

GABRIEL FAURÉ HORIZONS II

SIMON ZAOUÏ PIERRE FOUCHENNERET
RAPHAËL MERLIN MARIE CHILEMME
QUATUOR STRADA





| | |
|---|-------|
| 1-4. Piano Quartet no.1 in C minor op.15 (1876-9, rev. 1883) | |
| I. Allegro molto moderato | 9'23 |
| II. Scherzo: Allegro vivo | 5'34 |
| III. Adagio | 7'10 |
| IV. Allegro molto | 7'53 |
| 5. Serenade for piano and cello op.98 (1908) | 2'58 |
| 6-9. Piano Quartet no.2 in G minor op.45 (1885-6) | |
| I. Allegro molto moderato | 10'55 |
| II. Allegro molto | 3'42 |
| III. Adagio non troppo | 10'01 |
| IV. Allegro molto | 8'31 |

Simon Zaoui, Pierre Fouchenneret, Marie Chilemme, Raphaël Merlin

| | |
|---|-------|
| 10-12. Piano Quintet no.1 in D minor op.89 (1887-1905) | |
| I. Molto moderato | 11'13 |
| II. Adagio | 10'31 |
| III. Allegretto moderato | 8'31 |
| 13-16. Piano Quintet no.2 in C minor op.115 (1919-21) | |
| I. Allegro moderato | 11'02 |
| II. Allegro vivo | 4'14 |
| III. Andante moderato | 10'09 |
| IV. Allegro molto | 6'18 |

Simon Zaoui, Quatuor Strada

| | |
|--|------|
| 17-19. String Quartet in E minor op.121 (1923-24) | |
| I. Allegro moderato | 6'05 |
| II. Andante | 9'42 |
| III. Allegro | 7'45 |

Quatuor Strada



Simon Zaoui piano
Pierre Fouchenneret violin
Raphaël Merlin cello
Marie Chilemme viola



QUATUOR STRADA

Pierre Fouchenneret violin

Sarah Nemtanu violin

Lise Berthaud viola

François Salque cello

Fauré – Catcher of dreams

Brad Mehldau

Any new recording of Fauré's chamber music is always welcome. There are many more fresh insights for us to discover. On this recording, the depth of these musicians' understanding, and the generous engagement with the deep emotion in the music is immediately apparent. As someone who has wrestled with Fauré's Piano Nocturnes for years, it strikes me that the challenge is not to avoid being saccharine or overwrought, the way it might be with so-called Romantic composers (how much utility does this term have for Fauré?). On the contrary: the challenge is to really go "all the way in" to the music, and not shy away from its singular, sometimes all-consuming vision.

Fauré...the great underrated composer, the quiet giant. My discovery of him as a developing jazz musician was independent of Ravel and Debussy – two other French titans more commonly associated with jazz. On my path, he was a bridge between something more German – certainly Schumann and Brahms – and something as of yet unknown on the other side. His oeuvre is unquestionably "French" in character, yet also essentially unclassifiable.

One could say that Fauré ends with Fauré, in the same way some speak of Brahms. I do not explicitly hear his influence in a continuing direct lineage, although I may be wrong about that. Yet: I hear his spirit in music outside the classical realm – in the *saudade* feeling of Antônio Carlos Jobim, in the nostalgic melancholy that embedded in many of Leo Ferré's *chansons*, or in the wistful music of Michel Legrand, for example. I really believe that Fauré's music is still of the future, in a way that other composers who straddled the nineteenth and twentieth centuries are not. His chamber music in particular, included here, is a stone as of yet only partially unturned.

In any case, Fauré presents a bridge to much of the music I compose and improvise, music commonly called jazz. What has influenced me most is his harmonic palette, unlike any other: strange, enchanting, at times inexplicable, even confounding. You look at what's on the page in some passages, and you say, "How did he get from point A to point B?". Some will disagree, but for me, Fauré is essentially a harmonist, notwithstanding his

melodic gift. We find this in his slow movements most strikingly: the long, languorous melodies, played in octaves by the strings, are more like canopies that stretch over and protect the fruit below.

There is little variation in melodic activity, for example, throughout the development in the third movement of the Piano Quintet op. 115 included here. Rather, it is the harmony that perpetually unfolds, climbing here, descending here, and climbing again, finally to reach moments of ecstasy. The melody itself, like many of Fauré's, is largely in stepwise motion, which lends to it both pliability and simplicity. These kind of slow-moving melodies from Fauré – often too slow to sing, if you're one who fancies singing along – are not always show-stoppers in their own right. Instead, we are mostly likely drawn into the deeply saturated, intoxicating chromaticism they allow for in the harmony.

A commentator like Charles Rosen found weakness in this, searching in vain for something sturdy as a basis for the kind of motivic melodic development Beethoven exemplified. Yet if motivic development is essentially a narrative tool, what makes Fauré so singular, or even iconoclastic, is that we *don't* look as much to the melody to tell the story. It is certainly there, but it is not in the forefront, announcing its own

primacy. This lends an inconspicuousness to his music – for me, a beautiful kind of mystery – that may be related to his less visible status in the pantheon of composers. All well and good, I say. Once you know about Fauré, there is no turning back. He quietly and steadily seduces you. The story he tells sticks on you; you cannot shake it. You have been initiated.

You might know of “dream catchers.” Made of cloth, they hang above our bed at night, and capture the ether of our dreams as it emanates outwards from our consciousness. They are used in some spiritual traditions, variously, for protection, or perhaps revelation. My favorite music from Fauré, like the slow third movement of the second Piano Quartet op. 45 included here, often has the quality of a dream – one of those ecstatic kind of dreams in which something was revealed, the kind of dream like he evoked in his famous song, “Après un rêve.” His music can transmit that feeling right before it all slips away, just upon awakening. It is somewhere between the two. Fauré is a dream catcher.

July 2021

Fauré – L'attrape-rêves

Brad Mehldau

Un nouvel enregistrement de Fauré est toujours une bonne nouvelle, car il nous reste beaucoup de choses à entendre chez ce compositeur. Dans ce disque, on est immédiatement saisi par la générosité avec laquelle les musiciens se plongent dans l'intense émotion de la musique, alliée à une compréhension profonde du langage de Fauré.

Pour avoir moi-même lutté pendant des années avec ses *Nocturnes* pour piano, il me semble que le défi n'est pas tant d'éviter d'être trop doucereux ou trop brutal, comme avec les compositeurs « romantiques » (on se demande d'ailleurs si on peut employer ce terme pour qualifier Fauré...). Au contraire, la difficulté chez lui est de plonger « au plus profond » de sa musique, et de ne pas reculer devant sa vision singulière, qui emporte tout.

Fauré... un grand compositeur sous-estimé, le géant paisible. En tant que jeune musicien de jazz, je l'ai découvert indépendamment de Ravel et Debussy, deux autres titans français que l'on associe plus souvent au jazz. Pour moi, Fauré était un pont entre la musique allemande de Schumann et Brahms et quelque chose qui

m'était alors inconnu, de l'autre côté du fleuve. Son œuvre est incontestablement française de caractère, et pourtant fondamentalement inclassable. On pourrait dire que Fauré finit avec Fauré, comme certains le disent de Brahms. Je n'entends pas explicitement son influence dans une lignée directe – mais je peux me tromper. Néanmoins, je perçois son esprit dans d'autres musiques : dans le sentiment de *saudade* d'Antônio Carlos Jobim, dans la mélancolie qui imprègne beaucoup de chansons de Léo Ferré, ou dans la nostalgie de la musique de Michel Legrand, par exemple. Je crois vraiment que la musique de Fauré est encore une musique de l'avenir, à la différence d'autres compositeurs qui ont enjambé les XIX^e et XX^e siècles.

En tout cas, Fauré fait le lien avec une bonne partie de la musique que je compose et improvise, et qu'on appelle couramment « jazz ». Ce qui m'a le plus influencé est sa palette harmonique, qui ne ressemble à aucune autre : enchanteresse, parfois inexplicable, voire déconcertante. On regarde ce qu'il y a sur la page dans certains passages et on se dit : « Comment est-il allé du point A au point B ? ». Je crois

que Fauré est essentiellement un harmoniste, quels que soient ses dons mélodiques. C'est particulièrement frappant dans ses mouvements lents : les longues mélodies langoureuses, jouées en octaves par les cordes, sont comme une large canopée qui s'étend et protège les fruits placés sous les cimes.

Il y a peu d'activité mélodique chez Fauré : si l'on prend par exemple le développement du troisième mouvement du Quintette avec piano op. 115 (enregistré ici) : c'est l'harmonie qui se déploie perpétuellement, montant ici, descendant là, avec ses chromatismes profondément saturés et enivrants, avant de remonter encore pour atteindre finalement des moments d'extase. La mélodie elle-même, comme souvent chez Fauré, procède dans une large mesure par mouvement conjoint, ce qui lui donne à la fois malléabilité et simplicité. Ce genre de mélodie lente de Fauré – souvent trop lente pour être chantée, si l'on est de ceux qui aiment chanter avec la musique – n'est pas toujours en elle-même particulièrement remarquable. Elle est présente, mais sans être au premier plan. Un commentateur comme Charles Rosen y voyait une faiblesse, cherchant en vain chez Fauré une base tangible, comme par exemple le développement motivique chez Beethoven. Pourtant ce qui rend Fauré si singulier, voire

iconoclaste, est qu'on ne regarde pas vraiment du côté de la mélodie pour l'entendre raconter son histoire. C'est ce qui donne à sa musique un caractère secret, caché – pour moi, une sorte de beau mystère – qui pourrait peut-être expliquer sa relative discrétion au panthéon des compositeurs. Mais une fois que l'on connaît Fauré, on ne peut plus revenir en arrière. Il vous séduit tranquillement et progressivement. L'histoire qu'il vous raconte vous happe ; on ne peut s'en défaire. On a été initié.

Vous connaissez sans doute les « attrape-rêves », cercles de tissus qui pendent au-dessus du lit et capturent l'éther des rêves qui émanent de nos esprits pendant la nuit. Ils sont utilisés dans certaines traditions spirituelles, à des fins de protection, ou peut-être de révélation. Mes pages préférées de Fauré, comme le mouvement lent du deuxième Quatuor avec piano op. 45 (enregistré ici), ont souvent le caractère d'un rêve – l'un de ces rêves extatiques qu'il évoque dans sa célèbre mélodie *Après un rêve*. Sa musique peut transmettre le sentiment qui nous habite juste avant que tout ne s'estompe, au réveil. Elle est quelque part entre les deux mondes : Fauré est un attrape-rêves.

Juillet 2021

La Moustache

Guy de Maupassant

Château de Solles, Monday 30 July 1883

My dear Lucie, nothing new. We live in the drawing room, watching the rain. We can hardly go out in this awful weather, so we engage in theatricals. Oh, how silly, my dear, is the current repertoire of drawing-room plays! Everything is forced, crude, heavy. The jokes are fired like cannon balls, spoiling everything. No wit, no naturalness, no good humour, no elegance at all. These men of letters, in truth, know nothing of society. They are perfectly ignorant of how we think and how we speak. I wouldn't mind their despising our customs, our conventions, our manners, but I do mind their being completely unaware of them. When they mean to be subtle, they make puns fit for entertaining a barracks; if they mean to be jovial, they serve us wit that they must have picked up on the outer boulevard, in those so-called artists' brasseries, where the same old students' jokes have been repeated for the past fifty years.

So, we have taken to theatricals. As we are only two women, my husband plays the soubrette, and to do that he has shaved off his

moustache. You cannot imagine, my dear Lucie, how it changes him! I no longer recognise him... by day or by night. If he did not let it grow again immediately, I think I would become unfaithful, so displeasing do I find him without it.

Indeed, a man without a moustache is no longer a man. I don't care much for a beard; it almost always makes a man look unkempt. But a moustache, oh, a moustache is indispensable to a manly physiognomy. No, you could never imagine how important that little patch of bristles on the upper lip is to the eye and... to marital relationships. I have had many thoughts on the matter which I hardly dare mention in writing. I would willingly share them with you... if I could whisper them. But it is so hard to find the right words to express some things, and some words, which can hardly be replaced, look so ugly on paper that I cannot bring myself to write them down. And then, the subject is so difficult, so delicate, so scabrous that it would require infinite skill to approach it without running a risk.

Well... too bad if you don't understand!

Anyway, my dear, try to read between the lines.

So, when my husband appeared, shaven, I realised straight away that I would never be attracted to a ham actor, or to a preacher, not even Père Didon,¹ the most charming of them all! Then, later on, when I found myself alone with him (my husband), it was much worse. Oh, my dear Lucie, never let yourself be kissed by a man without a moustache; his kisses have no savour, no, none at all! There is none of the charm, the softness, none of the... piquancy, yes, the piquancy of a real kiss. The moustache gives a kiss its spice.

Imagine having a dry – or damp – piece of parchment applied to your lips. The kiss of a man without a moustache is like that. It's really not worth bothering!

Why is a moustache so attractive, you may ask? Do I know? First of all, it tickles most delightfully. You feel it before his lips touch you, and it sends a charming little shiver through your body, right down to the tips of your toes. It caresses, it makes the skin quiver and tingle, sets the nerves in that exquisite vibration which makes you utter a little "ah!", as if you were very cold.

And on your neck! Ah, have you ever felt a moustache on your neck? It makes you feel giddy and tense; it runs down your spine, races to your fingertips. You squirm, you raise your shoulders, you toss back your head. You want to get away, yet at the same time stay; it's delightful and irritating! But it's so good!

And then again... really, do I dare? A husband who loves you, loves you completely, knows how to find many a little place where he can hide kisses, little places you would never think of on your own. Well, without a moustache, those kisses, too, lose much of their delight, not to mention that they become almost unseemly! Explain that as you please. As for me, the reason I have found is this: a lip without a moustache is as naked as a body without clothing; and we always need clothes, very few if you like, but we always need them!

The creator (I dare not write any other word when speaking of these things), the creator made a point of thus concealing all those secret places in our flesh where love was meant to hide. A shaven lip seems to me to be like a wood that has been cut down around a fountain where one used to go to drink and sleep.

1 Henri Didon (1840–1900), a famous French Dominican preacher, writer and educator, who was a friend of Maupassant.

That reminds me of a sentence (uttered by a politician) that has been running through my head for the past three months. My husband, who follows the news in the papers, read to me one evening a very strange speech made by our Minister for Agriculture, who was then called M. Méline.² Has he been replaced by someone else? I don't know.

I wasn't really listening, but that name, Méline, struck me. It brought to mind, I don't know why, the "Scenes de la vie de bohème".³ I thought it was about some grisette.⁴ That's how a few snippets of the piece got into my head. So, M. Méline was making this statement to the people of Amiens, I believe, and ever since I have been trying to fathom his meaning: "There is no patriotism without agriculture!" Well, just now I realised what he meant; and I in turn declare that there is no love without

a moustache. Put like that, it sounds funny, doesn't it?

There is no love without a moustache!

"There is no patriotism without agriculture," declared M. Méline; and that minister was right, I see it now!

The moustache is also essential in another, completely different respect. It gives a face character. It makes a man look gentle, tender, violent, evil, rakish, enterprising! The bearded man, really bearded, the one who keeps all his whiskers (oh, ugly word!), never has any refinement in his face, for his features are hidden. And the shape of a jaw, a chin can tell the observant viewer a great deal.

The man with a moustache retains his own particular appearance, and at the same time his finesse.

And how many different types of

2 Jules Méline (1838-1925), French lawyer and statesman; he occupied several ministerial functions, including Minister for Agriculture from 1883 to 1885.

3 *Scènes de la vie de bohème*, a collection of stories by Henri Murger set in the Latin Quarter of Paris in the 1840s, and depicting bohemian life. Originally published in serial form between 1845 and 1849 in the literary magazine *Le Corsaire*, they later appeared in book form, with some additional material (1851, then 1852).

4 Grisettes, in the nineteenth century, were portrayed as independent, responsible young women, who earned their living as seamstresses or milliner's assistants, and frequented bohemian circles in Paris, sometimes working as artists' models. They often featured in French fiction of that time, including Murger's *Scènes de la vie de bohème*, which places the grisette specifically at the centre of bohemian life. There we find Mimi, later to be found in Puccini's *La Bohème*, inspired by Murger's work.

moustache there are! Sometimes they are upturned, curled, stylish. Those seem above all to love women!

Sometimes they are pointed, as sharp as needles, threatening. Those prefer wine, horses and battles.

Sometimes they are enormous, drooping, fearsome. Such big ones generally conceal a fine disposition, a kindliness bordering on weakness, and a gentleness verging on timidity.

But what I love most about the moustache is that it is French, very French. It originated with our ancestors, the Gauls, and it has remained the insignia of our national character.

It is boastful, gallant and brave. It sips wine genteelly and knows how to laugh with refinement, whereas big bearded jaws are clumsy in everything they do.

Oh, that reminds me of something that made me cry my eyes out, and also, I realise that now, made me love a moustache on a man.

It was during the war, at papa's house. I was a girl then. One day there was fighting near the château. I had heard the sound of cannon fire and shooting since morning, and that evening a German colonel commandeered our house. He left the following day. My father was informed that many lay dead in the fields. He had them brought to us for burial in a common grave.

They were laid all along the great avenue of fir trees, on both sides, as they were brought in; and since they were beginning to smell bad, earth was thrown over their bodies until the pit could be dug. This meant that only their heads could be seen; they seemed to emerge from the ground, sallow like the yellow earth, with their eyes closed.

I wanted to see them; but when I caught sight of those two long lines of terrible faces, I thought I should faint; but then I began to examine them, one by one, trying to imagine what kind of men they had been.

Their uniforms were buried, hidden beneath the earth, and yet suddenly, yes, suddenly, my dear, I recognised the Frenchmen, by their moustache!

Some of them had shaved on the day of the battle, as if wishing to be elegant to the last! Their beards, however, had grown a little: as you know they continue to grow after death. Others appeared to have a week's growth; but all of them had the distinctive French moustache, the proud moustache that seemed to say: "Don't take me for my bearded friend, my child; I am a brother."

And I wept; oh, I wept much more than if I had not recognised them thus, those poor dead men.

I shouldn't have told you this. Now I am sad;
I cannot talk any longer. So goodbye, my dear
Lucie. I send you all my love. Vive la moustache!

JEANNE

Certified true copy:
Guy de Maupassant.
31 July 1883

*First published on 31 July 1883 in the literary
periodical Gil Blas, under the pseudonym
Maufrigneuse; later published in the second
edition (1908) of the short-story collection Toine
(pp. 59-66).*

Handwritten musical score for Piano Quintet no. 2, op. 115 by Gabriel Fauré. The score is written on 12 staves, with the first three staves representing the vocal line and the remaining nine staves representing the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pizz'.

Gabriel Fauré : Piano Quintet no.2, op.115

Autograph manuscript, c1919-21

© BnF · Gallica

La Moustache

Guy de Maupassant

Ma chère Lucie, rien de nouveau. Nous vivons dans le salon en regardant tomber la pluie. On ne peut guère sortir par ces temps affreux ; alors nous jouons la comédie. Qu'elles sont bêtes, ô ma chérie, les pièces de salon du répertoire actuel. Tout y est forcé, grossier, lourd. Les plaisanteries portent à la façon des boulets de canon, en cassant tout. Pas d'esprit, pas de naturel, pas de bonne humeur, aucune élégance. Ces hommes de lettres, vraiment, ne savent rien du monde. Ils ignorent tout à fait comment on pense et comment on parle chez nous. Je leur permettrais parfaitement de mépriser nos usages, nos conventions et nos manières, mais je ne leur permets point de ne les pas connaître. Pour être fins ils font des jeux de mots qui seraient bons à dérider une caserne ; pour être gais ils nous servent de l'esprit qu'ils ont dû cueillir sur les hauteurs du boulevard extérieur, dans ces brasseries dites d'artistes où on répète, depuis cinquante ans, les mêmes paradoxes d'étudiants.

Château de Solles, lundi 30 juillet 1883.

Enfin nous jouons la comédie. Comme nous ne sommes que deux femmes, mon mari remplit les rôles de soubrette, et pour cela il s'est rasé. Tu ne te figures pas, ma chère Lucie, comme ça le change ! Je ne le reconnais plus... ni le jour ni la nuit. S'il ne laissait pas repousser immédiatement sa moustache je crois que je lui deviendrais infidèle, tant il me déplaît ainsi.

Vraiment, un homme sans moustache n'est plus un homme. Je n'aime pas beaucoup la barbe ; elle donne presque toujours l'air négligé, mais la moustache, ô la moustache est indispensable à une physionomie virile. Non, jamais tu ne pourrais imaginer comme cette petite brosse de poils sur la lèvre est utile à l'œil et... aux... relations entre époux. Il m'est venu sur cette matière un tas de réflexions que je n'ose guère t'écrire. Je te les dirai volontiers... tout bas. Mais les mots sont si difficiles à trouver pour exprimer certaines choses, et certains d'entre eux, qu'on ne peut guère remplacer, ont sur le papier une si vilaine figure, que je ne peux les tracer. Et puis, le sujet est si difficile,

si délicat, si scabreux qu'il faudrait une science infinie pour l'aborder sans danger.

Enfin ! tant pis si tu ne me comprends pas. Et puis, ma chère, tâche un peu de lire entre les lignes.

Oui, quand mon mari m'est arrivé rasé, j'ai compris d'abord que je n'aurais jamais de faiblesse pour un cabotin, ni pour un prédicateur, fût-il le père Didon, le plus séduisant de tous ! Puis quand je me suis trouvée, plus tard, seule avec lui (mon mari), ce fut bien pis. Oh ! ma chère Lucie, ne te laisse jamais embrasser par un homme sans moustaches ; ses baisers n'ont aucun goût, aucun, aucun ! Cela n'a plus ce charme, ce moelleux et ce... poivre, oui, ce poivre du vrai baiser. La moustache en est le piment.

Figure-toi qu'on t'applique sur la lèvre un parchemin sec... ou humide. Voilà la caresse de l'homme rasé. Elle n'en vaut plus la peine assurément.

D'où vient donc la séduction de la moustache, me diras-tu ? Le sais-je ? D'abord elle chatouille d'une façon délicieuse. On la sent avant la bouche et elle vous fait passer dans tout le corps, jusqu'au bout des pieds un frisson charmant. C'est elle qui caresse, qui fait frémir et tressaillir la peau, qui donne aux nerfs cette vibration exquise qui fait pousser ce petit « ah ! » comme si on avait grand froid.

Et sur le cou ! Oui, as-tu jamais senti une moustache sur ton cou ? Cela vous grise et vous crispe, vous descend dans le dos, vous court au bout des doigts. On se tord, on secoue ses épaules, on renverse la tête ; on voudrait fuir et rester ; c'est adorable et irritant ! Mais que c'est bon !

Et puis encore... vraiment, je n'ose plus ? Un mari qui vous aime, mais là, tout à fait, sait trouver un tas de petits coins où cacher des baisers, des petits coins dont on ne s'aviserait guère toute seule. Eh bien, sans moustaches, ces baisers-là perdent aussi beaucoup de leur goût, sans compter qu'ils deviennent presque inconvenants ! Explique cela comme tu pourras. Quant à moi, voici la raison que j'en ai trouvée. Une lèvre sans moustaches est nue comme un corps sans vêtements ; et, il faut toujours des vêtements, très peu si tu veux, mais il en faut !

Le créateur (je n'ose point écrire un autre mot en parlant de ces choses), le créateur a eu soin de voiler ainsi tous les abris de notre chair où devait se cacher l'amour. Une bouche rasée me paraît ressembler à un bois abattu autour de quelque fontaine où l'on allait boire et dormir.

Cela me rappelle une phrase (d'un homme politique) qui me trotte depuis trois mois dans la cervelle. Mon mari, qui suit les journaux, m'a lu, un soir, un bien singulier discours de notre

ministre de l'agriculture qui s'appelait alors M. Méline. A-t-il été remplacé par quelque autre ? Je l'ignore.

Je n'écoutais pas, mais ce nom, Méline, m'a frappée. Il m'a rappelé, je ne sais trop pourquoi, les scènes de la vie de Bohême. J'ai cru qu'il s'agissait d'une grisette. Voilà comment quelques bribes de ce morceau me sont entrées dans la tête. Donc M. Méline faisait aux habitants d'Amiens, je crois, cette déclaration dont je cherchais jusqu'ici le sens : « Il n'y a pas de patriotisme sans agriculture ! » Eh bien, ce sens, je l'ai trouvé tout à l'heure ; et je te déclare à mon tour qu'il n'y a pas d'amour sans moustaches. Quand on le dit comme ça, ça semble drôle, n'est-ce pas ?

Il n'y a point d'amour sans moustaches !

« Il n'y a point de patriotisme sans agriculture », affirmait M. Méline ; et il avait raison, ce ministre, je le pénètre à présent !

À un tout autre point de vue, la moustache est essentielle. Elle détermine la physionomie. Elle vous donne l'air doux, tendre, violent, croquemitaine, bambocheur, entreprenant ! L'homme barbu, vraiment barbu, celui qui porte tout son poil (oh ! le vilain mot) sur les joues n'a jamais de finesse dans le visage, les traits étant cachés. Et la forme de la mâchoire et du menton dit bien des choses, à qui sait voir.

L'homme à moustaches garde son allure propre et sa finesse en même temps.

Et que d'aspects variés elles ont, ces moustaches ! Tantôt elles sont retournées, frisées, coquettes. Celles-là semblent aimer les femmes avant tout !

Tantôt elles sont pointues, aiguës comme des aiguilles, menaçantes. Celles-là préfèrent le vin, les chevaux et les batailles.

Tantôt elles sont énormes, tombantes, effroyables. Ces grosses-là dissimulent généralement un caractère excellent, une bonté qui touche à la faiblesse et une douceur qui confine à la timidité.

Et puis, ce que j'adore d'abord dans la moustache, c'est qu'elle est française, bien française. Elle nous vient de nos pères les Gaulois, et elle est demeurée le signe de notre caractère national enfin.

Elle est hâbleuse, galante et brave. Elle se mouille gentiment au vin et sait rire avec élégance, tandis que les larges mâchoires barbues sont lourdes en tout ce qu'elles font.

Tiens, je me rappelle une chose qui m'a fait pleurer toutes mes larmes, et qui m'a fait aussi, je m'en aperçois à présent, aimer les moustaches sur les lèvres des hommes.

C'était pendant la guerre, chez papa. J'étais jeune fille, alors. Un jour on se battit près

du château. J'avais entendu depuis le matin le canon et la fusillade, et le soir un colonel allemand entra chez nous et s'y installa. Puis il partit le lendemain. On vint prévenir père qu'il y avait beaucoup de morts dans les champs. Il les fit ramasser et apporter chez nous pour les enterrer ensemble. On les couchait, tout le long de la grande avenue de sapins, des deux côtés, à mesure qu'on les apportait ; et comme ils commençaient à sentir mauvais, on leur jetait de la terre sur le corps en attendant qu'on eût creusé la grande fosse. De la sorte on n'apercevait plus que leurs têtes qui semblaient sortir du sol, jaunes comme lui, avec leurs yeux fermés.

Je voulus les voir ; mais quand j'aperçus ces deux grandes lignes de figures affreuses, je crus que j'allais me trouver mal ; puis je me mis à les examiner, une à une, cherchant à deviner ce qu'avaient été ces hommes.

Les uniformes étaient ensevelis, cachés sous la terre, et pourtant tout à coup, oui ma chérie, tout à coup je reconnus les Français, à leur moustache !

Quelques-uns s'étaient rasés le jour même du combat, comme s'ils eussent voulu être coquets jusqu'au dernier moment ! Leur barbe cependant avait un peu repoussé, car tu sais qu'elle pousse encore après la mort. D'autres

semblaient l'avoir de huit jours ; mais tous enfin portaient la moustache française, bien distincte, la fière moustache, qui semblait dire : « Ne me confonds pas avec mon voisin barbu, petite, je suis un frère. »

Et j'ai pleuré, oh ! j'ai pleuré bien plus que si je ne les avais pas reconnus ainsi, ces pauvres morts.

J'ai eu tort de te conter cela. Me voici triste maintenant et incapable de bavarder plus longtemps. Allons, adieu, ma chère Lucie, je t'embrasse de tout mon cœur. Vive la moustache !

JEANNE.

Pour copie conforme :
Guy de Maupassant.

La Moustache a paru dans le Gil-Blas du 31 juillet 1883, sous la signature : Maufrigneuse, puis dans le recueil Toine de Louis Conard, publié en 1908 (p. 59-66).



Fauré

Irène Mejia Buttin

Zoeh - ζωή

Gabriel Fauré holds a very special position in the history of music and particularly in that of the twentieth century. A master on whom fate seemed to smile too late in life, he found success only when he could no longer hear a single note of music: deafness gradually plunged him into an inner world, producing music of which the tormented expression was that of a composer in search of elsewhere. Though with declining health he was a teacher at and then director of the Paris Conservatory, and he was the founder of a deeply sensitive

French Romanticism at a time between world wars when Paris delighted in fantasy, in the lighthearted and in derision. Subsequently extending a language that lay in the lineage of the salon-style works of the century's end, Fauré was committed to the twentieth century without wishing to embrace its musical trends.¹ However, his final works, exclusively pertaining to the chamber repertory, show an extraordinary renewal that comprised a subtle back and forth between his training in early music at the École Niedermeyer and the tonal expansion current in Germany, between his youthful Romanticism² and his mature output.

1 Fauré attended the first performance of Stravinsky's *Rite of Spring* and later, performances of Picasso's and Satie's *Parade*, yet he felt unconcerned by these manifestos of modernity, which he willingly attributed to a younger generation of which he was no longer a part.

2 The earliest works of Fauré are marked by his vocal production, still very close to the nineteenth-century genre of the romance. The relationship between the voice and the piano is that of the accompanied song, i.e. one of simple harmonies and fixed forms, the contours of which are transposed in his as yet infrequent works of chamber music. As Jean-Michel Nectoux makes clear: "The first manner (1860-1886) is that of the quest for a style and the liquidation of the Romantic heritage. The second (1887-1905) is a period of maturity in which the musician develops a personal style marked by chromaticism, polyphonic and harmonic research that lead him at times to a point of limit, the final period (1907-1924) being that of a radical renewal directed towards a lightening of the instrumental texture, a simplification of the melodic curves and an increased boldness with regard to harmony, resulting in an ever more sustained attention to contrapuntal writing."

Though chamber music features very prominently in Fauré's production, the first such works are late (Fauré was over thirty when he composed his Sonata for violin and piano, op. 13), and their composition is well spaced out in time. This uncertain apprehension appears first within a particular context. Reacting to their country's disastrous defeat at the hands of Prussia in 1871, French composers came to an unhappy conclusion: French music was under-represented in concerts, eclipsed as it was by the hegemony of German music with its high-minded and preeminent reputation in the chamber repertory. Faced with what they thought to be a blow to national art, these composers – backed by a few other artistes and political figures – founded in 1871 the Société Nationale de Musique (SNM). Gabriel Fauré found in this undertaking the means to tackle something other than his early romances. In this context, that of the SNM, new musical productions were conceived by and for a music-loving upper class. The programmes of the SNM encouraged contemporary creation and thus exercised considerable influence over the

orientation of the Society's composers who until then had composed neither sonatas nor string quartets. Hence in 1876 Fauré started upon the composition of chamber music with his first Quartet for strings and piano, op. 15. If the end of the century thus marked a new paradigm regarding his choices in composition, the genres he had already tackled, such as song and the serenade, found a renewed presence in his production.

Fauré's output has been subjected to many different approaches to a division into three periods. This disc, however, is directed above all towards a work of his maturity, that of the last manner (with the exception of the Piano Quartets opp. 15 and 45 that relate to his second period). It was at the dawn of the twentieth century that Fauré first truly devoted himself to the chamber repertory, with his two Piano Quintets, the Trio op. 120, and with his only String Quartet, op. 121. The new horizons of his creative approach were confirmed by the slow, difficult composition of his only opera, *Pénélope* (1909–1913).³

3 While Fauré was a prolific composer of songs, the orchestra had no great presence in his output: the composer had a preference for the chamber repertory, as being more intimate yet also more receptive to experimentation. Furthermore, the encounter between the orchestra and the voice that characterises opera

Tekhnè - τέχνη

Although independent of any school, Fauré's language lies between two tendencies. The first was inherited from the German Romantics, notably Schumann, while the second stemmed from the training he received at the *École Niedermeyer*, an institution that placed counterpoint and modality at the heart of its teaching. In order to create a feeling of instability in his music, Fauré bypasses harmonic functionality by avoiding certain strong chords. Avoiding chords of tension means avoiding also their resolution and hence denying their clear and permanent installation within a particular tonality. His harmonic choices tend in this way towards tonal weakening, using degrees close to modal language (third, sixth...). In this way Fauré renews his harmonic approach while still preserving the framework of classical tonality. In addition, within the very heart of this tonal framework the composer increases uncertainty. An example of this can be found in the Piano Quintet no. 2, op. 115, which opens with a viola theme, its modal flavour maintained by the piano, which, by depriving the perfect

chord of its third and thus leaving only the resonance of the interval of a fifth, refrains from highlighting the tonal nature of these initial bars. This deflection of the reference points provokes an instability that constitutes a vital feature of the composer's language, designated consequently as being 'equivocal'.

Moreover, many discrepant impressions are revealed as a result of contrapuntal writing in which each voice generates slippages between the chords in order to reinforce their function: these latter are both appoggiaturas of the following chord and deferrals of the preceding. The harmony is established only at the last moment, to be followed in turn by a new chord, itself subjected to the same process. This constant weaving and overlapping of lines is clearly evident in the opening bars of the String Quartet op. 121: in the polyphonic writing Fauré weaves his harmonies beneath a field of ever changing instrumental voices. On the other hand, the successive entries of the viola, the cello and violins 1 and 2 relate to the canon and the fugue, genres that came to dominate in this final period of Fauré's music, testifying to his years of training, though also to

also infers the necessity of a dramatic impulse of great breadth, something that Fauré had difficulty in dealing with. This problem can also be observed with Schubert who canonised the genre of the lied with hundreds of works while his many operatic works have remained in the shadows.

the influence of Beethoven's last compositions. Fauré is thus working on classical sequences while enriching them and placing them in an ambivalent harmonic context.

Taking these aural phenomena into consideration leads one to a more general perspective: that of continuity. Fauré's language is that of constant, indivisible musical matter, ever escaping a void while refusing silence and segmentation. The first movement of the Piano Quintet no. 1, op. 89, is an eloquent example of this: the piano in demisemiquavers creates a continuous flow above which the strings hover in order to outline a theme in regular crotchets. The phrase is discernible, yet it is unforced and takes on life with an unquenchable breath. In this way, in his instrumental as well as vocal output, Fauré introduces a novel temporality: he maintains a perpetual rhythmic movement that allows him to diversify and manipulate the accents in between and beyond the bar lines. At no point does Fauré interrupt or upset the lines; he deliberately preserves a permanent undulation above a rhythmic base in movement. Fauré's temporality is thus one that confronts a holding back of time and the setting to music of a continual discourse fed by an ongoing pulse.

Aesthesis - αἴσθησις

A term in use at the start of the century, 'sincerity' appears as a virtue of the artist. In the case of the composer, the point is to write music that will be individual to him and that, in a certain regard, would resemble him. To this idea of sincerity is thus joined that of a mark of sensitivity specific to the composer, defined at the time as a quality of feeling, the musical translation of his inner self. Musical sincerity is thus perceived as an ethical value no less than an aesthetic value. It creates an intimate correspondence between the composer and his music. We have observed that Fauré's output is characterised by different *manners*, and the works in this programme manifest the same coherence, the same unity. Fauré, by virtue of his late-flowering career and the marginal character of his status and his work, occupies a position apart from other French composers. The acknowledgement of his peers and even of the institution was important to him, and indeed his correspondence reveals that at an early age he was frustrated by a success that was slow in coming. However, belonging to a trend or claiming to belong to a school were none of his concern. Fauré brings together the prolongation of Romanticism and music of renewal, aiming in this way at what might be called 'nostalgic

modernity'. Be it noted that the term 'modernity', *modus* in Latin, designated a 'measure' then 'a manner of being', before referring later to a 'mode'. In Fauré's case, the modernity of his music was clearly his *manner*, the specificity of his language in so far as it can only be Fauré-like, his selfness, his sincerity. In this way too, the ultimate works of Fauré have a testamentary feel about them. They reveal an expression of the first person that reaches its finest formulation, a perfect complicity between the turmoil of the substance and the balance of the form. Fauré is indeed a 'dream catcher', as he is the champion of an ideal that is as much musical as aesthetic and even moral. His music is constructed within a gigantic wave of inspiration that necessarily leads towards a liberating summit. Just as mountains are climbed, the listener takes part in these sublime ascents that take him to a superhuman plenitude, an apotheosis of significance.

When swans feel it is time to die, they no longer sing as before, but sing longer and with greater strength, joyful to go to the god whose servants they indeed are.⁴

Thus Plato attributes to Apollo's bird the last song preceding death, the final masterly performance. The work of Gabriel Fauré resonates as both an end and a beginning in the history of music, as it were both relief and deep despair. Fauré composed in order to exist, to describe himself and reveal himself, in all the complexity and equivocation of the human soul. His composition is fundamentally paradoxical and ambivalent, and his final works bear the imprint of this oxymoronic language. In his composing Fauré reveals his personality and at the same time disappears behind the music: he torments himself and is amazed, he imagines and remembers.

4 Plato, *Phædo*.

Fauré

Irène Mejia Buttin

Zoeh - ζωή

Gabriel Fauré tient une place toute particulière dans l'histoire de la musique et dans celle du xx^e siècle. Maître à qui la chance semble sourire trop tard, il ne connaît le succès que lorsqu'il ne peut plus entendre une seule note de musique : la surdité le plonge progressivement dans son monde intérieur, et fait naître une musique dont l'expression tourmentée est celle d'un compositeur en quête d'ailleurs. Alors que sa santé décline, il sera professeur puis directeur du Conservatoire de Paris, et l'instigateur d'un romantisme français profond et sensible, quand

le Paris d'alors raffole de fantaisie, de légèreté et de dérision dans cet entre-deux-guerres. Prolongeant par la suite un langage s'inscrivant dans la lignée des œuvres salonnardes de la fin du siècle, Fauré s'engage dans le xx^e siècle sans avoir à cœur d'en épouser les tendances musicales¹. Pourtant, ses derniers opus, qui regardent exclusivement vers le répertoire de chambre, font montre d'un extraordinaire renouvellement fait de subtils allers et retours entre sa formation de musique ancienne à l'École Niedermeyer et l'élargissement tonal ayant cours en Allemagne, entre un romantisme de jeunesse et une œuvre de maturité².

1 Fauré assiste à la création du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, puis aux représentations de *Parade* de Picasso et Satie, mais ne se sent pas concerné par ces manifestes de modernité, qu'il avoue attribuer à une jeune génération, dont il ne se sent plus faire partie.

2 Les premiers opus de Fauré sont marqués par sa production vocale, très proche encore du genre dix-neuviémiste de la romance. La relation entre la voix et le piano est celle de la mélodie accompagnée, c'est-à-dire celle d'harmonies simples et de formes fixes, et dont les contours sont transposés dans ses œuvres encore discrètes de musique de chambre. Ainsi que l'explique Jean-Michel Nectoux : « La première manière (1860-1886) étant celle de la recherche d'un style et de la liquidation de l'héritage romantique. La deuxième (1887-1905) une époque de maturité où le musicien développe un style personnel, marqué par le chromatisme, une recherche polyphonique et harmonique l'amenant parfois jusqu'à un point limite, la dernière période (1907-1924) étant celle d'un renouvellement radical allant dans le sens d'un allègement de la texture instrumentale, une simplification des courbes mélodiques et une audace plus grande encore de l'harmonie, résultant

Si la musique de chambre occupe une grande place dans la production faurénne, les premiers opus sont tardifs (Fauré a plus trente ans lorsqu'il compose sa *Sonate pour violon et piano*, op. 13), et leur composition est espacée dans le temps. Cette appréhension incertaine est amorcée par un contexte particulier. En réaction à la désastreuse défaite française contre la Prusse en 1871, les compositeurs français font un triste constat : la musique française est sous-représentée dans les concerts, éclipsée par l'hégémonie de la musique allemande, réputée sérieuse et omnisciente dans le répertoire de chambre. Face à ce qu'ils estiment être un tort causé à l'art national, ces compositeurs – épaulés par quelques autres artistes et figures politiques³ – fondent en 1871 la Société nationale de musique (SNM). Gabriel Fauré trouve dans cette entreprise le moyen d'aborder autre chose que ses premières romances composées pour l'aristocratie parisienne et ses grands appartements haussmanniens où l'on tient salon. Dans ce contexte, les productions musicales qui voient le jour sont pensées par et pour une haute

classe sociale mélomane. Les programmes de la SNM encouragent la création contemporaine et influencent donc de façon considérable les orientations de ses compositeurs sociétaires qui ne composaient jusqu'alors plus de sonate ni de quatuor à cordes. Gabriel Fauré s'attèle donc, à partir de 1876, à la musique de chambre, avec son premier *Quatuor pour cordes et piano*, op. 15. Si la fin du siècle marque ainsi un nouveau paradigme dans ses choix de compositions, les genres qu'il avait déjà abordés, comme la mélodie ou la sérénade, trouvent une place renouvelée dans sa production.

L'œuvre de Fauré est soumise à de nombreuses propositions de périodisation qui segmentent son corpus en trois périodes. Mais c'est avant tout vers une composition de maturité que ce disque est orienté, celle de la dernière manière. Elle commence aux premières heures du XX^e siècle, et c'est avec elle que Fauré s'adonne véritablement au répertoire de chambre, avec ses deux *Quintettes avec piano*, son *Trio* op. 120, et surtout son unique *Quatuor à cordes*,

d'une attention toujours plus soutenue à l'écriture contrapuntique. » Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur*, Paris, Fayard, 2008, p. 385.

3 Michel Faure, *Musique et société du second Empire aux années vingt autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, 1985.

op. 121. De la même façon, la composition lente et difficile de son unique opéra *Pénélope*, de 1909 à 1913, confirme les nouveaux horizons de sa démarche créatrice⁴.

Tekhnè - τέχνη

Bien que n'appartenant à aucune école, le langage de Fauré se situe entre deux tendances. La première est héritée des romantiques allemands, notamment de Schumann, tandis que la seconde revient à la formation qu'il reçoit à l'École Niedermeyer, institution qui place le contrepoint et la modalité au centre de son enseignement. Pour créer une sensation d'instabilité dans son discours, Fauré contourne les fonctions harmoniques par l'évitement de certains accords forts. Éviter les accords de tension revient à éluder leur résolution, et donc à nier l'installation nette et pérenne dans une tonalité particulière. Ses choix harmoniques tendent ainsi vers un affaiblissement tonal

et favorisent l'utilisation de degrés proches du langage modal (III^e, VI^e...). Par ce biais, Fauré renouvelle la pensée harmonique tout en conservant les cadres de la tonalité classique. Par ailleurs, au sein même du cadre tonal, le compositeur prolonge l'incertitude. À titre d'exemple, le *Quintette n° 2*, op. 115, s'ouvre sur un thème d'alto dont l'allure modale est entretenue par le piano, qui, en privant l'accord parfait de sa tierce et ne laissant donc que la résonance de l'intervalle de quinte, se refuse à éclaircir l'appartenance tonale de ces premières mesures. Cette déviation des repères provoque une instabilité qui constitue un élément essentiel dans le langage fauréen, désigné alors comme « équivoque⁵ ».

Par ailleurs, de nombreuses impressions dissonantes se dévoilent par le biais d'une écriture contrapuntique où chacune des voix génère des glissements entre les accords pour doubler leur fonction : ces derniers sont à la fois des appoggiatures de l'accord suivant et un

4 Si Fauré est un mélodiste prolifique, l'orchestre n'occupe pas une grande place dans son œuvre : le compositeur lui préfère le répertoire de chambre, plus intime mais aussi plus perméable aux expérimentations. D'autre part, la rencontre entre l'orchestre et la voix qui caractérise l'opéra induit aussi la nécessité d'une conduite dramatique à grande ampleur, ce que Fauré peine à manier. Ce problème est aussi observable chez Schubert qui canonise le genre du lied avec des centaines d'opus alors que ses nombreuses œuvres lyriques sont restées dans l'ombre.

5 Voir Ken Johansen, « Gabriel Fauré, un art de l'équivoque », *Revue de Musicologie*, Vol. 85, n° 1, 1999, p. 63-96.

retard du précédent. L'harmonie ne se précise qu'au dernier moment, pour s'enchaîner à son tour sur un nouvel accord, lui-même soumis au même procédé. Ce tissage et ce chevauchement de lignes constant sont dévoilés de manière évidente dans les premières mesures du *Quatuor à cordes*, op. 121 : au sein d'une écriture polyphonique, Fauré tisse ses harmonies sous un champ de voix instrumentales toujours changeant. D'autre part, les entrées successives de l'alto, du violoncelle et des violons 1 et 2 s'apparentent aux genres du canon et de la fugue, qui prédominent pendant cette dernière période faurénne, témoignant de ses années de formation mais aussi de l'influence des derniers opus de Beethoven.

Ainsi, Fauré travaille sur des enchaînements classiques qu'il enrichit et replace dans un contexte harmonique ambivalent.

La prise en compte de ces phénomènes auditifs s'inscrit dans une perspective plus générale : celle de la continuité. Le langage fauréen est celui d'une matière musicale constante et insécable, échappant toujours au vide, refusant le silence et la segmentation. Le premier mouvement du *Quintette n° 1*, op. 89 en offre un exemple parlant : le piano en triples croches crée un flot continu au-dessus duquel planent les cordes

pour dessiner un thème en noires régulières. La phrase est perceptible, mais elle est sans appui et prend vie dans un souffle inextinguible. Ainsi, dans sa production instrumentale aussi bien que vocale, Fauré introduit une temporalité nouvelle : il entretient un mouvement rythmique perpétuel lui permettant de diversifier et de manier les accents entre et par-delà les barres de mesures. Jamais Fauré n'interrompt ses lignes ni ne les perturbe ; il s'attache à conserver une courbe permanente au-dessus d'un tapis rythmique mouvant. La temporalité faurénne est donc celle qui confronte une rétention des temps et la mise en musique d'un discours perpétuel nourri par une impulsion permanente.

Aesthesis - αἴσθησις

Terme usité au début du siècle, la « sincérité » apparaît comme une vertu de l'artiste. Dans le cas du compositeur, il s'agit de créer une musique qui lui serait propre et qui, d'une certaine façon, lui ressemblerait. À cette idée de sincérité s'adjoint alors celle d'une marque de sensibilité spécifique au compositeur, définie à l'époque comme une qualité de sentiments, la traduction musicale de son intériorité. La sincérité musicale est donc perçue comme une valeur éthique autant qu'une valeur esthétique. Elle crée une

correspondance intime entre le compositeur et sa musique. Si nous avons observé que le corpus fauréen s'articule en différentes *manières*, les œuvres de ce programme témoignent d'une même cohérence, d'une même unicité. Fauré, par sa carrière tardive et le caractère marginal de son statut et de son œuvre, tient une place à part parmi les compositeurs français. La reconnaissance de ses pairs et même de l'institution lui importe, et sa correspondance fait d'ailleurs état dès ses jeunes années d'une frustration face à ce succès qui peine à arriver. Cependant, l'appartenance à un courant, la revendication d'une école ou l'association entre artistes ne lui importent pas. Fauré fait se rencontrer le prolongement du romantisme et une musique de renouvellements, regardant alors vers ce que l'on pourrait définir comme une « modernité nostalgique ». Notons que le terme de « modernité », *modus* en latin, désigne une « mesure » puis une « manière d'être », avant de référer plus tard à une « mode ». Dans le cas de Fauré, la modernité de sa musique serait bien sa *manière*, la spécificité de son langage en tant qu'il ne peut être que fauréen, son ipséité, sa sincérité. Ainsi, les derniers opus de Fauré ont quelque chose de testamentaire. Ils témoignent d'une

expression à la première personne qui atteint sa plus belle formulation, une parfaite connivence entre le tumulte du fond et l'équilibre de la forme. Fauré est bien un « attrapeur de rêves », de même qu'un promoteur d'idéal, tant musical qu'esthétique ou même moral. Sa musique se construit au sein d'un gigantesque souffle qui mène irrémédiablement vers un sommet libérateur. Comme se gravissent les montagnes, l'auditeur participe à ces montées sublimes qui lui font atteindre une plénitude surhumaine, une apothéose des sens.

Les cygnes qui, lorsqu'ils sentent qu'il leur faut mourir, au lieu de chanter comme auparavant, chantent à ce moment davantage et avec plus de force, dans leur joie de s'en aller auprès du Dieu dont justement ils sont les serviteurs⁶.

Ainsi Platon attribue-t-il à « l'oiseau d'Apollon » le dernier chant précédant la mort, la dernière réalisation magistrale. L'œuvre de Gabriel Fauré sonne à la fois comme une fin et comme un départ, comme un soulagement et un désespoir profond. Fauré compose pour exister,

⁶ Platon, Œuvres complètes, *Phédon* 84d-85b, Paris, Pléiade, p. 806-807, traduction Joseph Moreau et Léon Robin.

pour se décrire et se dévoiler, dans toute la complexité et l'équivoque de l'âme humaine. Sa composition est fondamentalement paradoxale et ambivalente, et les derniers opus portent le sceau de ce langage oxymorique. Par la composition, Fauré révèle sa personnalité en même temps qu'il s'efface derrière la musique : il se tourmente et s'émerveille, il imagine et se souvient.



Gabriel Fauré at his desk by Dornac
© BnF · Gallica



simonzaoui.com
pierrefouchenneret.com

centre
national
de la musique


SPEDIDAM
LES DROITS DES ARTISTES-INTERPRÈTES


Adami


FONDS NATIONAL
POUR L'EMPLOI
PERENNE DANS
LE SPECTACLE
FONPEPS

*Prima
La Musica!*


Cordes
Sensibles
sous l'égide
de la Fondation de France

Les artistes remercient tout particulièrement Stéphane Goldet, la Ville de Vincennes, Phillip De La Croix, Stéphane Agasse, Brad Mehldau, Annette Thein des éditions Bärenreiter et l'Ambassade de Roumanie.

Ce disque n'aurait pas pu voir le jour sans la ténacité et le professionnalisme de Robin Ducancel.

Que soient également remerciés les particuliers, donateurs de ce projet :

Anne de Bayser

Paul Boufil

Didier Boulanger

Bruno Chalaron

Olivier Chalaron

Pascale Chalaron

Yves Chalaron

Jérôme Chazal

Élise Colette

Anne Élisabeth Credeville

Marithé Davidson

Alix Debost

Sylvie Genet

Julien Goubault

Caroline Grandjean

Olivier Guillemot

Chantal Kiener

Christian Kiener

Pierre-Jean Larmignat

Stéphanie Lorain

Didier Maes

Jean-François Méjanes

Ariane Morris

Haude Perrot

Danièle Rousselier

Christine Wechsler



Enregistré par Little Tribeca du 17 au 26 mars 2021 à l'Auditorium Jean-Pierre Miquel, Vincennes

Direction artistique : Gabriel Le Magadure, Raphaël Merlin, Simon Zaoui, Pierre Fouchenneret

Prise de son, montage, mixage et mastering : Ignace Hauville

Enregistré en 24 bits/96kHz

Simon Zaoui joue un piano Steinway & Sons modèle D

Préparation et accord : Kuriki Masahiko

English translation by Mary Pardoe (Maupassant) & Jeremy Drake (note)

Traduction française par Dennis Collins

Couverture par Thomas Baltes

Photos par Thomas Baltes (p. 6, 8) et Julien Poulain (p. 2-3, 24-25, 38)

[LC] 83780

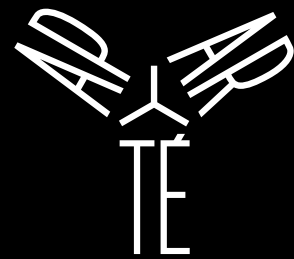
AP273 Little Tribeca © 2022 Variations © 2022 Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com

also available





apartemusic.com