par Louis Lortie.

Thème et variations en ut dièse mineur

Au cours de l'été de 1895, Fauré, qui avait alors cinquante ans, était d'humeur maussade; il était obligé de rester à Paris dans la canicule afin de se donner toutes les chances pour sa candidature au poste

de critique musical du journal *Le Figaro*, ceci passant sans nul doute par une orgie de sourires et de poignées de main. Ce fut en vain, car le poste fut confié à un autre. Mais à quelque chose malheur est bon car Fauré sut écartier l'ennui en composant les *Thème et variations* en ut dièse mineur, op. 73. Au sujet de cette œuvre, il écrivit à un ami:

Je ne sais pas si le morceau est bon mais
je ne pense pas vous surprendre en vous
disant qu'il est très difficile!

Il dédia l'œuvre à son élève Thérèse Roger, une cantatrice et pianiste qui allait créer ses mélodies "Prison" et "Soir" en 1897, et qui pendant tout un mois en 1894, avait été fiancée à Debussy. Mais la première de *Thème et variations* eut lieu avec Léon Delafosse le 10 décembre 1896, lors d'un festival Fauré au St James's Hall à Londres.

Il est évident que Fauré prit comme modèle les *Études symphoniques* de Schumann, écrites dans la même tonalité d'ut dièse mineur. Avec Liszt et Wagner, Schumann avait été l'un des compositeurs auxquels Fauré avait été présenté par Saint-Saëns à l'époque où il enseignait à l'École Niedermeyer – des compositeurs qui n'avaient pas jusque-là été considérés comme convenant à la formation de jeunes esprits. Selon la princesse de Polignac, Fauré

aimait particulièrement Schumann et jouait la plupart de ses œuvres de piano mieux que je ne les ai jamais entendues par les plus grands pianistes.

Les thèmes introductifs dans les deux œuvres sont présentés en accords majestueux, ceux de Fauré rappelant au pianiste Alfred Cortot

Ces frises antiques où se voient, dans la douloureuse attitude des larmes, des pleureuses qu'entraîne le rythme du destin.

Mais Fauré ne s'autorise pas la liberté que Schumann s'accorde avec les tonalités, restant en ut dièse mineur pour les dix premières de ses onze variations. Cela a pu lui compliquer la vie, certes, mais se focaliser sur une seule tonalité porte indéniablement des fruits sur le plan émotionnel du fait qu'il nous faut explorer des nuances et des coloris au cœur d'une atmosphère globalement cohérente. Quant à la "complexité" de l'écriture, un des problèmes – et non le moindre – pour le pianiste est la tendance qu'a Fauré à développer l'activité de la main gauche, du fait sans aucun doute de son ambidextrie.

Le thème a une structure simple ABABA, dont sont issues des variations, la réduisant à un élémentaire ABA ou, finalement, abandonnant même cela. Les deux premières variations sont en un rapide 4 / 4 et les

trois suivantes en 3/4 (pour la Variation 5, Vlado Perlemuter cita Fauré en spécifiant "rythme de valse"); la Variation 6 conserve la structure ABABA, mais maintenant chaque version de A est ornementée différemment. Après une variation rapide, puis une autre, lente, "comme un orgue lointain" dit Fauré, la Variation 9 est peut-être un sommet – littéralement sous forme des deux sol dièse élevés qui, dans le langage poétique de Cortot, "tremblent au sommet de la courbe mélodique, comme une étoile dans le soir". L'étincelante Variation 10, sans doute inspirée par la neuvième variation de Schumann, illustre de nouveau l'ambidextrie de Fauré. Dans presque tout le mouvement, les croches frénétiques du rythme 3/8 sont entravées par des variations dans l'accentuation des notes, jusqu'à ce que finalement, le rythme ternaire s'impose et que la variation se termine triomphalement.

Barcarolles no 1, 10 et 12

Les deux cycles de treize Nocturnes et de treize Barcarolles furent écrits au cours de la partie la plus significative de la carrière compositionnelle de Fauré, entre 1875 et 1921 environ. Traditionnellement la barcarolle est une mélodie chantée par les gondoliers vénitiens; elle est entrée dans le répertoire du piano avec les trois pièces que Mendelssohn

reprit dans ses *Lieder ohne Worte* (Romances sans paroles), toutes écrites en mineur, et celle, plus remarquable encore, écrite par Chopin en majeur. Fauré s'en tient aux rythmes traditionnels de 6/8 et 9/8, avec de très occasionnelles interpolations de 3/8, illustrant les gondoles glissant doucement sur les eaux des canaux. Au sujet de la Barcarolle no 1 en la mineur, op. 26, écrite avant 1881, Roy Howat note ceci:

cette œuvre est une référence d'une paisible certitude tant pour la qualité que pour l'originalité, avec sa réexposition condensée et, à la dernière page, une capricieuse ambiguïté régnant dans le jeu des deux mains quant au moment où se situe réellement l'accent principal. Ce genre de fantaisie imprègne les Barcarolles.

Dans les deux exemples suivants, datant de 1913 et 1915, le glissement est beaucoup plus rythmique que mélodique ou harmonique. En mars 1913, Saint-Saëns, l'ancien professeur de Fauré, parcourant la partition de l'opéra, *Pénélope*, de son ex-élève, maugréa:

Je ne puis arriver à cet état qui permet de ne jamais se reposer dans aucun ton, de voir sans émotion les quintes, les septièmes se succéder par degrés conjoints, des accords attendre vainement une résolution qui n'arrive jamais.

Si le ton mélancolique de la Barcarolle no 10 en la mineur, op. 104 no 2, doit peut-être quelque chose à Mendelssohn, les harmonies sont du même genre que celles dont se plaignait Saint-Saëns, bien qu'il y règne une certaine logique du fait que Fauré y a recours à des enchaînements. La Barcarolle no 12, op. 106 bis, est moins énigmatique, la tonique mi bémol majeur étant traitée comme un point de repos à divers moments et les octaves descendantes qui sont chères à Fauré étant fort en évidence.

Nocturnes no 7, 10, 11 et 13

Les Nocturnes sont en général plus faciles d'accès, restant plus proches de Chopin dans le traitement de la mélodie. Le Nocturne no 7 en ut dièse mineur, op. 74, est l'une des œuvres les plus impressionnantes de Fauré, un élément remarquable étant la manière dont le rythme abrupt, bref-long de l'introduction s'épanouit trois fois en un épisode plus paisible, menant finalement à une conclusion tranquille. Le Nocturne no 10 en mi mineur, op. 99, est un bel exemple de la faculté qu'a Fauré de générer une tension avec de petits intervalles, qui devra ensuite être dissipée par d'autres, plus amples; ceci conduit à une pièce d'une étonnante puissance. Le Nocturne suivant, en fa dièse

mineur, op. 104 no 1, est une lamentation composée à la mémoire de Noémi Lalo, l'épouse du critique Pierre Lalo, qui décéda subitement au printemps de 1913. La texture évoque indéniablement des cloches sonnantes le glas par la répétition d'ut dièse à la main gauche et la chute funeste de la à fa dièse à la main droite. Pour le conclure, Fauré, pour la première fois, trouva ces successions magiques d'accords modulants qui vibrent au travers de ses deux derniers cycles de mélodies, ainsi que dans le Nocturne no 13 en si mineur, op. 119. Cette pièce, terminée le 31 décembre 1921, fut son adieu à la composition pour piano solo et appartient à ses chefs-d'œuvre. Une fois encore, la tierce descendante nous parle de douleur, peut-être, ici, car Fauré savait que sa santé déclinait. Trois fois, elle domine le tissu musical en une dense écriture à quatre voix et, à partir de ceci, Fauré construit deux fois un plaidoyer passionné pour... quoi donc? Ou s'agit-il peut-être de souvenirs de temps plus heureux, où sa santé était meilleure? La troisième fois, la tierce descendante génère une coda d'acceptation, bien qu'elle se termine sur un accord mineur.

© 2020 Roger Nichols

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Depuis plus de trente ans, le pianiste franco-canadien **Louis Lortie** se produit dans le monde entier, ses concerts et ses enregistrements primés témoignant du remarquable éventail de son univers musical. Louis Lortie a étudié à Montréal avec Yvonne Hubert, une élève du légendaire Alfred Cortot, à Vienne avec Dieter Weber, un spécialiste de Beethoven, puis avec Leon Fleisher, le disciple d'Artur Schnabel. En 1984 il a remporté le Premier Prix du Concours international de piano Ferruccio Busoni et a obtenu un prix au Concours international de piano de Leeds. Il travaille depuis longtemps en partenariat avec des orchestres tels le BBC Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic, l'Orchestre national de France et la Philharmonie de Dresde en Europe, le Philadelphia Orchestra, le Dallas Symphony Orchestra, le San Diego Symphony et le St Louis Symphony Orchestra aux États-Unis, ainsi que les orchestres symphoniques de Toronto, Vancouver, Montréal, Ottawa et Calgary au Canada. Dans les autres continents, il collabore avec l'Orchestre symphonique de Shanghai, où il a également été artiste en résidence, ainsi qu'avec l'Orchestre philharmonique de Hong-Kong, l'Orchestre symphonique national de Taïwan, et les orchestres symphoniques d'Adélaïde et de Sydney. Il se produit régulièrement avec des chefs

d'orchestre comme Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap Van Zweden, Simone Young, Antoni Wit et Thierry Fischer.

En récital et en musique de chambre, Louis Lortie se produit dans les salles de concert et les festivals de toute l'Europe et d'Amérique du Nord. Il est cofondateur et directeur artistique du Festival international de musique LacMus sur le lac de Côte et Maître en résidence à la Chapelle musicale Reine Elisabeth à Bruxelles. Sa relation depuis trente ans avec Chandos Records a donné lieu à un catalogue de plus de quarante-cinq enregistrements, couvrant un répertoire allant de Mozart à Stravinsky avec un cycle complet des sonates de Beethoven et l'intégrale des *Années de pèlerinage* de Liszt, que *The New Yorker* a classé parmi les dix meilleurs enregistrements de 2012. Son enregistrement du Concerto pour piano de Lutoslawski avec Edward Gardner et le BBC Symphony Orchestra a été porté aux nues, tout comme ses enregistrements de Chopin (qui font partie d'une intégrale en cours de la musique pour piano seul de Chopin); l'un d'entre eux a été nommé par *The New York Times* parmi les Enregistrements de l'Année 2012, alors qu'à propos des valse de même compositeur, on a pu lire dans *Fanfare* qu'il s'agissait "d'une façon de jouer Chopin touchant au génie suprême". Louis Lortie et

sa partenaire, la pianiste Hélène Mercier, ont enregistré *Le Carnaval des animaux* avec Neeme Järvi et l'Orchestre philharmonique de

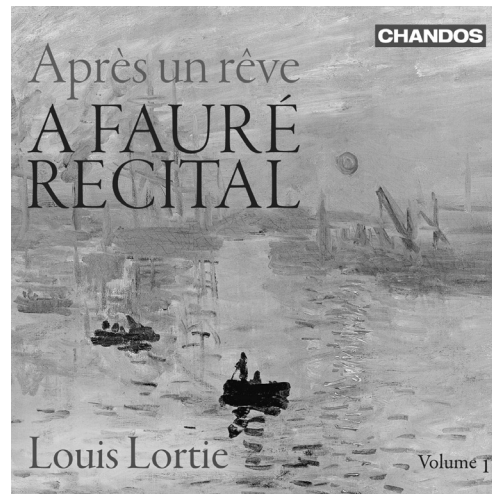
Bergen, ainsi que le Concerto pour deux pianos de Vaughan Williams et l'intégrale des œuvres pour deux pianos de Rachmaninoff.



   Elias Photography

Louis Lortie

Also available



Après un rêve
A Fauré Recital, Volume 1
CHAN 10915

Also available



Louis Lortie plays Chopin
Volume 5
CHAN 10943

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Fazioli grand piano Model F 278 (2782160) courtesy of Jaques Samuel Pianos, London

FAZIOLI

Piano technician: Finlay Fraser, Jaques Samuel Pianos

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Alex James

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 3 and 4 October 2019

Front cover *Nuit étoilée sur le Rhône* (Starry Night over the Rhône) (Arles, September 1888), painting by Vincent van Gogh (1853–1890), now at the Musée d'Orsay, Paris, France / AKG Images, London / Laurent Lecat

Back cover Photograph of Louis Lortie © Élias Photography

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2020 Chandos Records Ltd

© 2020 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

GABRIEL FAURÉ (1845–1924)

- | | | |
|------|-----------------------------------------------------|-------|
| 1 | PIE JESU FROM REQUIEM, OP. 48 (1887–88) | 3:47 |
| | Transcribed for solo piano by Louis Lortie | |
| 2 | BARCAROLLE NO. 12, OP. 106 BIS (1915) | 3:16 |
| | in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur | |
| 3 | NOCTURNE NO. 11, OP. 104 NO. 1 (1913) | 4:55 |
| | in F sharp minor · in fis-Moll · en fa dièse mineur | |
| 4 | BALLADE, OP. 19 (1877–79) | 14:33 |
| | in F sharp major · in Fis-Dur · en fa dièse majeur | |
| 5 | NOCTURNE NO. 7, OP. 74 (1898) | 8:05 |
| | in C sharp minor · in cis-Moll · en ut dièse mineur | |
| 6–17 | THÈME ET VARIATIONS, OP. 73 (1895) | 15:27 |
| | in C sharp minor · in cis-Moll · en ut dièse mineur | |
| 18 | BARCAROLLE NO. 1, OP. 26 (c.1881) | 4:19 |
| | in A minor · in a-Moll · en la mineur | |
| 19 | BARCAROLLE NO. 10, OP. 104 NO. 2 (1913) | 3:01 |
| | in A minor · in a-Moll · en la mineur | |
| 20 | NOCTURNE NO. 10, OP. 99 (1908) | 5:06 |
| | in E minor · in e-Moll · en mi mineur | |
| 21 | NOCTURNE NO. 13, OP. 119 (1921) | 8:42 |
| | in B minor · in h-Moll · en si mineur | |
| 22 | IN PARADISUM FROM REQUIEM, OP. 48 (1887–88) | 3:40 |
| | Transcribed for solo piano by Louis Lortie | |

TT 75:54

Louis Lortie piano

© 2020 Chandos Records Ltd
 © 2020 Chandos Records Ltd
 Chandos Records Ltd
 Colchester • Essex • England

FAZIOLI