

The NAXOS logo is located in the top left corner, featuring the word "NAXOS" in white capital letters on a blue rectangular background. Above the text are three stylized white columns.

NAXOS

FAURÉ

Ballade, Op. 19

Fantaisie, Op. 111

POULENC

Piano Concerto

Aubade

Romain Descharmes, Piano

Malmö Opera Orchestra

Michael Halász

Gabriel Fauré (1845–1924): Ballade, Op. 19 • Fantaisie, Op. 111

Francis Poulenc (1899–1963): Piano Concerto • Aubade

Best known today for his choral and chamber music, the orchestral works of Gabriel Fauré have fallen into relative obscurity, and this is certainly true of the *Fantaisie, Op. 111*. It was Debussy who indirectly provided the impetus for this concertante work for piano and orchestra – he had written to Jacques Durand, his publisher, that he was considering writing a series of *concerts* for piano and other instrumental groupings, and Durand in turn suggested this idea to Fauré after Debussy passed away in 1918.

Beginning in the sombre spring of that same year, when Paris was under the threat of German cannon, Fauré had completed the piece by September, at the time of the great offensive that was to lead to the Allies' ultimate victory. Fauré's biographer Jean-Michel Nectoux suggests that the atmosphere of the work is a direct reflection of the hopes of those final months of the war – a rare example of the composer's art imitating life.

Fauré asked the then young composer Marcel Samuel-Rousseau to orchestrate the work (under his supervision), as his hearing was getting worse, especially with orchestral textures. In addition, Alfred Cortot (to whom the work is dedicated, and who had asked Fauré as far back as 1902 to write a concertante work for him) made a large number of suggestions regarding the piano part. Although the first, unofficial, performance was given at a Fauré festival in Monte Carlo on 12 April 1919 by Marguerite Hasselmans, the first performance in Paris was given by Cortot the following month at a concert of the Société nationale de musique in the Salle Gaveau. Cortot later expressed his reservations about the work, in particular the lack of brilliance in the solo part – an understandable reaction, given that he had only just returned from the United States, where he had given his first American performance of Rachmaninov's *Third Piano Concerto*, whose virtuosic writing and lush Romanticism appealed much more to him than the relatively reserved style of Fauré's *Fantaisie*.

The orchestration is modest – not much bigger than an 18th-century orchestra – but employed in a distinctive manner. Take the opening, for example: after the piano has introduced the first theme, it is immediately repeated by the unusual combination of two clarinets and a harp. Under Chopinesque decoration in the piano, muted violins present a lyrical second theme that features a favourite melodic phrase of Fauré's, a rising octave followed by a falling second. Having developed these two themes, the piano brings the music to a halt for the middle section *Allegro vivace*, with a new theme defined by dotted rhythms and angular phrases. A fourth (and final) theme enters via the piano above nervous, repeated-note ostinatos in the strings. These four, highly contrasting melodic ideas continue to recur seamlessly until the *Tempo primo* of the third section, which acts as a kind of recapitulation with the re-emergence of the first two themes. Nectoux calls the final pages of Fauré's *Fantaisie* some of the composer's finest, the power and sweeping enthusiasm of its concluding bars anticipating the forthcoming victory after nearly five years of war.

Fauré's earlier *Ballade* (1879) has fared better than the *Fantaisie* in terms of popularity, both in its version for solo piano and for piano and orchestra (1881). In terms of technique, Fauré was greatly influenced by his teacher, Saint-Saëns – to whom the work is dedicated and who was responsible for introducing him to Liszt. On one famous occasion, Fauré presented his *Ballade* to Liszt, who sight-read the first several pages and then stopped and said 'I've run out of fingers'. Later, Cortot recalled what Fauré had told him about Liszt and the *Ballade*, that Liszt had simply suggested adding a few touches on the orchestration, so as to highlight certain details. In any case, Saint-Saëns' young pupil must have made quite an impression on the Hungarian, for he gave Fauré a photograph of himself with the dedication 'F. Liszt to Gabriel Fauré as a mark of my high esteem and sympathetic understanding'.

The first phrase – initially in the piano alone and then in a brief but lovely duet with the solo flute – follows a graceful and beautifully consonant arc, floating over a serene, hypnotically repeating rhythmic line in the left hand. A rather mournful, low-register solo cello segues into a second, more animated theme. Fauré's quintessential use of harmony infuses the development of these themes – there's even the occasional hint of the blues – while towards the end, filigree Lisztian trills in thirds add the perfect garnish.

There is little sense of Liszt's influence in the piano works of Fauré's compatriot, Francis Poulenc (1899–1963). Famously described by the critic Claude Rostand as 'half-monk, half-rascal', these two opposing sides of Poulenc are reflected in many of the composer's works, including his *Piano Concerto* (1949). Written for performance with the Boston Symphony Orchestra during Poulenc's second American tour in 1950, he specially incorporated American tunes into the piece, most notably (in the finale) repeated references to *Way Down upon the Swanee River* for the amusement of the audience – references which, alas, seemed to go unnoticed.

The concerto fuses the exuberant style of Poulenc's youthful years, the serene and expressive qualities of his mid-life maturity, and his overall neo-Classical idiom. Having said that, although cast in the traditional three movements, it is a world away from the Classical concerto. This is evident in the first movement, which substitutes sonata form for pure divertissement. The opening presents an instantly attractive and memorable theme (surely a nod to Rachmaninov's *Piano Concerto No. 3*, with its opening octaves and in a minor key). The theme reappears at the end of the movement, but apart from this, there is no sense of formal structure or development of any kind. Instead, we are invited to indulge in a sequence of yet more alluring melodies of varying character, and they're all so enticing – the tunes themselves, the mischievous harmonies, the orchestral colours – that any worry about thematic development is soon forgotten. This is Poulenc at his seductive best.

And the seduction only intensifies in the dreamy second movement: concerns that the abundance of melodic material in the first movement might result in a dearth of ideas for the remainder of the concerto are immediately assuaged by the opening of the nostalgia-tinged *Andante*. The main theme weaves its simple charms over a pulsing accompaniment, enters several brief, panic-stricken episodes (the nostalgia conjuring up less pleasant memories, perhaps?) but always, reassuringly, returns to its state of gentle calm. The piano writing just before this main theme comes back for the final time recalls the expressive Romanticism of Rachmaninov once again, even more explicitly this time, before leaving the listener on a somewhat inquisitive bare fifth.

The finale (*Rondeau à la française*) breaks the spell with its use of the rhythm of the *maxixe* (sometimes called the Brazilian tango, popular during the 1920s). The reference to *Swanee River* is skilfully woven into fabric of the movement about half-way through – how could this fail to raise at least a wry smile from that first American audience? – and the concerto ends in a typically Poulenc-esque, carefree manner, the winds dancing above the final, cheeky descending chromatic line of the piano.

Two decades earlier, Poulenc had been working on another piano concerto of sorts. Scored for piano and 18 instruments, *Aubade* was premiered on 18 June 1929 as a ballet, with the venue, the home of the work's commissioners, Vicomte and Vicomtesse de Noailles, determining the size of the orchestra Poulenc could write for. Bronislava Nijinska served as choreographer, although when the work was revived a few months later at the Théâtre des Champs-Élysées, this role passed to George Balanchine – much to Poulenc's disapproval. An 'aubade' is the morning counterpart to a serenade – that is, a morning love song, rather than an evening one – and the action of this work begins one morning, and ends the next day at dawn. The scenario of the ballet was designed by Poulenc himself. The theme is the solitude of women.

The heroine is Diana, goddess of hunting as well as chastity – the two central themes explored in the work. It begins in a clearing. Diana's companions gradually awaken, then Diana enters, looking to the hunt to distract her from the chastity that has been foisted upon her. Her attendants dress her, and furnish her with a bow. Diana then performs a solo, after which she makes her way into the forest, having discarded the bow, desperate and dejected. Her attendants offer consolation, but Diana leaves to go hunting on her own. The attendants fall asleep.

The music starts with a forbidding introduction – first from the brass, then immediately repeated by the piano. If Rachmaninov cast a slight shadow over Poulenc's *Piano Concerto*, it's another Russian whose influence is most keenly felt in *Aubade*: Stravinsky, one of Poulenc's favourite composers. This is apparent in the woodwind trills before the playfulness of this opening *Toccata* really gets under way, albeit still within a minor key. The following *Récitatif* seems to call an abrupt end to such frivolity, with a return to the stern atmosphere of the opening, but finally the 'half rascal' side of Poulenc is permitted to run around for a bit during the following fun-filled *Rondeau*. The principle theme here bears a striking similarity to the opening of Poulenc's *Piano Concerto*, but in a major rather than minor key (curious listeners might be tempted to listen to the first few seconds of [8](#), followed by the start of [2](#)). The Stravinskian influence is at its most explicit in the final movement, not only in the wind writing, but also in the way it is underpinned by the timpani, ominously oscillating between A and C (reminiscent of the opening chorus from *Oedipus Rex*). Poulenc leaves the listener of *Aubade* not with a feeling of resolution but with a series of stark, dramatic octaves: Diana finds no comfort and her longing for love goes unsatisfied.

Dominic Wells

Gabriel Fauré (1845–1924): Ballade, Op. 19 • Fantaisie, Op. 111

Francis Poulenc (1899–1963): Concerto pour piano • Aubade

Plus connu aujourd'hui pour sa musique chorale et chambriste, Gabriel Fauré a vu ses œuvres orchestrales tomber dans un oubli relatif, et c'est assurément le cas de sa *Fantaisie, Op. 111*. On doit indirectement l'origine de cette pièce concertante pour piano et orchestre à Debussy : il avait en effet confié, dans une lettre à Jacques Durand, son éditeur, qu'il envisageait d'écrire une série de *concerts* pour piano et autres groupes d'instruments, et Durand suggéra à son tour cette idée à Fauré après le décès de Debussy en 1918.

Fauré se mit à l'ouvrage durant le sombre printemps de cette même année, alors que Paris était sous la menace des canons allemands, et il l'acheva en septembre, à l'époque de la grande offensive qui allait mener à la victoire finale des Alliés. Jean-Michel Nectoux, le biographe du compositeur, est d'avis que l'atmosphère du morceau reflète directement les espérances de ces derniers mois de guerre – rare occasion où l'art de Fauré imite la vie.

Fauré pria le jeune compositeur Marcel Samuel-Rousseau d'orchestrer l'ouvrage (sous sa supervision), car il entendait de moins en moins bien, et notamment les textures orchestrales. En outre, Alfred Cortot (à qui le morceau est dédié, et qui avait déjà demandé à Fauré en 1902 de lui écrire une pièce concertante) fit un grand nombre de suggestions concernant la partie de piano. Même si la création officielle eut lieu dans le cadre d'un festival Fauré à Monte Carlo le 12 avril 1919 avec Marguerite Hasselmans au piano, la création parisienne fut donnée par Cortot le mois suivant Salle Gaveau, lors d'un concert de la Société nationale de musique. Par la suite, Cortot fit part de ses réserves au sujet de l'ouvrage, déplorant en particulier le manque d'éclat de la partie soliste – réaction compréhensible, étant donné qu'il venait de rentrer des États-Unis où il avait exécuté pour la première fois le *Concerto pour piano n° 3* de Rachmaninov, dont l'écriture virtuose et le romantisme luxuriant le séduisaient bien plus que le style relativement réservé de la *Fantaisie* de Fauré.

L'orchestration est réduite – pas plus étoffée que pour un orchestre du XVIIIe siècle – mais utilisée d'une manière originale. Dans l'ouverture, par exemple, après que le piano a introduit le premier thème, celui-ci est aussitôt répété par la combinaison insolite de deux clarinettes et d'une harpe. Sous des ornements du piano qui rappellent Chopin, les violons avec sourdine présentent un second thème lyrique contenant une phrase mélodique très prisée de Fauré : une octave ascendante suivie d'une seconde descendante. Ayant développé ces deux thèmes, le piano interrompt la musique pour la section centrale *Allegro vivace*, avec un nouveau thème défini par des rythmes pointés et des phrases angulaires. Un quatrième (et dernier) thème entre au piano au dessus d'ostinatos nerveux de notes répétées aux cordes. Ces quatre idées mélodiques extrêmement contrastées continuent de ressurgir avec fluidité jusqu'au *Tempo primo* de la troisième section, qui agit comme une sorte de récapitulation avec la réémergence des deux premiers thèmes. Pour Nectoux, les pages finales de la *Fantaisie* de Fauré figurent parmi les plus belles du compositeur, la puissance et l'enthousiasme entraînant de ses mesures conclusives annonçant la victoire à venir après quelque cinq années de guerre.

Plus ancienne, la *Ballade* (1879) de Fauré a connu davantage de popularité que la *Fantaisie*, tant dans sa version pour piano seul que dans celle pour piano et orchestre (1881). Sur le plan technique, Fauré fut fortement influencé par son professeur, Saint-Saëns, à qui la *Ballade* est dédiée et qui lui fit connaître Liszt. L'anecdote est célèbre : Fauré présenta son ouvrage à Liszt, qui en déchiffra le début à première vue, puis s'arrêta et dit : « Je n'ai plus assez de doigts. ». Plus tard, Cortot se remémora ce que Fauré lui avait raconté sur Liszt et la *Ballade* : Liszt avait simplement suggéré d'ajouter quelques touches à l'orchestration afin de mettre certains détails en valeur. Quoi qu'il en soit, le jeune élève de Saint-Saëns dut faire forte impression sur le Hongrois, car celui-ci offrit sa photographie à Fauré avec la dédicace « F. Liszt à Gabriel Fauré : haute estime et affectueux dévouement ».

La première phrase – d'abord au piano seul puis dans un bref mais ravissant duo avec la flûte soliste – trace une arche gracieuse et très harmonieuse qui plane au dessus d'une ligne de main gauche sereine, aux répétitions hypnotiques. Un solo de violoncelle désolé dans les graves enchaîne avec un second thème plus animé. Les teintes harmoniques caractéristiques de Fauré imprègnent le développement de ces thèmes – on croit même entendre parfois comme un soupçon de blues – tandis que vers la fin, un filigrane de trilles par tierces à la Liszt ajoute sa parfaite fioriture.

L'influence de Liszt est peu repérable dans les pièces pour piano de Francis Poulenc (1899–1963), le compatriote de Fauré. On connaît bien la description que fit de lui le critique Claude Rostand, « moine ou voyou », et ces deux facettes opposées du compositeur se reflètent dans nombre de ses œuvres, y compris son *Concerto pour piano* (1949). Écrit pour être exécuté avec l'Orchestre symphonique de Boston pendant la seconde tournée américaine de Poulenc en 1950, il intègre d'ailleurs des mélodies américaines, et notamment (dans la finale) des références répétées à la chanson *Way Down upon the Swanee River* pour amuser ses auditeurs. Malheureusement, ceux-ci ne semblent pas avoir reconnu ces citations.

Le concerto allie le style exubérant des années de jeunesse de Poulenc, la sérénité et l'expressivité de la maturité du milieu de sa vie, et le langage néoclassique qu'il utilise en général. Ceci dit, bien que l'ouvrage comporte les trois mouvements traditionnels, il est très éloigné du concerto classique. Cela est manifeste dans le premier mouvement, qui substitue à la forme sonate du pur divertissement. L'ouverture présente un thème d'emblée attrayant et mémorable (sûrement un clin d'œil au *Concerto pour piano n° 3* de Rachmaninov, avec ses octaves initiales et lui aussi en mineur). Le thème reparait à la fin du mouvement, mais hormis cela, on ne trouve pas trace de structure formelle ou de développement quels qu'ils soient. Au lieu de quoi, nous sommes invités à savourer une séquence de mélodies encore plus séduisantes aux caractères variés, et elles sont si ensorcelantes – les mélodies elles-mêmes, les capricieuses harmonies, les couleurs orchestrales – que tout souci de développement thématique est vite oublié. C'est Poulenc sous son jour le plus irrésistible.

Et la séduction ne fait que s'intensifier dans le deuxième mouvement rêveur : on aurait pu craindre de voir les idées se tarir dans le reste du concerto après l'abondance de matériau mélodique du premier mouvement, mais on est tout de suite rassuré par l'ouverture de l'*Andante* empreint de nostalgie. Le thème principal dévide ses charmes sans prétention au dessus de la pulsation qui l'accompagne, traverse plusieurs brefs épisodes éperdus (la nostalgie éveillant peut-être des souvenirs moins agréables ?) mais retrouve toujours son état réconfortant de tendre quiétude. L'écriture pianistique qui précède immédiatement la dernière réitération de ce thème principal rappelle à nouveau le romantisme expressif de Rachmaninov, et de manière encore plus explicite cette fois-ci, avant de quitter l'auditeur sur une quinte à vide quelque peu inquisitrice.

Le finale (*Rondeau à la française*) rompt le sortilège avec son utilisation du rythme de la matchiche (populaire dans les années 1920 et parfois appelée aussi « tango brésilien »). La référence à *Swanee River* est habilement insérée dans la texture du mouvement à peu près à mi-parcours – comment cela a-t-il pu manquer de susciter ne serait-ce qu'un petit sourire au sein de ce premier public américain ? – et le concerto s'achève dans une insouciance typique de Poulenc, les vents dansant au dessus de la dernière descente chromatique effrontée du piano.

Deux décennies plus tard, Poulenc avait élaboré ce qui était pour ainsi dire un autre concerto pour piano : écrite pour piano et 18 instruments, l'*Aubade* fut créée le 18 juin 1929 sous forme de ballet, au domicile de ses commanditaires, le vicomte et la vicomtesse de Noailles, le lieu de la création déterminant la taille de l'orchestre à l'intention duquel Poulenc pouvait écrire. Bronislava Nijinska était la chorégraphe, même si, quand l'ouvrage fut repris quelques mois plus tard au Théâtre des Champs-Élysées, cette responsabilité échet à George Balanchine – à la grande désapprobation de Poulenc. Une aubade est le pendant matutinal d'une sérénade – c'est-à-dire un chant d'amour matinal plutôt que vespéral – et l'action de l'ouvrage débute un matin pour se terminer le lendemain à l'aube. Le scénario du ballet fut conçu par Poulenc en personne, son thème étant la solitude des femmes.

L'héroïne est Diane, déesse de la chasse et de la chasteté – les deux thèmes qui sont au cœur du morceau. Tout commence dans une clairière. Les compagnes de Diane s'éveillent peu à peu, puis la déesse paraît, espérant que la chasse la distraira de la chasteté qu'on lui a imposée. Ses suivantes l'habillent et l'arment d'un arc. Diane exécute alors un solo, après quoi elle jette l'arc et s'apprête à partir dans la forêt pour y traîner son désespoir. Ses compagnes tentent de la réconforter, mais comme elle veut chasser seule, elle les quitte et elles se rendorment.

La musique démarre par une introduction menaçante, d'abord donnée aux cuivres puis aussitôt reprise par le piano. Si on pouvait discerner l'ombre portée de Rachmaninov sur le *Concerto pour piano*, c'est un autre Russe dont l'influence se fait nettement sentir dans l'*Aubade* : Stravinsky, l'un des compositeurs préférés de Poulenc. On pense tout de suite à lui en entendant les trilles des bois qui interviennent avant que l'espièglerie de cette *Toccata* initiale ne s'impose vraiment, mais toujours dans une tonalité mineure. Le *Récitatif* qui suit semble mettre un terme abrupt à toute cette frivolité, avec un retour à l'austère atmosphère de l'ouverture, mais en fin de compte, le versant « voyou » de Poulenc est autorisé à s'ébattre un moment pendant le joyeux *Rondeau* suivant. Ici, le thème principal présente une ressemblance frappante avec l'ouverture du *Concerto pour piano* de Poulenc, mais dans une tonalité majeure plutôt que mineure (le mélomane inquisiteur pourrait être tenté d'écouter les premières secondes de [8](#), puis le début de [2](#)). L'influence de Stravinsky est particulièrement manifeste dans le mouvement final, non seulement dans l'écriture des vents, mais également par la manière dont celle-ci est sous-tendue par les timbales, avec leur sinistre oscillation entre la et ut (ce qui rappelle le chœur initial d'*Oedipus Rex*). Poulenc laisse l'auditeur de l'*Aubade* non pas sur une sensation de résolution, mais avec une série d'octaves dramatiques : Diane ne trouve aucun réconfort et sa soif d'amour demeure insatisfaite.

Dominic Wells

Traduction française de David Ylla-Somers

Malmö Opera Orchestra



Photo: Frans Hällqvist

Malmö Opera Orchestra was founded in 1991. Consisting of 62 musicians, the orchestra is recognised for its ability to master a wide range of musical styles, from the classic operas to contemporary music dramas and ballet. Each season, the orchestra performs a number of symphonic concerts alongside gala and chamber recitals. The orchestra has made several recordings, which include symphonic music and operatic performances. In 2015 Leif Segerstam became the orchestra's honorary conductor after he completed his term as principal conductor. The principal guest conductor is currently Patrik Ringborg, and the orchestra is managed by Tecwyn Evans.

www.malmoopera.se

Michael Halász



Michael Halász's first engagement as a conductor was at the Staatstheater am Gärtnerplatz, Munich, where, between 1972 and 1975, he directed all operetta productions. In 1975 he moved to Frankfurt to work as principal Kapellmeister with Christoph von Dohnányi, and here he conducted the most important works of the operatic repertoire. Many engagements as a guest conductor followed and in 1977 Dohnányi took him to the Staatsoper Hamburg as principal Kapellmeister. From 1978 to 1991 he was GMD (general music director) of the Hagen Opera House and in 1991 he took up the post of resident conductor at the Wiener Staatsoper for 20 years. Michael Halász's recordings for Naxos include ballets by Tchaikovsky, operatic excerpts of Wagner, symphonies by Beethoven, Schubert and Mahler, Rossini's overtures, three volumes of Liszt's symphonic poems (the latter critically acclaimed by the *Penguin Guide*), *Fidelio* (8.660070-71), *Don Giovanni* (8.660080-82), *Le nozze di Figaro* (8.660102-04), *Die Zauberflöte* (8.660030-31), and a pioneering recording of Schreker's opera *Der ferne Klang* (8.660074-75). He has also recorded Pergolesi's *Stabat Mater* and *Orfeo* (8.550766), Richard Strauss's *Le Bourgeois Gentilhomme* (8.553379), Rubinstein's *Don Quixote* (8.555394) and, for Marco Polo, ballet music by Rubinstein (8.220451) and Schmidt's *Symphony No. 1* (8.223119).

Romain Descharmes



Photo: Jean-Baptiste Millot

Since his noteworthy debut with the Orchestre de Paris in May 2012, Romain Descharmes has established himself as one of the foremost French pianists of his generation. Highly regarded by his fellow musicians, he is in demand for concerts with orchestras and also for recitals and chamber music. Winner of the Dublin International Piano Competition, he has appeared in concerts in the United States, Canada, the United Kingdom, Japan, China and elsewhere, collaborating with the Orchestre de Paris (Paavo Järvi and Ingo Metzmacher), Orchestre symphonique de Québec (Enrique Mazzola), Malmö Symphony Orchestra and Aarhus Symphony Orchestra (Marc Soustrot), Orchestre National de Lyon (Leonard Slatkin), Orchestre national du Capitole de Toulouse (Tugan Sokhiev) and Shanghai Philharmonic Orchestra, among others. He has been the guest of several renowned festivals and venues, including La Roque d'Anthéron, Piano aux Jacobins, Carnegie Hall, Wigmore Hall and the Philharmonie Berlin. Descharmes has made around 20 recordings of solo piano, spanning orchestral and chamber music. He also teaches, and is a professor at the Conservatoire à rayonnement régional in Paris.

www.romaindescharmes.com

There are fruitful contrasts in the works for piano and orchestra of these two French composers. Gabriel Fauré's *Ballade in F sharp major* is graceful and serene but ends with a Lisztian flourish, whereas his neglected *Fantaisie*, though modestly orchestrated, is distinctive and characterful. Francis Poulenc, himself a gifted pianist, wrote his *Piano Concerto* for the Boston Symphony during his second American tour in 1949, full of alluring melodies and seductive orchestral colour. The ballet *Aubade* was composed for piano and 18 instruments with a scenario by Poulenc himself. It foreshadows the concerto while also revealing a Stravinskian influence.

Gabriel
FAURÉ
(1845–1924)

❶ **Fauré: Ballade in F sharp major, Op. 19** (1877–79) (version for piano and orchestra, arr. 1881) **14:57**

Poulenc: Piano Concerto, FP 146 (1949) **19:05**

❷ **I. Allegretto** **9:40**

❸ **II. Andante con moto** **5:23**

❹ **III. Rondeau à la française** **4:02**

❺ **Fauré: Fantaisie, Op. 111** (1918) **14:50**

Francis
POULENC
(1899–1963)

Poulenc: Aubade, FP 51 (1929) **18:07**

❻ **Toccata –** **2:29**

❼ **Récitatif: Les Compagnes de Diane –** **1:37**

❽ **Rondeau: Diane et compagnes –**
Entrée de Diane – **3:00**

❾ **Sortie de Diane –** **1:24**

❿ **Presto: Toilette de Diane –** **1:24**

⓫ **Récitatif: Introduction à la**
Variation de Diane – **2:05**

⓬ **Andante: Variation de Diane –** **2:32**

⓭ **Allegro feroce:**
Désespoir de Diane – **0:38**

⓮ **Conclusion:**
Adieux et départ de Diane **4:22**

Romain Descharmes, Piano
Malmö Opera Orchestra • Michael Halász

Recorded: 29 August to 1 September 2023 at Malmö Opera, Sweden

Producer, engineer and editor: Sean Lewis • Booklet notes: Dominic Wells

Publishers: Éditions Salabert (Universal Music Publishing Classical) ❷–❹ ❻–⓫, Luck's Music Library ❺

Cover: *Boulevard Montmartre at Night* (c. 1897) by Camille Pissarro (1830–1903)

© & © 2024 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com