



FAURÉ
THÉO FOUCHENNERET
NOCTURNES





Gabriel Fauré

1845-1924

Théo Fouchenneret piano, Klavier

1	Nocturne n°1 en Mi bémol mineur / <i>E flat minor</i> / es-Moll, op.33/1	6'21
2	Nocturne n°2 en Si majeur / <i>B major</i> / H-Dur, op.33/2	5'13
3	Nocturne n°3 en La bémol majeur / <i>A flat major</i> / As-Dur, op.33/3	5'01
4	Nocturne n°4 en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> / Es-Dur, op.36	6'46
5	Nocturne n°5 en Si bémol majeur / <i>B flat major</i> / B-Dur, op.37	7'59
6	Nocturne n°6 en Ré bémol majeur / <i>D flat major</i> / Des-Dur, op.63	7'30
7	Nocturne n°7 en Ut dièse mineur / <i>C sharp minor</i> / cis-Moll, op.74	7'55
8	Nocturne n°8 en Ré bémol majeur / <i>D flat major</i> / Des-Dur, op.84/8	2'18
9	Nocturne n°9 en Si mineur / <i>B minor</i> / h-Moll, op.97	3'35
10	Nocturne n°10 en Mi mineur / <i>E minor</i> / e-Moll, op.99	4'58
11	Nocturne n°11 en Fa dièse mineur / <i>F sharp minor</i> / fis-Moll, op.104/1	4'04
12	Nocturne n°12 en Mi mineur / <i>E minor</i> / e-Moll, op.107	5'26
13	Nocturne n°13 en Si mineur / <i>B minor</i> / h-Moll, op.119	6'56

TT': 74'41

Deux compositeurs ont donné leurs lettres de noblesse au nocturne pour piano : Frédéric Chopin, et un demi-siècle plus tard, Gabriel Fauré. La forme inventée par John Field évoque l'atmosphère de la nuit prisée des romantiques. Lorsque l'auteur de *Clair de lune* et *Diane*, Séléné l'adopte, s'éloigne cette référence qui laisse alors cours à un imaginaire poétique vierge de toute évocation. Le nocturne fauréen ne s'expose pas pour autant au grand jour, mais répand la lueur de son troublant onirisme. Des premiers au charme ineffable, aux plus tardifs, sombres et dépouillés, souvent traversés de passion, les *Nocturnes* n'ont de finalité que le « vaste et tendre apaisement »*, telle la vespérale quiétude. Avec Théo Fouchenneret, nous entrons dans la profondeur et le raffinement de leur univers.

Il y a cent ans s'éteignait Gabriel Fauré. Nous voici, en 2024, dans une année de commémoration. En quoi est-elle importante pour vous ?

Théo Fouchenneret : La musique de Gabriel Fauré a été à la source de mes premières émotions musicales et de mes premiers désirs d'interprète. Enfant, je rêvais de déchiffrer ses mélodies avec mon grand frère, le violoniste Pierre Fouchenneret. J'ai commencé très tôt à travailler les *Nocturnes*. Le *Troisième* était au programme de mon tout premier concert parisien. J'étais déjà tellement fou de sa musique qu'à l'âge de dix-sept ans, j'ai décidé de me présenter au Concours International Gabriel Fauré de Pamiers, sa ville natale. J'ai remporté le Premier Prix, décerné par un jury présidé par Jean-Philippe Collard, grand interprète du compositeur ariégeois. Les épreuves du concours m'ont offert une occasion exceptionnelle d'assouvir ma passion pour sa musique. Fêter l'anniversaire de sa disparition cette année est une nouvelle opportunité que je n'aurais manquée pour rien au monde !

Vous avez consacré votre premier enregistrement en solo à Beethoven. Pourquoi alors avoir fait attendre Fauré ?

J'ai aussi un lien très fort avec la musique de Beethoven. Plus nettement structuré, son langage clair, direct m'a semblé mieux convenir à un premier disque. Il en est tout autrement de celui de Fauré où rien n'est jamais vraiment résolu. C'est une musique de paradoxes. Le compositeur y entretient une forme d'équivoque. Elle nécessite une gestation longue, impose une temporalité particulière dans laquelle l'interprète se doit d'entrer pour parvenir à fixer sa vision. Insaisissable, elle nous confronte à cette difficulté lors de l'enregistrement.

Comment définiriez-vous ces paradoxes ?

Il est difficile de trouver les mots pour traduire ce que la musique de Fauré exprime. Pour Vladimir Jankélévitch, elle s'adresse à l'oreille, elle n'est pas une calligraphie projetée dans l'espace. Je l'éprouve par la sensation. L'entrecroisement de ses lignes, ses phrases immenses offrent une pluralité de chemins. Au moment où on la joue, ou celui où on l'écoute, on perçoit ces voies possibles. Le compositeur semble proposer un choix, mais en réalité il a déjà défini une direction, et nous conduit sur une voie imprévisible. C'est ce qui rend sa musique addictive ! Ce paradoxe qui mêle intimement harmonie et mélodie sous-tend son discours. C'est une musique dont on est le héros !

Le héros ?...

Cette musique place l'interprète dans une situation de quête initiatique. Le chemin pour trouver ce vers quoi va Fauré peut être très long. Son écriture me fait penser à celle de Marcel Proust. Dans ses méandres, on finit par perdre pied et on se met à penser à la première personne, comme si cette musique naissait de notre propre esprit, du mouvement de nos pensées.

Préludes, Impromptus, Barcarolles, Nocturnes... Fauré prend-il Chopin pour modèle ?

Il est vrai que les titres de ses œuvres pianistiques incitent fortement à le penser. La réalité est autre. Fauré leur attachait peu d'importance, et, comme le rapporte son fils Philippe Fauré-Fremiet, il aurait plutôt souhaité le principe de neutralité par la simple numérotation des pièces, se rapprochant ainsi davantage de Schumann et de ses « Klavierstücke » que de Chopin. Les titres de genre comme le nocturne venaient souvent de la demande de ses éditeurs qui souhaitaient une formulation à résonance poétique et romantique pour attirer l'acquéreur de partitions. Julien Hamelle, son premier éditeur, avait ainsi pris l'initiative de rebaptiser la dernière des *Pièces brèves* op.84, devenue le *Huitième Nocturne*.

Que doivent au romantisme ces Nocturnes composés en grande partie à la fin du dix-neuvième siècle ?

On rencontre dans certains des *Nocturnes* une digitalité apparentée à celle de Chopin. Je pense aux tout premiers mais aussi aux réminiscences romantiques du centre du *Cinquième Nocturne*, et au souffle lyrique du passage « Allegro » du *Septième Nocturne*. Cependant l'influence germanique, celle de Schumann, est selon moi davantage perceptible. Au début du *Sixième Nocturne*, l'ambivalence binaire-ternaire ne rappelle-t-elle pas l'écriture schumannienne ? Son usage récurrent de la syncope, du contre-temps également ! Fauré et Schumann ont pour moi la faculté de faire oublier le temps qui passe. L'un et l'autre ont une façon comparable de suspendre le temps dans l'instant.

La composition des Nocturnes s'étale sur près d'un demi-siècle. Ils ont traversé la jeunesse, puis la maturité et enfin l'extrême vieillesse de Gabriel Fauré. Le Premier date de 1875. Le Treizième, son ultime pièce pour piano, de 1921. Dans la même temporalité, il écrit ses treize Barcarolles. Y a-t-il une parenté, un lien entre ces pièces ?

Les *Nocturnes* et les *Barcarolles* peuvent apparaître comme des doubles. La composition d'une barcarolle suit souvent de près celle d'un nocturne, ou vice-versa. Il y a cependant assez peu de distinction de genre entre ces pièces. La *Première Barcarolle* aurait pu porter le titre de nocturne, et le *Douzième Nocturne* par le rythme chaloupé de son écriture ternaire aurait pu trouver sa place parmi les *Barcarolles*, tout comme le *Quatrième*.

De quelles évolutions stylistique et expressive témoignent-ils ?

L'évolution de l'écriture de Fauré est une des plus belles que je connaisse dans l'histoire de la musique. Dans leurs demi-teintes, les premiers *Nocturnes* ont ce charme, cette séduction, cette suavité dont Fauré se détache par la suite pour aller vers l'ascèse, l'épure et l'âpreté, mais aussi la densité extrême des derniers *Nocturnes*. Il s'écoule dix ans entre le *Cinquième Nocturne* et le *Sixième* sans qu'il compose pour le piano seul. Les *Sixième* et *Septième Nocturnes* marquent la croisée des chemins, ouvrent vers d'autres perspectives plus austères, plus sombres.

Qu'est-ce qui explique cette évolution selon vous ?

Principalement sa surdité qui survient en 1902, année de la composition du *Huitième Nocturne*, et qui va s'aggraver, privant Fauré de l'audition correcte des fréquences extrêmes. Le début du *Treizième Nocturne* est écrit dans un registre médium très resserré, contenu quasiment dans une octave. Une écriture compacte similaire à celle du quatuor à cordes. Si dans son intériorité la musique de Fauré est évasive par pudeur, si la plupart du temps elle laisse planer un sentiment indéfinissable, le désespoir, dans le *Neuvième Nocturne*, a raison de l'inexprimable et pointe dans l'écriture du *Dixième Nocturne* qui perd de son lyrisme, de sa fluidité, se développant dans la lenteur, parfois dans la lutte. Le contexte de la première Guerre mondiale a aussi porté sa part d'ombre sur les trois derniers *Nocturnes*.

Le Onzième Nocturne est à ce titre très particulier...

Son ton est élégiaque. Fauré l'a dédié à la mémoire de Noémi Lalo, la jeune épouse du critique Pierre Lalo décédée prématurément. Sa tonalité peu commune lui donne sa couleur tragique. Son écriture sobre, hiératique, laissant place aux silences, révèle une émotion contenue et intense.

Remontons le cours et revenons au Septième Nocturne à la sombre tonalité de Do dièse mineur : il semble annoncer le dépouillement à venir...

Il est quasi funèbre. Par son rythme douloureux, son début me fait penser à une procession. Peu mélodique, il est traversé par la résignation, puis la colère, le déchirement. Après un épisode lyrique empruntant au romantisme, son atmosphère sombre et pesante s'allège dans la coda par la magie de l'enharmonie, un procédé typiquement fauréen : la tonalité de Do dièse mineur se mue en Ré bémol majeur, l'âpreté laissant place à la douceur et la consolation par ce génial tour de passe-passe.

Ré bémol majeur : le ton nocturne fauréen par excellence !

C'est aussi la tonalité des *Nocturnes 6* et *8* ! Dans cette continuité tonale, le *Huitième* importé des *Pièces brèves* trouve parfaitement sa place. Par sa fluidité, sa simplicité et son balancement de barcarolle, il apporte un répit, une respiration salutaire après le *Septième* et s'articule merveilleusement avec la tonalité voisine du *Neuvième*. Cette tonalité de Ré bémol majeur est celle du demi-jour fauréen. Le compositeur emploie les tonalités en bémols pour donner cette luminosité particulière à la plupart de ses premiers *Nocturnes*. Le *Deuxième Nocturne* en Si majeur fait figure d'exception : son centre aride en forme de toccata contraste avec son début et sa fin d'une clarté rayonnante. Sa forme préfigure celles des grands *Nocturnes* à venir. A partir du *Neuvième Nocturne*, l'atmosphère s'assombrit, change radicalement, cette fois dans le mode mineur et des tonalités diésées.

Le lyrisme, la nonchalante sensualité, la poésie raffinée des premiers Nocturnes, ou le dépouillement, l'austérité, la profondeur des derniers : où va votre préférence en tant qu'interprète ?

Je les aime tous, j'aime surtout les jouer dans leur succession, les considérer comme un cycle. Ils racontent un voyage, le cheminement d'une vie intérieure. Et cependant chacun d'eux est unique. Si je suis particulièrement attaché aux derniers qui n'ont pas la séduction des premiers, les *Troisième* et *Quatrième* sont mes madeleines de Proust. Le *Quatrième* est réconfortant : tout en clair-obscur, il s'en dégage un sentiment de bonheur. Le *Cinquième*, le préféré du compositeur, est exceptionnel : on l'envisage souvent dans sa suavité, son charme, alors qu'il contient aussi cette déchirante âpreté qui annonce le *Treizième*. Il a cette étrangeté désarmante, cette poésie fuyante qui caractérisent cet entre-deux typiquement fauréen, et exhale cette troublante sensualité qu'ont aussi les *Sixième* et *Huitième*. Son centre très enflammé est le passage le plus virtuose rencontré dans les *Nocturnes*. Quant au *Sixième*, il est extraordinaire par la maîtrise et l'originalité de son écriture, par son équilibre.

En quoi réside l'originalité de ce Sixième Nocturne et comment l'abordez-vous ?

C'est une musique en trompe-l'œil. Une musique qui ne connaît pas la gravité. Elle donne une illusion d'apesanteur. Les plans sonores se tiennent entre eux, comme par magie, se mélangent sans que l'on puisse les séparer. Le passage à trois temps s'entend comme à deux temps. Les repères rythmiques et harmoniques sont perturbés, troublés : les premiers temps des mesures se dérobent, les notions de temps forts et temps faibles s'évanouissent, les angles sont floutés, « l'imprécis passe l'estompe sur le précis » comme le dit encore si justement Jankélévitch ! La mélodie initiale, qui ne commence pas sur un temps fort, est comme un grand fil suspendu. Pour parvenir à soutenir cette musique et unifier ses différentes séquences, j'ai pris le parti d'être au plus près des indications de tempi du compositeur. De même plus loin, l'onirique passage en doubles-croches dans l'aigu du clavier réclame un tempo rapide, la ligne mélodique supérieure « en lévitation » soutenue par une demi-pédale. Lorsque réapparaît le thème initial dans la coda, on éprouve à nouveau cette sensation de suspension. Ce *Sixième Nocturne* est un chef-d'œuvre. Je ne peux m'empêcher de relater l'anecdote qui lui est attachée : à une dame lui demandant devant quel splendide paysage il en avait trouvé l'inspiration, Fauré avait répondu « dans le Tunnel du Simplon » !

Un trait d'humour et d'humilité qui caractérise sa personnalité. Mais aussi pour lui une manière de signifier que sa musique n'est pas évocatrice, contrairement à celle de Debussy..

Elle est en cela comparable à celle de Jean-Sébastien Bach, elle est de la musique pure. Comme sa polyphonie, elle se lit autant qu'elle se joue. Elle n'est pas non plus faite pour les grandes scènes très éclairées. Bach signifie ruisseau en allemand. Il y a dans la musique de Fauré cette idée de flux, de continuité musicale, comme dans l'œuvre du Cantor. Elle contient peu de silences, mais appelle si fortement le silence ! Avec ses rivières de doubles-croches, ses lignes, son contrepoint, elle est pensée horizontalement. Ses étrangetés harmoniques naissent souvent des rencontres fortuites des lignes mélodiques. Des couleurs inattendues surviennent alors, cristallisant son harmonie très spéciale.

Comment appréhendez-vous ce flux typiquement fauréen ? Vers quoi va-t-il ?

C'est un flux particulier : Fauré brouille souvent la métrique, dilue les phrases, va au-delà de la barre de mesure comme s'il voulait l'abolir. Il faut toujours aller dans le sens de son cours, que ce soit dans la fluidité, la passion, la lutte, l'apaisement. Le temps fauréen n'est pas mathématique, l'interprète peut s'y égarer. J'ai ressenti cette importance de toujours soutenir l'intensité du chant, la tension contenue dans les phrases d'autant plus grande lorsqu'elles sont lentes et *piano*. Les moments d'embrasement qui suivent la libèrent, provoquent un afflux d'oxygène. On voudrait rester à leurs sommets, mais il faut redescendre et trouver la quiétude, l'apaisement qu'apportent la plupart des codas. Fauré possède incomparablement cet art de finir. Que ce soit dans l'incandescence du *Neuvième* qui s'achève en apothéose comme la mélodie de *La Bonne Chanson* « Avant que tu t'en ailles », dans la sublime coda refermant le *Douzième*, ou dans le drame poignant et l'ultime souffle de la fin du *Treizième Nocturne*, dont la coda surpasse pour moi toutes les autres.

Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon 1974

*Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne*, Albin Michel, 1957



Théo Fouchenneret, L'oiseau-poète

La musique est le langage de Théo Fouchenneret, celui qui lui vient spontanément lorsqu'il s'agit de parler de lui-même ou de la vie. Son frère Pierre dit d'ailleurs de lui qu'il est un oiseau. Il arrive à ce musicien d'être silencieux à ses heures, de quitter un moment son piano. Non pas que son esprit soit alors occupé par telle contingence matérielle, telle quelconque pensée : la musique l'habite, continue à vivre en lui, prête à jaillir dès qu'il revient au clavier, épanouie, nourrie des bonnes choses de la vie.

Avec Pierre, violoniste de neuf ans son aîné, naît très tôt une complicité : les deux enfants s'entendent pour introduire le « classique » dans l'univers familial qui vibre aux rythmes des musiques actuelles et du jazz. Après des débuts au violon, Théo, admiratif du talent de son frère, ne vise qu'un objectif : jouer avec lui, et pour cela quoi de mieux qu'apprendre le piano ? De leurs tout premiers duos naît sa passion pour la musique de Fauré. Quelques années plus tard il remporte à Pamiers le Premier Prix au Concours International Gabriel Fauré.

Il tient son cap, depuis ses débuts au Conservatoire de Nice avec son professeur Christine Gastaud. Exigeante et passionnée, elle l'arme de solides principes qu'il garde toujours à l'esprit aujourd'hui : chérir chaque note, quitter l'une à regret pour aller à la suivante, raconter des histoires, nourrir la flamme... Une année avec Hortense Cartier-Bresson lui ouvre les portes du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris d'où très jeune il sort diplômé. Puis il va à l'essentiel. Les concours, pas question de les collectionner. Deux suffiront, dûment choisis : le Concours International de Musique de Chambre de Lyon et la même année, le Concours de Genève. Deux Premiers Prix assortis de cinq Prix Spéciaux en musique de chambre : Théo peut à présent se consacrer à autre chose.

Distingué l'année suivante aux Victoires de la musique classique, il multiplie les récitals et un projet voit le jour : un premier disque à La Dolce Volta rassemble les Sonates « Waldstein » et « Hammerklavier » de Beethoven. Si pour lui ces monuments musicaux ne doivent pas attendre le nombre des années, il faut aussi parfois savoir donner le temps à la musique. Sa soif de répertoire doit composer avec son exigence, celle d'un travail toujours abouti. Les *Nocturnes* de Fauré à leur tour arrivent au disque, éclos d'une longue couvée. Théo regarde l'avenir : Mendelssohn, et puis plus tard Schubert... Un jour peut-être gravera-t-il Bach dont il admire l'œuvre pour orgue : remonter le temps et arriver à la source de la musique qu'il fréquente aujourd'hui pour, dans le sillon tracé par Murray Perahia et Andrés Schiff, trouver l'évidence du discours, du son, la pureté de l'émotion dans l'expressivité sans affect du contrepoint.

Depuis ses premières expériences, la musique de chambre, promesse de riches rencontres et de projets multiples, tient une place constante dans sa vie d'artiste. De Beethoven à Stravinsky, du duo au quintette, il en possède tant, de répertoire ! C'est à Robert Schumann qu'il consacre une première intégrale commencée avec son frère. Béla Bartók fait aussi partie de son panthéon : Hortense Cartier-Bresson lui a transmis sa fascination pour cette musique, la variété de ses émotions, la force de son architecture. Au concert, sa *Sonate pour deux pianos et percussions* est toujours une aventure exaltante. L'enregistrer ? « Un rêve ! Mais il faut être patient avec cette œuvre... » Pour Théo Fouchenneret, il est des œuvres comme des meilleurs vins de garde.

Two composers gave the nocturne for piano its prestige: Frédéric Chopin and, half a century later, Gabriel Fauré. The form invented by John Field evokes the nocturnal atmosphere favoured by the Romantics. When the composer of such vocal night-pieces as *Clair de lune* and *Diane, Séléné* adopted it, this reference became less insistent, giving way to a poetic imaginary universe that no longer evoked any scene in particular. Nevertheless, the Faurean nocturne does not emerge into the blazing light of noon, but diffuses the glow of its unsettling dream world. From the early nocturnes, with their ineffable charm, to the later ones, sombre and bare, often shot through with passion, its only goal is to achieve *un vaste et tendre apaisement*,¹ the tranquillity of evening. With Théo Fouchenneret, we enter this profound, refined universe.

Gabriel Fauré died a hundred years ago. Here we are, in 2024, in a year of commemoration. Why is this important to you?

Théo Fouchenneret: The music of Fauré was the source of my first musical emotions and my first interpretative urges. As a child, I dreamt of sightreading his songs with my older brother, the violinist Pierre Fouchenneret. I started practising the nocturnes at a very early age. The Third was on the programme of my very first concert in Paris. I was already so mad about his music that, at the age of seventeen, I decided to enter the Gabriel Fauré International Competition in Pamiers (Ariège), his home town. I won the First Prize, awarded by a jury chaired by Jean-Philippe Collard, a great interpreter of the composer. The competition offered me an exceptional opportunity to satisfy my passion for his music. Celebrating the anniversary of his death this year is another opportunity I wouldn't have missed for the world!

All the same, you devoted your first solo recording to Beethoven. Why did you keep Fauré waiting?

I also feel a very strong bond with the music of Beethoven. Its structure is easier to grasp, and its clear, direct language seemed to me to be better suited to a first recording. Things are quite different with Fauré's music, where nothing is ever really resolved. It's a music of paradoxes, in which Fauré maintains a form of equivocation. It requires a long gestation period, imposing a special temporality into which the performer must enter in order to determine his or her vision of it. This is elusive music, and you're confronted with that difficulty when you record it.

How would you define these paradoxes?

It's hard to find the words to convey what Fauré's music expresses. For Vladimir Jankélévitch, it is music that addresses the ear, not calligraphy projected into space. I experience it through sensation. Its intersecting lines, its immense phrases offer a plurality of paths. When you play it, or listen to it, you perceive these potential paths. The composer seems to be proposing a choice, but in reality he has already defined a direction, and he's leading you along an unpredictable route. That's what makes his music so addictive! This paradox, which blends harmony and melody very closely, underpins his discourse. This is music where you are the hero!

The hero?

This music places the performer in the situation of an initiatory quest. It can be a very long road before you find out where Fauré is heading. His writing reminds me of Marcel Proust. As you roam through its twists and turns, you end up losing your bearings and start to think in the first person, as if this music were emerging from your own mind, from the progression of your thoughts.

Preludes, impromptus, barcarolles, nocturnes . . . Did Fauré take Chopin as his model?

It's true that the titles of his piano works strongly suggest he did so. But the reality is rather different. Fauré attached little importance to titles and, as his son Philippe Fauré-Fremiet tells us, he would have preferred to follow the principle of neutrality by simply numbering the pieces, thus coming closer to Schumann and his 'Klavierstücke' than to Chopin. Generic titles such as 'nocturne' were often the result of requests from his publishers, who wanted a poetic, romantic-sounding formulation to attract potential purchasers of sheet music. For instance, his first publisher, Julien Hamelle, took the initiative of renaming the last of the *Pièces brèves* op.84, which became Nocturne no.8.

Most of Fauré's nocturnes were composed at the end of the nineteenth century. What do they owe to Romanticism?

Some of the nocturnes have a digital dexterity akin to Chopin. I'm thinking of the very first ones, but also of the reminiscences of Romanticism in the central section of the Fifth Nocturne, and the lyrical breadth of the Allegro passage in the Seventh. In my opinion, however, the Germanic influence, that of Schumann, is more clearly perceptible. At the start of the Sixth Nocturne, does the ambivalence between duple and triple time not remind us of Schumann's style? His recurrent use of syncopation and offbeats too! For me, Fauré and Schumann have the ability to make us forget the passage of time. Both have a similar way of suspending time in the moment.

The composition of the nocturnes spread over almost half a century. They spanned Fauré's youth, his maturity and finally his extreme old age. The First dates from 1875; the Thirteenth, his last piano piece, was composed in 1921. Over that same period, he wrote his thirteen barcarolles. Is there a kinship, a link between these two types of piece?

The nocturnes and the barcarolles can be seen as doubles. Fauré often composed a barcarolle soon after a nocturne, or vice versa. But there's little generic distinction between the two. The First Barcarolle might have been called a nocturne, while the Twelfth Nocturne, with its swaying triple-time rhythm, could have been included among the barcarolles, as could the Fourth.

What stylistic and expressive developments do they reflect?

Fauré's stylistic development is one of the most admirable I know of in the history of music. In their half-tones, the early nocturnes have the charm, the seduction, the suavity from which Fauré was later to detach himself, moving towards asceticism, purity and severity, but also towards the extreme density of the late nocturnes. Ten years elapsed between the Fifth Nocturne and the Sixth during which he wrote nothing for solo piano. The Sixth and Seventh Nocturnes mark a watershed, opening the way to other, more austere, darker prospects.

What do you think explains this evolution?

Chiefly the onset of his deafness, which began in 1902, the year he composed the Eighth Nocturne, and grew steadily worse, leaving him unable to hear the extreme frequencies properly. The opening of the Thirteenth Nocturne is written in a very narrow medium register, virtually contained within an octave. This restricted compass is similar to that of the String Quartet. While Fauré's music, in its interiority, is evasive for reasons of discretion, and generally leaves an indefinable feeling hanging in the air, in the Ninth Nocturne despair gains the upper hand over the inexpressible, and that despair comes to the fore in the style of the Tenth, which loses lyricism and fluidity, developing slowly, sometimes amid a struggle. The context of the First World War also cast its shadow over the last three nocturnes.

The Eleventh Nocturne is very special in this respect . . .

Its tone is elegiac. Fauré dedicated it to the memory of Noémi Lalo, the young wife of the critic Pierre Lalo, who died before her time. Its unusual key gives it its tragic colour. Its sober, hieratic style, leaving room for silences, reveals a restrained yet intense emotion.

Let's go back in time to Nocturne no.7, in the dark key of C sharp minor: it seems to herald the austerity to come . . .

It's almost funereal in mood. The sorrowful rhythm of its opening makes me think of a procession. It contains little in the way of melody, and is suffused with resignation, then anger and heartbreak. After a lyrical episode borrowing from the vocabulary of Romanticism, its sombre, oppressive atmosphere is lightened in the coda by the magic of enharmony, a typically Faurean device: the key of C sharp minor is transformed into D flat major, and the severity yields to gentleness and consolation through this inspired sleight of hand.

D flat major: the key par excellence of the Fauré nocturne!

It's also the key of nos. 6 and 8! The Eighth, imported from the *Pièces brèves*, fits perfectly into this tonal continuity. With its fluidity, its simplicity and its rocking barcarolle rhythm, it provides a respite, a salutary pause for breath after no.7, and a marvellous link to the related key of no.9. D flat major is the key Fauré chose for the half-light. He used flat keys to give most of his early nocturnes that special kind of luminosity. No.2 in B major is an exception: its arid, toccata-like middle section contrasts with the radiant limpidity of the beginning and the end. Its form prefigures those of the great nocturnes to come. From the Ninth Nocturne onwards, the atmosphere darkens and changes radically, this time moving towards the minor mode and the sharp keys.

The lyricism, nonchalant sensuality and refined poetry of the early nocturnes, or the simplicity, austerity and profundity of the later ones: which do you prefer as a performer?

I love them all, but what I like most is to play them in succession, to view them as a cycle. They tell the story of a journey, the progress of an inner life. And yet each of them is unique. Although I'm particularly attached to the later works, which don't have the seductive appeal of the earlier ones, the Third and the Fourth are my Proustian madeleines. The Fourth is comforting: with its constant chiaroscuro, it exudes a sense of happiness. The Fifth, the composer's favourite, is exceptional: people often think of it in terms of its suavity and charm, but it also contains the heartbreaking bitterness which heralds the Thirteenth. It has that disarming strangeness, that elusive poetry which characterises the typically Faurean sense of being caught somewhere in between, and breathes the troubling sensuality also found in the Sixth and Eighth. Its fiery central section is the most virtuosic passage in the nocturnes. As for the Sixth, it is extraordinary for the mastery and originality of its writing and for its balance.

What is so original about this Sixth Nocturne, and what's your approach to it?

It's *trompe-l'œil* music, music that doesn't respect the laws of gravity. It gives the illusion of weightlessness. The textures are held together as if by magic, blending together in such a way that you can't separate them. The triple-time passage is heard as if it were in duple time. Rhythmic and harmonic markers are disrupted and disturbed: the first beats of the bar are evasive, notions of strong and weak beats vanish, angles are blurred, 'the imprecise passes its stump² over the precise' as Jankélévitch so aptly put it! The initial melody, which doesn't begin on a strong beat, is like a long, suspended thread. To support this music and unify its various sequences, I opted to follow the composer's tempo markings as closely as possible. Further on, the dreamy semiquaver passage in the treble calls for a fast tempo, with the 'levitating' upper melodic line supported by a half-pedal. When the initial theme reappears in the coda, the impression of suspension returns. This Sixth Nocturne is a masterpiece. I can't resist recounting the anecdote attached to it: when a lady asked him in which splendid landscape he had found the inspiration for it, Fauré replied 'in the Simplon Tunnel!'

A trait of humour and humility that was typical of his personality. But it was also his way of saying that his music is not evocative, unlike Debussy's . . .

In that respect, it's comparable to J. S. Bach: it is pure music. Like Bach's polyphony, it is intended to be read as much as to be played. Nor is it designed for big, brightly lit concert halls. *Bach* means 'brook' in German. In Fauré's music, as in Bach's, you get that idea of flow, of musical continuity. It contains few silences, yet it calls out so insistently for silence! With its rivers of semiquavers, its lines and its counterpoint, it is conceived horizontally. Its harmonic oddities often arise from chance encounters between melodic lines. Unexpected colours then emerge, crystallising its highly individual harmony.

How do you approach this typically Faurean flow? What is its ultimate destination?

It's a very idiosyncratic flow: Fauré often blurs the metre, dilutes phrases, goes over the bar line as if he wanted to abolish it. You always have to go along with the current, whether it tends towards fluidity, passion, struggle or calm. Fauré's time is not mathematical; the performer can get lost in it. I felt it was important always to sustain the intensity of the melodic line, the tension contained in the phrases, which is all the greater when they're slow and *piano*. The sudden flare-ups that follow set that tension free, provoking a rush of oxygen. You want to stay at the level of these peaks, but you have to come back down and find the peace and quiet that most of the codas bring. Fauré has an incomparable gift for rounding off his pieces, whether in the incandescence of no.9, which ends in an apotheosis like the *mélodie* 'Avant que tu t'en ailles' from *La Bonne Chanson*, in the sublime coda that closes no.12, or in the poignant drama and the final sigh at the conclusion of the Thirteenth Nocturne, whose coda surpasses all the others, in my view.

1. 'A vast and tender calm': a line from Verlaine's poem 'L'Heure exquise', set by Fauré in his song cycle *La Bonne Chanson*. The phrase is used by Vladimir Jankélévitch in *Le Nocturne* (Paris: Albin Michel, 1957). The other references to Jankélévitch come from *Fauré et l'inexprimable* (Paris: Plon, 1974). (Translator's note)

2. An implement used by artists to smudge charcoal or pencil marks. (Translator's note)



Théo Fouchenneret:

The poet-bird

Music is Théo Fouchenneret's language, the means of communication that comes spontaneously to him when he wants to talk about himself or about life. Indeed, his brother Pierre says he is a bird. This born musician can sometimes be silent when the mood takes him, forsaking his piano for a while. Not that his mind is then occupied by any material contingency, any thought: it is the music that haunts him, continues to live inside him, ready to burst forth as soon as he returns to the keyboard, when it has blossomed, nourished by the good things in life.

Very early in life, he forged a close rapport with his violinist brother Pierre, nine years his senior: the two children were agreed on introducing classical music into the family circle, which vibrated to the rhythms of rock and jazz. Théo started out on the violin too, but, admiring his brother's talent, he soon set his sights on just one goal: to perform with Pierre. And what better way of achieving this than to learn the piano? The very first duets they played together gave birth to his passion for the music of Fauré. A few years later, he won First Prize at the Gabriel Fauré International Competition in Pamiers.

He has held his course, right from his early lessons at the Nice Conservatoire with Christine Gastaud. This demanding and passionate teacher armed him with solid principles that he still bears in mind today: cherish each note, leave one note only reluctantly for the next, tell stories, keep the flame alive . . . A year with Hortense Cartier-Bresson opened the doors of the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, from which he graduated when still very young. Then he went straight to the heart of the matter. There was no point in collecting competition wins. Two would suffice, and were duly selected: the Lyon International Chamber Music Competition and, the same year, the Geneva Competition. Two First Prizes and five Special Prizes for chamber music: Théo could now devote himself to other things.

After pocketing an award at the Victoires de la Musique Classique the following year, he was already giving more and more recitals, and a project was born: a first CD for La Dolce Volta of Beethoven's 'Waldstein' and 'Hammerklavier' Sonatas. Although he felt these musical monuments should not wait until one was great in years, he knows that sometimes you do have to give music time to mature. His thirst for repertoire must be tempered by his insistence that his work should always reach the highest standards. Then Fauré's Nocturnes, in their turn, reached the recording studio after a long incubation period. And now Théo looks to the future: Mendelssohn, and Schubert a little later . . . One day, perhaps, he will record Bach, whose organ works he admires: going back in time to reach the source of the music he plays today and, following in the footsteps of Murray Perahia and Andrés Schiff, to find clarity of discourse and sound, purity of emotion in the tranquil expressivity of counterpoint.

Ever since his early experiences at home, chamber music, with its promise of enriching encounters and multiple projects, has occupied a constant place in his artistic existence. From Beethoven to Stravinsky, from duos to quintets, he has so much music in his repertoire! It is to Robert Schumann that he has chosen to devote his first survey of a composer's chamber music, launched with a recording of the complete works for violin and piano alongside his brother. Béla Bartók also figures in his pantheon: Hortense Cartier-Bresson passed on to him her fascination for this music, the variety of its emotions, the strength of its architecture. In concert, the Sonata for Two Pianos and Percussion is always an exhilarating adventure. How about recording it? 'A dream! But you have to be patient with this work.' For Théo Fouchenneret, some works should be laid down, like the best vintage wines.

Zwei Komponisten haben Nocturnes für Klavier ihren Glanz verliehen: Frédéric Chopin und ein halbes Jahrhundert später Gabriel Fauré. Die von John Field ersonnene Musikform beschwört die bei den Romantikern beliebte nächtliche Stimmung herauf. Als der Komponist von *Clair de lune* und *Diane*, Séléné sich ihrer annahm, entfernte sie sich jedoch von dieser Konnotation und ließ der poetischen Fantasie freien Lauf. Faurés *Nocturnes* offenbaren sich dennoch nicht unverhüllt, sondern wirken aufwühlend und traumhaft. Von den ersten *Nocturnes* mit unsäglichem Charme bis zu den späteren düsteren, schmucklosen und oft von Leidenschaft durchzogenen – ihr aller Zweck ist nur die „unsägliche, milde Besänftigung“* gleich der abendlichen Ruhe. Théo Fouchenneret eröffnet uns die Tiefe und Erlesenheit ihrer Welt.

Vor 100 Jahren starb Gabriel Fauré. Und da wären wir nun im Jahr 2024, einem Gedenkjahr. Inwiefern ist dies für Sie von Bedeutung?

Théo Fouchenneret: Gabriel Faurés Musik weckte meine ersten musikalischen Emotionen und meine ersten Wünsche als Interpret. In meiner Kindheit träumte ich davon, seine Melodien mit meinem großen Bruder, dem Geiger Pierre Fouchenneret, zu entschlüsseln. Ich begann sehr früh mit der Arbeit an den *Nocturnes*. Die *Dritte* stand auf dem Programm meines allerersten Pariser Konzerts. Ich war so verrückt nach seiner Musik, dass ich mit 17 beschloss, am Concours International Gabriel Fauré von Pamiers, seinem Geburtsort, teilzunehmen. Dort kürte mich eine Jury unter dem Vorsitz von Jean-Philippe Collard, einem großen Interpreten des Komponisten, zum Sieger. Die Aufgaben des Wettbewerbs gaben mir die außerordentliche Chance, meiner Leidenschaft für Faurés Musik nachzugehen. Das Gedenken an seinen Todestag dieses Jahr ist eine neue Gelegenheit, die ich um nichts auf der Welt hätte verpassen wollen!

Ihre erste Solo-Platte war Beethoven gewidmet. Warum nicht gleich Fauré?

Ich fühle mich auch tief mit Beethovens Musik verbunden. Sie ist strukturierter, klarer und direkter im Ausdruck und schien mir für eine erste Platte geeigneter. Faurés Musik, in der nichts wirklich aufgelöst wird, ist da ganz anders. Sie steckt voller Paradoxe. Der Komponist hält darin eine Art Zweideutigkeit aufrecht. Sie erfordert eine lange Reifung, verlangt eine besondere Temporalität, in die der Interpret eintauchen muss, um seine Sicht festzuhalten. Eben dieses Ungreifbare stellt uns beim Einspielen vor Herausforderungen.

Wie würden Sie die Paradoxe definieren?

Es fällt mir schwer, Faurés Musik in Worte zu fassen. Für Vladimir Jankélévitch richtet sie sich ans Ohr und ist keine räumliche Kalligrafie. Ich spüre sie eher. Das Geflecht der Linien, die immensen Phrasen bieten eine Vielzahl an Wegen. Im Moment, in dem ich sie spiele oder in dem man sie hört, nimmt man die möglichen Pfade wahr. Der Komponist scheint uns vor eine Wahl zu stellen, doch in Wirklichkeit hat er bereits eine Richtung festgelegt und führt uns auf einen unvorhersehbaren Weg. Genau das macht süchtig nach seiner Musik! Das Paradox, das Harmonie und Melodie eng miteinander verbindet, liegt seinem Ausdruck zugrunde. Man ist der Held dieser Musik!

Der Held?

Die Musik schickt den Interpreten auf eine Reise der Selbstfindung. Der Weg auf der Suche nach Faurés Ziel kann sehr lang sein. Sein Stil erinnert mich an Marcel Prousts. In seiner Verschlungenheit verliert man den Boden unter den Füßen und denkt in der ersten Person, als entspränge die Musik unserem eigenen Geist, unseren eigenen Gedanken.

Préludes, Impromptus, Barcarolles, Nocturnes... War Chopin Faurés Vorbild?

Die Titel seiner Klavierwerke suggerieren dies, die Wahrheit ist aber eine andere. Fauré maß Titeln wenig Bedeutung zu, und, wie sein Sohn Philippe Fauré-Fremiet erzählte, wäre ihm eine neutrale Nummerierung der Stücke lieber gewesen, wodurch er sich eher Schumanns Klavierstücken als Chopin annäherte. Titel nach Musikform wie die Nocturne wurden oft auf Forderung seiner Verleger festgelegt, die zur Überzeugung der Käufer eine poetisch und romantisch klingende Formulierung wünschten. So ergriff sein erster Verleger Julien Hamelle zum Beispiel die Initiative, das letzte Stück von *Pièces brèves* op. 84 in *Achte Nocturne* umzutaufen.

Inwiefern entspringen diese groÙteils am Ende des 19. Jahrhunderts komponierten Nocturnes der Romantik?

In einigen *Nocturnes* trifft man auf eine Fingerfertigkeit, die Chopins ähneln. Ich denke an die ersten, aber auch an die romantischen Reminiszenzen im Mittelteil der *Fünften Nocturne* und an den lyrischen Elan der Passage „Allegro“ der *Siebten*. Allerdings ist meiner Meinung nach der deutsche Einfluss, jener Schumanns, hörbarer. Erinnert die Zweier-Dreier-Ambivalenz zu Beginn der *Sechsten Nocturne* nicht an Schumanns Stil? Ebenso die wiederholte Verwendung der Synkope und des Kontrapunkts! Fauré und Schumann haben die Fähigkeit, mich die Zeit vergessen und einen Moment lang stillstehen zu lassen.

Gabriel Fauré komponierte die Nocturnes über knapp ein halbes Jahrhundert hinweg. Sie durchzogen seine Jugend, dann seine Reifezeit und schlussendlich sein hohes Alter. Die Erste entstand 1875; die Dreizehnte, sein letztes Klavierstück, 1921. Im selben Zeitraum schrieb er seine 13 Barcarolles. Besteht eine Verbindung zwischen diesen Werken?

Die *Nocturnes* und die *Barcarolles* können wie Zweigespanne wirken. Die Komposition einer Barkarole folgte oft auf die einer Nocturne oder umgekehrt. Allerdings unterscheiden sich beide Musikformen kaum. Die *Erste Barcarolle* hätte den Titel Nocturne tragen können, und die *Zwölfte Nocturne* hätte mit dem wiegenden Rhythmus ihres Dreiertakts einen Platz unter den *Barcarolles* verdient, ebenso wie die *Vierte*.

Welche Entwicklungen in Stil und Ausdruck zeigen sie auf?

In der Musikgeschichte ist Faurés stilistische Entwicklung eine der schönsten, die ich kenne. In ihren Halbtönen bergen die ersten *Nocturnes* Charme, Verführung und Lieblichkeit, von denen Fauré später zugunsten der Askese, Reinheit und Strenge, aber auch der extremen Dichte der letzten *Nocturnes* Abstand nahm. Zwischen der *Fünften* und der *Sechsten Nocturne* vergingen zehn Jahre ohne Komposition für Klavier solo. Die *Sechste* und *Siebte Nocturne* stehen am Scheideweg und eröffnen andere, strengere und dunklere Perspektiven.

Was begründet diese Entwicklung Ihres Erachtens?

Hauptsächlich Faurés Taubheit, die 1902, dem Entstehungsjahr der *Achten Nocturne*, auftauchte und sich mit der Zeit nur verschlimmerte. Fauré hörte sehr hohe und niedrige Frequenzen nicht mehr korrekt. Den Beginn der *Dreizehnten Nocturne* komponierte er in einem sehr engen mittleren Register, das sich fast auf eine Oktave beschränkt. Der Stil ist ähnlich kompakt wie jener des *Streichquartetts*. Zwar ist Faurés Musik in ihrer Zurückhaltung ausweichend und lässt oft ein undefinierbares Gefühl zurück, doch die Verzweiflung gewinnt in der *Neunten Nocturne* die Oberhand über das Unausdrückliche und kreuzt auch in der *Zehnten Nocturne* auf, die ihre Lyrik und ihren Fluss verliert, sich in ihrer Langsamkeit und manchmal im Kampf entwickelt. Auch der Erste Weltkrieg warf seinen Schatten über die drei letzten *Nocturnes*.

Als solche ist die Elfte Nocturne höchst besonders...

Ihr Ton ist wehmütig. Fauré widmete sie dem Gedenken an die zu früh verstorbene Noémi Lalo, der jungen Ehefrau des Kritikers Pierre Lalo. Die ungewöhnliche Tonart verleiht dem Stück seine tragische Färbung. Der nüchterne, feierliche Stil macht Platz für Stille und offenbart eine intensive unterdrückte Emotion.

Gehen wir einen Schritt zurück zur Siebten Nocturne in der düsteren Tonart cis-Moll, welche die künftige Nüchternheit anzukündigen scheint.

Sie ist quasi ein Trauerstück. Der schmerz erfüllte Rhythmus des Anfangs erinnert mich an einen Trauerzug. Sie ist wenig melodisch und von Resignation, dann Wut und großem Kummer durchzogen. Nach einer der Romantik entlehnten lyrischen Episode hebt sich die düstere und bedrückende Stimmung in der Coda durch die Magie der enharmonischen Verwechslung. Dies ist eine für Fauré typische Vorgehensweise: Die Tonart cis-Moll verwandelt sich in Des-Dur, und durch diesen genialen Trick geht die Strenge in Sanftheit und Trost über.

Des-Dur: Faurés Nocturne-Tonart schlechthin!

Sie ist auch die Tonart der *Sechsten* und *Achten Nocturne*! Innerhalb dieser Kontinuität findet die *Achte* aus den *Pièces brèves* einen perfekten Platz. Durch ihren Fluss, ihre Schlichtheit und ihr Wiegen gleich einer Barkarole sorgt sie für eine wohltuende Atempause nach der *Siebten* und verbindet sich wunderbar mit der Nachbartonart der *Neunten*. Die Tonart Des-Dur ist jene des Fauré'schen Dämmerlichts. Der Komponist verwandte b-Tonarten, um den meisten seiner ersten Nocturnes dieses besondere Leuchten zu verleihen. Die *Zweite Nocturne* H-Dur bildet dabei eine Ausnahme: Ihr karger Mittelteil in Form einer Toccata kontrastiert mit ihrem Anfang und ihrem Ende von strahlender Klarheit. Ihre Form lässt jene der großen kommenden *Nocturnes* erahnen. Ab der *Neunten Nocturne* verdüstert sich die Stimmung, ändert sich radikal, diesmal in Moll- und Kreuz-Tonarten.

Die Lyrik, ungezwungene Sinnlichkeit und raffinierte Poesie der ersten Nocturnes oder die Schmucklosigkeit, Strenge und Tiefe der letzten: Welche bevorzugen Sie als Interpret?

Ich mag sie alle. Vor allem spiele ich sie gern in ihrer Reihenfolge und betrachte sie als Zyklus. Sie beschreiben eine Reise, die Entfaltung eines Innenlebens. Dennoch ist jede von ihnen einzigartig. Ich hänge besonders an den letzten, die nicht so verlockend wie die ersten sind; die *Dritte* und *Vierte* rufen Bewegendes in mir wach. Die *Vierte* ist tröstend: Im Halbdunkel strahlt sie ein Glücksgefühl aus. Die *Fünfte* war der Favorit des Komponisten und ist außergewöhnlich: Man betrachtet oft ihre Sanftheit und ihren Charme, obwohl sie auch die schmerzliche Strenge enthält, die der *Dreizehnten* vorgeht. Sie weist eine entwaffnende Merkwürdigkeit und eine ausweichende Poesie auf, die typisch für Faurés Ambivalenz sind, und strömt eine aufregende Sinnlichkeit aus, welche auch in der *Sechsten* und *Achten* zu finden ist. Der glühende Mittelteil ist die virtuoseste Passage der *Nocturnes*. Die *Sechste* hebt sich durch die besondere Beherrschung und Originalität ihres Stils sowie ihre Ausgewogenheit ab.

Inwiefern ist die Sechste Nocturne originell, und wie gehen Sie sie an?

Die Musik täuscht. Sie kennt keine Schwerkraft und gibt Schwerelosigkeit vor. Die Klangebenen halten sich untereinander wie durch Magie aufrecht und vermischen sich untrennbar. Die Passage im Dreiertakt klingt wie ein Zweiertakt. Die rhythmischen und harmonischen Orientierungspunkte sind gestört, verwischt: Die ersten Taktzeiten verbergen sich, das Konzept der betonten und unbetonten Zählzeit verschwindet, die Kanten verschwimmen, „das Ungenaue verwischt das Genaue“, wie Jankélévitch goldrichtig sagte! Die ursprüngliche Melodie, die nicht mit einer betonten Zählzeit beginnt, ist wie ein langer, hängender Draht. Um die Musik zu unterstützen und ihre verschiedenen Sequenzen vereinen zu können, habe ich beschlossen, mich möglichst nah an die Tempoangaben des Komponisten zu halten. Auch die spätere traumhaft anmutende Sechzehntelnoten-Passage auf den hohen Tasten fordert ein schnelles Tempo, wobei die obere, „schwebende“ Melodielinie von einem Halbpedal unterstützt wird. Als das anfängliche Thema in der Coda wiederauftaucht, empfindet man erneut dieses Gefühl des Stillstands. Die *Sechste Nocturne* ist ein Meisterwerk. Ich komme nicht umhin, die mit ihr verbundene Anekdote zu erzählen: Als eine Frau Fauré fragte, in welcher fantastischen Landschaft er die Inspiration dafür gefunden hatte, antwortete er: „im Simplontunnel“!

Diese Prise Humor und Bescheidenheit beschreibt seine Persönlichkeit gut. Aber damit verdeutlichte er auch, dass seine Musik im Gegensatz zu Debussys nicht anschaulich ist.

Dahingehend ist sie mit Johann Sebastian Bachs Musik vergleichbar. Es ist reine Musik. Wie seine Polyfonie ist sie ebenso zum Lesen wie zum Spielen da. Sie ist auch nicht für große, hell beleuchtete Bühnen gedacht. Bachs Name ist hier sehr passend, denn wie in den Werken des Thomaskantors fließt auch bei Fauré die musikalische Kontinuität. Die Musik enthält wenige Augenblicke der Stille, fordert jedoch Stille ein! Mit ihren Flüssen aus Sechzehntelnoten, ihren Linien, ihrem Kontrapunkt ist sie horizontal gedacht. Ihre harmonischen Merkwürdigkeiten entspringen oft Zufallstreffen der melodischen Linien. Daraus ergeben sich unerwartete Farben, welche eine höchst besondere Harmonie bilden.

Wie gehen Sie diesen für Fauré typischen Fluss an? Wohin führt er?

Es ist ein besonderer Fluss: Fauré trübt oft die Metrik, verwässert die Phrasen, geht über den Taktstrich hinaus, als wollte er ihn abschaffen. Oft muss man sich treiben lassen, sei es von der Flüssigkeit, der Leidenschaft, dem Kampf, der Linderung. Faurés Takt ist nicht mathematisch; der Interpret kann sich darin verirren. Mir war wichtig, stets die Intensität des Gesangs zu stützen, die Spannung innerhalb der Phrasen, die umso größer wird, wenn sie langsam und piano sind. Die darauffolgenden entflammten Momente lösen die Spannung und liefern Sauerstoff. Man möchte auf dem Gipfel bleiben, doch muss wieder hinab, Ruhe und Trost finden, welche die meisten Codas spenden. Fauré beherrschte die unvergleichliche Kunst des Abschlusses. Sei es in der glühenden *Neunten Nocturne*, deren großes Finale wie die Melodie von *La Bonne Chanson* „Avant que tu ne t'en ailles“ schließt, in der Coda der fabelhaften *Zwölften Nocturne* oder dem packenden Drama und letzten Atemzug der *Dreizehnten Nocturne*, deren Coda meines Erachtens alle anderen übertrifft.

Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon 1974

*Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne*, Albin Michel, 1957



Théo Fouchenneret, Der Dichter-Vogel

Musik ist Théo Fouchennerets Sprache, jene, die spontan aus ihm hervordringt, wenn er von sich selbst oder dem Leben erzählt. So behauptet sein Bruder Pierre im Übrigen von ihm, er sei ein Vogel. Zwar kommt es vor, dass der Musiker still ist und sein Klavier einen Augenblick verlässt, doch in der Zeit beschäftigt er sich nicht etwa mit materiellen Belanglosigkeiten oder irgendwelchen Gedanken. Nein, die Musik steckt ihm im Leib und arbeitet weiterhin in ihm, bereit hervorzquellen, sobald er wieder von den guten Dingen des Lebens genährt am Klavier sitzt.

Mit dem Geiger Pierre, seinem neun Jahre älteren Bruder, war er schon in frühester Kindheit eng verbunden. Beide brachten Klassik in die Familie ein, die im Rhythmus der aktuellen Musik und des Jazz lebte. Nach seinen Anfängen mit der Geige verfolgte Théo, der das Talent seines Bruders bewunderte, nur ein Ziel: mit ihm zu spielen. Und was hätte es da Besseres gegeben, als Klavier spielen zu lernen? Schon bei ihren allerersten Duetten entbrannte Théos Leidenschaft für Faurés Musik. Einige Jahre später ging er beim Concours International Gabriel Fauré in Pamiers als Sieger hervor.

Seit seinen Anfängen am Konservatorium von Nizza mit Christine Gastaud hielt er seinen Kurs. Die soliden Grundsätze der anspruchsvollen und begeisterten Lehrerin leiten ihn noch heute: jede Note zu schätzen wissen, eine Note mit Bedauern zurücklassen, um zur nächsten überzugehen, Geschichten erzählen, die Flamme nähren... Ein Jahr mit Hortense Cartier-Bresson öffnete ihm die Tore zum Pariser Konservatorium, wo er schon sehr jung seinen Abschluss machte. Daraufhin konzentrierte er sich aufs Wesentliche. Wettbewerbe wollte er auf keinen Fall häufen. Zwei gut ausgewählte reichten ihm: Der Concours International de Musique de Chambre de Lyon und im selben Jahr der Concours de Genève. Nach zwei ersten Preisen und zusätzlich fünf Sonderpreisen im Bereich der Kammermusik konnte sich Théo nun etwas anderem widmen.

Im Folgejahr wurde er beim französischen Musikpreis Victoires de la musique classique ausgezeichnet, gab zahlreiche Konzerte und befasste sich mit einem Projekt: seiner ersten Platte bei La Dolce Volta mit Beethovens Waldstein- und Hammerklaviersonate. Zwar müssen diese Monumente der Musik in seinen Augen nicht jahrelang reifen, doch manchmal braucht Musik auch Zeit. Sein Durst nach Repertoire muss sich mit seinem Anspruch einer stets gelungenen Arbeit einigen. Nun, nach langer Reifezeit, hält er Faurés Nocturnes fest. Théo blickt gen Zukunft: Mendelssohn und später Schubert... Vielleicht wird er eines Tages Bach einspielen, dessen Orgelwerk er bewundert: in der Zeit zurückreisen und zur Quelle der Musik gelangen, mit der er heute verkehrt, um auf dem von Murray Perahia und András Schiff geschlagenen Pfad die Offensichtlichkeit des Diskurses, des Klangs, der reinen Emotion in der ungekünstelten Ausdruckskraft des Kontrapunkts zu finden.

Seit Théos ersten Erfahrungen hat die Kammermusik mit ihrem Versprechen bereichernder Treffen und vielseitiger Projekte einen steten Platz in seinem Künstlerleben inne. Von Beethoven bis Strawinsky, vom Duett bis zum Quintett – sein Repertoire ist immens! Doch seine erste Gesamtaufnahme mit seinem Bruder widmete er Robert Schumann. Auch Béla Bartók ist Teil seiner Palette: Hortense Cartier-Bresson steckte ihn mit der Faszination für dessen Musik, der Vielfalt seiner Emotionen und der Kraft seines Aufbaus an. Im Konzert ist Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* stets ein aufregendes Abenteuer. Und sie einspielen? „Ein Traum! Aber bei diesem Werk braucht es Geduld...“ Für Théo Fouchenneret verhält es sich mit Werken ebenso wie mit den edelsten Weinen.

ガブリエル フォーレ

1845-1924

テオ・フシュヌレ(ピアノ)

1	夜想曲 第1番 変木短調 Op.33-1	6'21
2	夜想曲 第2番 口長調 Op.33-2	5'13
3	夜想曲 第3番 変イ長調 Op.33-3	5'01
4	夜想曲 第4番 変木長調 Op.36	6'46
5	夜想曲 第5番 変口長調 Op.37	7'59
6	夜想曲 第6番 変二長調 Op.63	7'30
7	夜想曲 第7番 嬰八短調 Op.74	7'55
8	夜想曲 第8番 変二長調 Op.84-8	2'18
9	夜想曲 第9番 口短調 Op.97	3'35
10	夜想曲 第10番 木短調 Op.99	4'58
11	夜想曲 第11番 嬰へ短調 Op.104-1	4'04
12	夜想曲 第12番 木短調 Op.107	5'26
13	夜想曲 第13番 口短調 Op.119	6'56

TT': 74'41

ピアノのための夜想曲(ノクターン)の名を高からしめた2人の作曲家といえば、フレデリック・ショパンと、半世紀後に彼を継いだガブリエル・フォーレである。ジョン・フィールドが創始したこの形式は、ロマン主義者たちが重んじた“夜の雰囲気”を呼び起こす。だがその性格は、《月の光》と《ディアナよ、セレネよ》の作曲者——フォーレ——の手を介して薄れ、夜想曲は、イメージの喚起とは無縁の詩的な想像世界を存分に表現する音楽となった。とはいえフォーレの夜想曲は、真昼の陽光を浴びることなく、悩ましい夢幻の光を放つ。えも言われぬ魅力を湛える初期作品から、薄暗く、簡素で、しばしば情熱がほとばしる晩年の作品まで、彼の夜想曲集は、夕暮れの静けさにも似た「広大で柔和な静穏」(脚注)をひたすら志向している。テオ・フシュヌレにいざなわれた私たちは、フォーレの深遠で洗練された音世界に足を踏み入れることになる。

フォーレは100年前に他界しました。2024年は彼の没後100年に当たります。この節目は、貴方にとってどのような重要性を持つのでしょうか？

テオ・フシュヌレ：フォーレの音楽は、私が初めて抱いた音楽的感情や演奏願望の源泉です。子供の頃の私は、兄ピエール(ヴァイオリン奏者)と一緒にフォーレの歌曲をさらくことを夢見ていましたし、私がフォーレの夜想曲を弾き始めたのも、ごく早い時期です。また私は、パリで初リサイタルを開いた時、プログラムに《夜想曲第3番》を含めました。17歳の時、すでにフォーレの音楽に夢中だった私は、彼の故郷パミエ[フランス南部アリエージュ]で開かれたガブリエル・フォーレ国際コンクールに出場し、第1位を受賞しました。審査員長を務めていらしたのは、傑出したフォーレ弾きとして知られるジャン＝フィリップ・コラール氏です。このコンクールは、私のフォーレの音楽への強い渴望を満たす稀有な機会となりました。彼の没後100年を記念するプロジェクトは、私にとって絶対に逃してはならない千載一遇の好機です！

とはいえ、貴方がソロ・デビュー盤に収めたのはベートーヴェンの作品でした。なぜフォーレを選ばなかったのですか？

私は、ベートーヴェンの音楽とも密な関係を築いてきました。彼の、より入念に構築された楽曲、明瞭でダイレクトな音楽言語のほうが、デビュー盤にはふさわしいと思えました。それとは全く対照的に、フォーレの音楽言語においては、決して何も“解決”されません。彼のパラドックス(逆説)に満ちた音楽の中では、いわば多義性が保たれています。そのような音楽は、演奏者に長期の“熟成”を求めます。演奏者は、自らの解釈を定めるために、作品が差し出す特異な時間性の中に身を浸さなければなりません。とらえどころがないフォーレの音楽は、レコーディングに際して、そのような困難を私たちに突きつけます。

その“パラドックス”について、具体的に説明いただけますか？

フォーレが表現するものを言葉に“翻訳”するのは難しいですね……。ウラディミール・ジャンケレヴィッチいわく、フォーレの音楽は空間に映し出される飾り文字ではなく、じかに耳に訴えかけるものです。私自身もフォーレの音楽を、そのように知覚しています。彼の絡み合う旋律線や長大なフレーズは、複数の道を私たちに差し出します。私たちは、フォーレの音楽を奏でている時、あるいは聞いている時、様々な存在しうる複数の道筋を知覚しているのです。私たちは、そのうちの一つを選ぶよう促されているような感覚をおぼえますが、その実、すでにフォーレは進む方向を決めており、私たちを思いがけない道へ案内します。だからこそ、彼の音楽には中毒性があるのです！(笑) このパラドックスが、和声と旋律を緊密に絡み合せながら、フォーレの音楽の流れを根底で支えています。それは、私たちが主人公になる音楽なのです！

主人公…？

フォーレの音楽は、演奏者を、いわば加入儀礼的な探求にいきません。フォーレが向かう先を見抜くまでの道のりは、随分と長いかもしれません。彼の書法は、マルセル・ブルーストのそれを思い起こさせます。私たちは、その紆余曲折の中で結局、方向を見失い、1人称で考え始めます。この音楽が、あたかも私たち自身の精神や思考の動きから生じたかのように……。

前奏曲、即興曲、舟歌、夜想曲……フォーレはショパンを範としているのでしょうか？

確かに、フォーレのピアノ曲のタイトルは、ショパンに倣(なら)っているようにみえます。しかし実際は違います。フォーレは曲名をほとんど重視していませんでしたし、彼の息子フィリップ・フォーレ＝フルミエの証言によれば、フォーレはむしろ、ただ作品番号を振りたいと望んでいたようです。そのような中立的な態度は、ショパンよりも、シューマンと彼の曲名「ピアノ曲Klavierstücke」を彷彿させます。フォーレの場合、「夜想曲」のようにジャンル名を曲名にする判断の多くは、出版者たちの意向によるものでした。彼らは、詩的でロマンティックな雰囲気タイトルのによって、楽譜購入者たちの食指が動くのを期待したのです。フォーレの『8つの小品 作品84』の終曲も、彼の最初の出版社ジュリアン・アメル的主导で『夜想曲第8番』と“改名”されました。

フォーレの夜想曲の大半は19世紀末に作曲されました。それらは、ロマン主義からどのような影響を受けていますか？

フォーレの夜想曲の幾つかは、ショパンの卓抜なピアノ書法を彷彿させます。これに当てはまるのは、最初期の全ての夜想曲、さらに第5番の中間部で現れるロマン主義の追憶や、第9番のアレグロのバッセージが聞かせる叙情的な息吹です。しかしながら、より鮮明に感じられるのは、ドイツ音楽、なかでもシューマンからの影響です。第6番の冒頭では、2拍子と3拍子の両義性が、シューマンの書法を想起させるでしょう？ シンコーションの多用も！ 私にとって、フォーレとシューマンは過ぎゆく時を忘れさせる作曲家です。2人とも似通った手法で、しばし時を中断させます。

全夜想曲の作曲は、およそ半世紀にわたって進められました。それらは、長命であったフォーレの若かりし時代・円熟期・最晩年にまたがっています。第1番は1875年の作で、彼の最後のピアノ曲である第13番は1921年の作です。これらの夜想曲と並行して書かれた13曲の舟歌に、夜想曲との共通点や繋がりはみとめられますか？

フォーレの夜想曲と舟歌は、まるで“分身”のようです。しばしば彼は、舟歌を1曲書き終えた直後に夜想曲を書いたり、その逆を行ったりしていました。しかしそもそも、これらの作品のあいだに、ジャンルの相違はほとんどありません。《舟歌第1番》は夜想曲と題されても何ら不自然ではないですし、《夜想曲第12番》や《夜想曲第4番》は、3拍子で揺れるリズムゆえに、舟歌と題されうる作品です。

これら一連の夜想曲は、様式や表現の面で、どのように変遷したのでしょうか？

フォーレの書法は、私が知る限り、音楽史上で最も美しい進展の一つを遂げました。ハーフトーン(中間色)を帯びた初期の夜想曲は、抗しがたい魅力と甘美さを湛えています。フォーレはそこから離れ、峻厳で、純化された、険しい、しかしまた極めて濃密な最晩年の夜想曲へと向かいます。第5番と第6番のあいだには10年の空白があります。重要な岐路である第6番と第7番を経て、より暗く、より虚飾を排した新たな展望が開かれます。

この書法の変遷は、何に起因すると思われますか？

ちょうど第8番が書かれた1902年に現れ始めた聴覚障害が、主な要因だと思います。その後、フォーレの難聴は悪化の一途をたどり、ついには最高・最低音域を正しく聴取できなくなります。じっさい第13番の冒頭は、ほぼ1オクターヴの幅の、狭い中音域内で書かれています。[同じく晩年の]《弦楽四重奏》を想起させる、限られた音域です。フォーレの音楽は、概して慎み深く曖昧で、たいていは言葉で形容しがたい感情を漂わせていますが、第9番では筆舌につくせぬものが絶望に打ちひしがれ、その絶望は、第10番において極みに達します。時おり葛藤を経ながら緩慢に展開される第10番では、叙情性、流動性が影を潜めます。第一次世界大戦という時代背景も、最後の3つの夜想曲[第11～13番]に影を落としています。

その点で、第11番は実に独特です……

フォーレは、哀調を帯びた第11番を、若くして亡くなったノエミ・ラロ(批評家ピエール・ラロの夫人)の思い出に捧げました。特異な調性が、曲に悲劇的な色を付与しています。暗く厳かな書法は、沈黙を受け入れながら、抑制された強烈な感情を聞かせます。

流れを遡(さかのぼ)り、暗い嬰八短調で書かれた第7番に話題を戻しましょう。この夜想曲は、来たる簡素な書法を予告しているかのようです……

第7番は葬送曲のようです。悲痛なリズムを刻む冒頭は、宗教的な行列を私に想像させます。ほとんど旋律的ではない冒頭では、諦念ののち、怒りや断腸の思いが表現されます。ロマン主義を彷彿させる叙情的なエピソードの後、暗く重苦しい雰囲気は、コーダの異名同音の魔法によって和らぎます——これはフォーレに特有の手法です。主調の嬰八短調が、[同主調を異名同音的に読み替えた]変二長調に転調するのです。その瞬間、この見事な手品によって、過酷さは穏やかな慰めに道を譲ります。

変二長調は、フォーレの夜想曲を象徴する調性ですね！

第6番と第8番の主調でもあります！ もともと『8つの小品 作品84』の一部だった第8番は、この調的な一貫性の中にぴったりと収まっています。第8番の流動性、簡明さ、舟歌風のリズムの揺れは、第7番の後に休息と有益な“息継ぎ”をもたらすとともに、第9番の関係調に見事に連なってもいます。フォーレは変二長調によって“薄明かり”を生み出します。初期のほぼ全ての夜想曲を特徴づける、この特異な“薄明かり”には、フラット系の調が用いられています。ただし、口長調の第2番は例外です：トッカータ様式のドライな中間部は、輝かしい光を放つ冒頭および終盤とは対照的です。この構成は、のちの長大な夜想曲のそれを予示しています。いっぽう、第9番以降では、曲調が突如暗くなる際に、短調・シャープ系の調へと移行します。

初期の夜想曲の叙情性、物憂げな官能性、洗練された詩情。晩年の夜想曲の簡素さ、峻厳さ、深遠さ。演奏者として、どちらがお好みですか？

両方です。とりわけ私は、フォーレの夜想曲集をツィクルスとして続けて弾くのが好きです。それらは、一つの旅を、内的な生の歩みを物語っています。それでいて、一つ一つの夜想曲がユニークなのです。私は、初期の魅力とは無縁の晩年の夜想曲に特に愛着を抱いていますが、それでも第3番と第4番は、私にとってブルーストのマドレーヌ[のように幸福な遠い記憶を呼び起こす音楽]です。第4番は慰めに満ちています。明暗の対比が光るこの曲は、幸せな感情を放っています。フォーレ自身が気に入っていた第5番は、類まれな名曲です。しばしば、この曲の甘美さや魅力が言及されますが、そこには第13番を予示する悲痛な過酷さもあります。この曲の無邪気な不思議さと、とらえ所のない詩情は、フォーレに特有の多義性の特徴づけるものです。第5番が放つ悩ましい官能性は、第6番と第8番にも通じますし、極めて熱情的な中間部は、全夜想曲の中でも群を抜いてヴィルトゥオジックなパッセージです。一方、第6番は、熟達した独創的な書法と均整を特長とする素晴らしい曲です。

第6番は、どの点において“独創的”なのですか？ 演奏の際、その独創性にどのようにアプローチしているのでしょうか？

第6番は“だまし絵”のような音楽ですし、重力とは無縁の音楽で、無重力状態を錯覚させます。複数の響きの層が魔法のように連関し、分かちがたく混ざり合っています。3拍子のパッセージは2拍子のように聞こえます。リズム的・和声的な指標は乱され、ぼかされています。各小節の第1拍目はあやふやで、強拍と弱拍の概念は消え去り、焦点はぼやけ、ジャンクレヴィッチが的確に言い表したように「曖昧さが明瞭さの上に擦筆を走らせる」のです！ 弱拍で始まる冒頭の旋律は、吊るされた長い糸のようです。私は、この音楽を引き立たせ、多様なシークエンスを一体化させるために、フォーレによるテンポ表記にできるだけ厳密に従うことにしました。さらに先では、高音域で展開される16分音符の夢幻的なパッセージが速いテンポを求めており、最上声で“空中浮揚”する旋律線がハーフペダルに支えられています。コーダで冒頭の主題が回帰すると、私たちは再び、あの吊るされているような感覚を抱きます。第6番は傑作であり、この曲にまつわる逸話について語らずにはいられません。ある婦人から、どのような絶景を前にして曲のインスピレーションを得たのかと聞かれたフォーレは、こう答えたそうです！——「シンプロン・トンネルの中ですよ」

フォーレのユーモラスで慎み深い人となりをしるばせませぬ。しかし彼は、自分の音楽が——ドビュッシーのそれとは違って——何かを喚起してはいないと伝えようとしたのでしよう。

その点で、フォーレの絶対音楽はヨハン＝セバスティアン・バッハのそれと似ていますね。バッハのポリフォニーのように、フォーレの音楽においても純粋に音だけが紡がれます。しかもフォーレの音楽は、明るい照明が射す大きな舞台には向いていません。「バッハBach」はドイツ語で小川を意味しますが、フォーレの作品にも、バッハの作品と同じく、絶え間ない流転、音楽的連続性があります。フォーレの音楽は、あまり休符を含んでいないにもかかわらず、熱烈に沈黙を求めています！そして彼の音楽は、16分音符の“川の流れ”や、線的に対位法的な手法など、水平的な発想のもとに創られています。その風変わりな和声は、しばしば複数の旋律線の偶発的な重なりから生じます。その瞬間、思いがけない色彩が突如現れ、極めて特異なハーモニーが形成されるのです。

そのようなフォーレ特有の“流れ”を、どのように理解していますか？ その流れはどこへ向かうのでしょうか？

それは特殊な流れです。フォーレは、しばしば拍子感を濁らせ、フレーズを曖昧にし、小節線を——それを取り払うことを望んでいるかのように——またいでいきます。私たちは、彼の音楽の流れに付いて行かなくてはなりません。それが、流動性、情熱、苦悶、静穏など、いかなる方向に傾こうとも……。フォーレの音楽における時間は数学的ではないため、演奏者は、道に迷うこともありえます。私自身は、旋律の緊張感——彼のフレーズがはらむ緊張感、遅いテンポかつ弱音(p)である場合に高まります——をつねに維持することが重要だと感じています。その後にはやってくる激情の瞬間が緊張感を解放する時、酸素が溢れ出ます。私たちは、この最高潮にとどまりたいと欲しながらも、再び“下”に降り、静けさを見出さなければなりません——それは、フォーレの夜想曲のほぼ全てのコーダがもたらす静けさです。フォーレは、この“曲を閉じる才腕”を比類のない次元で有していました。その手法は多様です——歌曲〈お前が行ってしまう前に*Avant que tu t'en ailles*〉(『優しき歌』第6曲)の華麗な曲尾を彷彿させる《夜想曲第9番》の白熱のエンディング、第12番を締めくくる崇高なコーダなど……。そして私は、第13番を閉じる胸を打つドラマと最期の息吹こそ、何にもまして優れたコーダであると考えています。

(注) *vaste et tendre apaisement*: ヴェルレーヌの詩「至福の時」の一節。フォーレは歌曲集『優しき歌 *La Bonne Chanson*』で、「至福の時」に音楽を付けた。その後この一節は、ウラディミール・ジャンケレヴィッチの『*Le Nocturne* [夜想曲]』(Paris: Albin Michel, 1957)で引用された。本インタビューでは、ジャンケレヴィッチ著『*Fauré et l'inexprimable* [フォーレと、言葉では言い表せないもの]』(Paris: Plon, 1974)も参照されている。[英訳者による注]



テオ・フシュヌレ

詩情ゆたかな鳥

音楽は、テオ・フシュヌレの言語である。彼が自己や人生について語る時、おのずと彼のもとにやって来る言語だ。そしてテオは——実兄ピエールいわく——鳥である。テオは、時として黙し、しばしピアノから離れることがある。それは、彼が何らかの現実的な事柄や思索に気を取られているからではない。彼に取り憑いた音楽が、彼の内なる世界で生き続けているのだ。花開き、人生の良きものものから滋養を得た音楽は、彼が鍵盤のもとに戻れば、すぐに溢れ出す。

9歳年上の兄であるヴァイオリン奏者ピエールとは、ごく早い時期から手を組んでいた——幼い2人は協力し、ロックやジャズの調べが流れる家庭に「クラシック」を招き入れたのだ。ヴァイオリンを弾き始めたテオは、兄の才能に憧れ、唯一の目標を定めた——兄と演奏すること。それを実現するために、ピアノを学ぶ以上に適切な手段などあるだろうか？ 2人がデュオとして演奏し始めた頃、早くもテオの心の中ではフォーレの音楽への熱情が芽生えていた。それから数年後、彼はパミエで開かれたガブリエル・フォーレ国際コンクールで第1位に輝くことになる。

彼は、生地ニースの音楽院でクリスティーヌ・ガストーに師事して以来、脇目も振らず一直線に進んできた。厳しくも熱意に満ちたガストーは、テオに確固たる“いろは”を叩き込んだ。彼は今日もなお、教を肝に銘じている——1音1音を愛で、その音を惜しみながら次の音へ移り、物語を紡ぎ、情熱の炎を燃やし続ける……。オルテンス・カルティエ＝プレッソンのもとの一年の研鑽は、テオにパリ国立高等音楽院への扉を開き、彼は若くして同院を卒業した。テオにとってコンクールは、手当たり次第に栄光を集める場ではなかった。彼にとっては、選び抜いた2つのコンクールで十分だった——リヨン国際室内楽コンクールと、同年のジュネーヴ国際コンクール。この2つのコンクールでの第1位に加えて、リヨン室内楽コンクールでは5つの特別賞も授けられた。こうしてテオは、コンクールとは別のことに専心できるようになった。

翌年、仏“ヴィクトワール・ド・ラ・ミュージック・クラシック”の新人賞(器楽奏者部門)にノミネートされたテオは、リサイタルを重ね、一つのプロジェクトを実現させた。ラ・ドルチェ・ヴォルタ・レーベルからリリースした、ベートーヴェン作品を収めたデビュー盤だ。彼は、《ワルトシュタイン》と《ハンマークラヴィア》を長い歳月を待たずして録音し世に出したが、音楽というものは、時として時間を必要とする。彼のレパートリーへの渴望は、彼の要求の高さ——絶えざる完璧主義——と折り合いをつけなければならない。そして今度はフォーレの夜想曲集が、長い抱卵を経て孵化し、ディスクに収められることになった。テオはすでに未来を見つめている——メンデルスゾーン、やがてはシューベルトも録音したい……。いつの日か、バッハを——テオはバッハのオルガン作品を敬愛している——録音することになるかもしれない。時の流れを遡(さかのぼ)り、自分が今日しばしば接している音楽の源泉へと至るのだ。マレイ・ペライアやアンドラーシュ・シフに倣(なら)い、対位法の平静な表現世界の中で、明晰な展開とサウンド、純粋な感情を見出すために……。

室内楽——豊かな出会いと多様なプロジェクトを約束してくれるジャンル——は、初めて経験して以来ずっと、テオの演奏人生の中で揺るぎない位置を占めてきた。ベートーヴェンからストラヴィンスキーまで、二重奏から五重奏まで、彼のレパートリーは実に幅広い! テオは、兄と組んで挑んだ初の全曲演奏プロジェクトでは、ロベルト・シューマンのヴァイオリンとピアノのための作品を取り上げた。ペーラ・バルトクも、テオが崇拜する作曲家の一人だ。彼にバルトクへの愛を植え付け、バルトクの音楽の多彩な感情と力強い構成について教えたのは、師のオルテンス・カルティエ=プレッソンだ。テオにとって、コンサートでのバルトクの《2台のピアノと打楽器のためのソナタ》の演奏は、つねに胸躍る冒険である。この曲を録音する予定はあるのだろうか? 「夢の一つです! でも辛抱強く熟させなくては……。」それはテオにとって、熟成後に真価を発揮する年代物のワインのような作品なのだ。



CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

Cité
de la Musique
et de la Danse
de Soissons

シテ
ド・ラ・ミュージーク
エ・ド・ラ・ダンス
ド・ソワソン

Due à l'architecte Henri Gaudin et inaugurée en février 2015, la **Cité de la Musique et de la Danse de Soissons** est un établissement géré par GrandSoissons Agglomération, qui en a cofinancé la réalisation avec l'Europe, la Région et le Département. Réunissant le Conservatoire à rayonnement intercommunal et un grand auditorium de 513 places, la cité a pour objectif de conjuguer activités pédagogiques et diffusion musicale au plus haut niveau artistique. Elle offre notamment depuis son ouverture une saison d'une vingtaine de concerts mise en œuvre en collaboration avec le Conseil départemental de l'Aisne et la Ville de Soissons, avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication et du Conseil régional des Hauts-de-France.

Particulièrement apprécié pour son acoustique naturelle et ses qualités d'isolation phonique, son habillage en bois, son plateau de 200 m² et son volume de près de 6 000 m³, l'auditorium est particulièrement adapté à la réalisation d'enregistrements discographiques ou radiophoniques.

The **Cité de la Musique et de la Danse de Soissons**, designed by the architect Henri Gaudin and inaugurated in February 2015, is an establishment administered by the GrandSoissons Agglomération, which co-financed its construction with the European Union, the Région Nord-Pas-de-Calais-Picardie (now Hauts-de-France) and the Département de l'Ain. The Cité, which comprises the Conservatoire à Rayonnement Intercommunal and a large 513-seat auditorium, aims to combine pedagogical activities and the dissemination of music to the highest artistic standards. Among other activities, it has presented since it was opened an annual season of around twenty concerts organised in collaboration with the Conseil Départemental de l'Aisne and the Ville de Soissons, with the support of the Ministère de la Culture et de la Communication and the Conseil Régional des Hauts-de-France.

The auditorium is much admired for its natural acoustics, its excellent sound isolation, its wood panelling, its 200m² stage and its volume of almost 6,000m³. All these characteristics make it particularly suitable for sound recording and broadcasting.

Die **Cité de la Musique et de la Danse de Soissons**, eine kulturelle Einrichtung, die vom Architekten Henri Gaudin entworfen und im Februar 2015 eröffnet wurde, wird von GrandSoissons Agglomération unter Mitfinanzierung der EU, der Region und des Départements geleitet. Die Cité beherbergt ein Konservatorium sowie einen großen Konzertsaal mit 513 Plätzen und vereint pädagogische Aktivitäten und musikalische Veranstaltungen auf höchstem künstlerischem Niveau. Seit der Eröffnung bietet sie eine Saison mit etwa 20 Konzerten an, in Zusammenarbeit mit dem Départementrat Aisne und der Stadt Soissons und der Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Kommunikation sowie dem Regionalrat Hauts-de-France.

Mit seiner natürlichen Akustik, einer ausgezeichneten Schalldämmung, der Holzvertäfelung, der 200 m² großen Bühne und dem Volumen von knapp 6 000 m³ eignet sich der Konzertsaal besonders für die Aufzeichnung von Platten und Radiosendungen.

2015年2月に開館したシテ・ドラ・ミュージーク・エ・ドラ・ダンス・ド・ソワソン(ソワソン音楽舞踊シティ)は、フランス北部の街ソワソンが、ヨーロッパならびに地域圏・県との共同出資により運営する文化施設。建築家アンリ・ゴダンが手がけた同施設は、コミューン立音楽院や大ホール(513席)などを擁する。その主たる目的は、芸術教育活動と音楽普及活動を高度なレベルで結びつけることにあり、とりわけオープン以来、フランス共和国文化・通信省とオード＝フランス地域圏議会から支援を得ながら、エヌ県議会およびソワソン市との協力のもと、年間約20のコンサートを実施している。

木材を活かした内装、200㎡の舞台、6000㎡の空間を誇る大ホールは、その自然な音響と優れた遮音性によって定評があり、レコーディングやラジオ収録にも適している。

Également disponible / Also available / Auch auf CD erhältlich / 好評発売中

LDV80 **Ludwig van Beethoven**
Waldstein, Hammerklavier

ladolcevolta.com



FLASH TO SEE
THÉO FOUCHENNERET PLAYING FAURÉ
NOCTURNE NO.9 IN B MINOR

© La Prima Volta 2023 & © La Dolce Volta 2024

Enregistré à la Cité de la Musique et de la Danse de Soissons
du 5 au 8 septembre 2023

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et mastering : Frédéric Briant

Direction artistique : Pierre Fouchenneret

Piano Steinway D-274 préparé par Vitaly Shumkin (Régie Pianos)

Textes : Jany Campello

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Carolin Krüger (D) & Kumiko Nishi (JP)

Photos : © Lyodoh Kaneko

Merci à Patrice De Laage pour son accueil

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV125





la dolce volta



Fauré | Nocturnes

Théo Fouchenneret

F comme Fauré...F comme Fouchenneret ! Depuis l'enfance, la musique de Gabriel Fauré accompagne le pianiste Théo Fouchenneret, son langage lui est naturel. Ce premier album qu'il lui consacre est une invitation au voyage dans l'univers onirique et raffiné de ses Nocturnes, de la séduisante suavité des premiers à l'épreuve des sombres derniers. Une odyssee en treize stations poétiques dans les profondeurs fauréennes, au cœur d'un for intérieur, le fort bien gardé de cette musique de l'intime, unique, pure de toute influence, dont le musicien nous révèle l'indicible et troublante beauté.

F for Fauré... F for Fouchenneret! The music of Gabriel Fauré has been a constant presence with pianist Théo Fouchenneret since childhood, and its language comes naturally to him. His first Fauré album is an invitation to journey through the refined, dreamlike world of the Nocturnes, from the seductive suavity of the first to the sombre purity of the last. An odyssey in thirteen poetic phases into the depths of Fauré, into the heart of an inner self, the strongly guarded fortress of this unique, intimate music, free of all external influence, whose unsettling, unutterable beauty Théo Fouchenneret reveals to us.



CONCOURS
DE GENÈVE

INTERNATIONAL
MUSIC
COMPETITION

Made in Czech Republic



Total Timing: 74'41

English commentary inside
Mit deutscher Textbeilage

日本語解説付