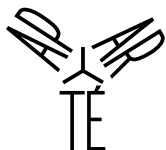


A portrait of Michel Dalberto, a middle-aged man with grey hair, wearing a dark blue suit, a light blue shirt, and a red patterned tie. He is looking upwards and to the right. The background is a blurred interior with light-colored walls and columns.

GABRIEL FAURÉ
PIANO WORKS

MICHEL
DALBERTO





Enregistré en concert par Little Tribeca au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris le 7 janvier 2017

Piano Bechstein n° 53 210
Technicien : Denijs de Winter

Prise de son : Nicolas Bartholomée et Ignace Hauville
Postproduction : Clément Rousset

Traductions : John Tyler Tuttle (anglais) et Victoria Okada (japonais)
Design © 440.media
Photos livret © Guillaume L'hôte
Photo couverture © Caroline Dautre

AP150 © © Little Tribeca 2017
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

1. <i>Ballade en fa dièse majeur</i> , op. 19	15'32
2. <i>Impromptu n° 3 en la bémol majeur</i> , op. 34	5'15
3. <i>Nocturne n° 6 en ré bémol majeur</i> , op. 63	9'21
4. <i>Nocturne n° 7 en ut dièse mineur</i> , op. 74	9'20
5. <i>Thème et variations en ut dièse mineur</i> , op. 73	15'47
6. <i>Nocturne n° 9 en si mineur</i> , op. 97	5'06
7. <i>Nocturne n° 11 en fa dièse mineur</i> , op. 104 n°1	5'06
8. <i>Nocturne n° 13 en si mineur</i> , op. 119	8'19

Total : 73'49

Réflexions personnelles sur Gabriel Fauré

« Surtout quant à Fauré ! Quelles affirmations ne t'ai-je pas assénées ! Alors que je prie chaque jour le Seigneur qu'Il daigne m'accorder ne serait-ce que le dixième du génie de ce maître. »

*Lettre à Alexis Galpérine, 7 mars 1976**

C'est sans aucune fierté que je l'avoue. Lorsque j'étais étudiant au Conservatoire, je n'aimais pas la musique de Fauré, je peux même dire que je la détestais ! C'est par sa musique de chambre et l'exceptionnelle classe de Jean Hubeau que je suis – lentement – venu à elle, en commençant par la première *Sonate pour violon* et le premier *Quatuor avec piano*. Je n'ai pas eu l'occasion de travailler d'œuvre pour piano solo dans la classe de Vlado Perlemuter mais j'en ai beaucoup entendu. Perlemuter aimait particulièrement enseigner le *Thème et variations*, les sixième et septième *Nocturnes*, le deuxième *Impromptu*... Inconsciemment ses cours ont formé ma compréhension de cette musique

et j'ai comme l'impression d'en avoir travaillé avec lui – même si je ne lui ai joué qu'une seule fois, beaucoup plus tard, le *Thème et variations* et les sixième et treizième *Nocturnes*. En fait, le vrai déclic avec Fauré est venu au début des années 1980, lorsque j'ai connu le ténor suisse Hugues Cuénod. Habitant Vevey comme moi qui venais de m'y installer, nous nous voyions régulièrement et il me fit déchiffrer les accompagnements de piano de tous les grands cycles fauréens, au premier rang desquels *La Bonne Chanson* mais aussi *La Chanson d'Ève*, *Mirages*, de même que les mélodies de Duparc, Chabrier, Chausson et tant d'autres. De ce jour, je compris mon erreur et commençai un voyage merveilleux à la découverte de cette musique.

Quelques repères pour situer Gabriel Fauré. Lorsqu'il naît le 12 mai 1845, tous les grands compositeurs de ce que l'on appelle « la génération 1810 » – Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner – sont encore vivants.



À sa mort le 4 novembre 1924, Mahler, Scriabin et Debussy ont achevé leur trajectoire entre 1911 et 1918, Ravel a écrit sa dernière œuvre pour piano solo en 1917, Sibelius vient de terminer sa septième et dernière *Symphonie*, Schönberg a commencé à développer son écriture dodécaphonique et Stravinsky est dans sa période néo-classique. Messiaen a 16 ans, Dutilleux 8 et Boulez naît quatre mois plus tard. Ce ne sont que des dates mais elles permettent de mieux appréhender l'évolution d'un homme et d'un musicien au sein d'une époque dont il est inutile de rappeler les transformations majeures dans presque tous les domaines.

« Fauré n'était-il pas totalement en porte-à-faux vis-à-vis de son époque ? Je dois l'avouer, que Fauré ait écrit son *Trio* après que Schönberg eut composé *Erwartung*, Berg ses *Trois pièces* op. 6, Webern ses *Pièces pour orchestre* op. (...), Stravinsky *Le Sacre du Printemps*, Bartók *Le Mandarin merveilleux*, ou encore Debussy *Jeux*, etc., ne m'importe pas le moins du monde, pas davantage d'ailleurs que ne m'influence dans la façon que j'ai de recevoir ces deux œuvres le fait que les *Vier letzte Lieder* de Strauss et *Le Soleil des eaux* de Boulez

aient été écrits la même année. Il me semble d'ailleurs que, pour le public des mélomanes (pas celui des spécialistes, celui des mélomanes), ces "anachronismes" sont indifférents ; il y a de fortes chances pour qu'ils le soient davantage encore dans un ou deux siècles... »

*Lettre du 27 juillet 1993**

Né à Pamiers dans l'Ariège, une ville alors de 7 000 habitants, Fauré « monte » à Paris en 1854 pour étudier à l'École Niedermeyer. Les onze années passées dans cette institution seront décisives pour sa formation et sa personnalité musicales. L'École Niedermeyer n'était pas en effet une école de musique comme les autres. Fondée en 1853 par Louis Niedermeyer, cette école « de musique classique et religieuse » entendait former de futurs organistes de paroisse, maîtres de chapelle et chefs de chœur. De la même manière que le fera Vincent d'Indy avec sa Schola Cantorum quarante ans plus tard, l'enseignement de l'École s'opposait à celui du Conservatoire de Paris en établissant une nette séparation entre art sacré et art profane. Si le Conservatoire représentait l'art profane voire mondain, l'École Niedermeyer, comme l'Institution

Royale de Musique Classique et Religieuse fondée en 1817 par Alexandre-Etienne Choron, brandissait fièrement l'étendard de la religion dans l'art musical. On y étudiait donc avant tout la polyphonie, le plain-chant, l'orgue grâce aux œuvres de Palestrina, Nivers, Bach, etc.

Parmi les professeurs avec lesquels Fauré travailla, la figure de Camille Saint-Saëns s'impose non seulement par l'influence qu'il eut sur le jeune Gabriel mais aussi par l'amitié indéfectible qui se noua entre les deux hommes et dura jusqu'à la mort de Saint-Saëns en 1921.

Nulle surprise donc que Fauré ait débuté sa vie professionnelle comme organiste à l'église Saint-Sulpice dès octobre 1871. Il avait évidemment déjà commencé à écrire, en particulier des mélodies mais aussi des pièces pour piano. Également en 1871, il rejoint Saint-Saëns, Bussine, Duparc, Franck et d'autres compositeurs français pour créer la Société Nationale de Musique qui aura une importance capitale dans la défense et la diffusion de la musique de chambre, instrumentale et symphonique française face à la prééminence de la musique germanique. En outre, la dualité piano-orgue sera une constante dans la vie

de Fauré puisqu'après Saint-Sulpice, c'est sur l'orgue de la Madeleine qu'il officiera et dont il deviendra maître de chapelle. Curieusement, il n'a pourtant rien écrit pour cet instrument, si ce n'est la partie d'orgue du *Requiem*. En revanche, on peut parfois remarquer que son écriture pianistique est influencée par l'orgue (plusieurs tournures dans le sixième *Nocturne*, le début du septième *Nocturne*, certaines parties du *Thème et variations*).

« Fauré : ou les derniers feux encore vivants de l'harmonie tonale et modulante, les derniers feux qui brillent encore de leur propre combustion. Strauss, dans un certain nombre de ses œuvres qui sont postérieures à la mort de Fauré (hormis naturellement les *Métamorphoses* et les *Vier letzte Lieder*) me semble quant à lui ne plus jouer qu'avec des braises, avec une lueur qui rougeoit mais ne consume plus grand-chose, ou encore – que l'on me pardonne de parler aussi crûment – de se masturber, c'est-à-dire de ne prendre son plaisir qu'en lui-même. »

*Lettre 19 janvier 1993**

La musique de Fauré, et c'est un euphémisme de le dire, n'est pas une musique brillante, facile à l'oreille – sauf la première partie de son œuvre – et elle ne met que rarement son interprète en valeur. J'ajouterai en connaissance de cause que je comprends l'auditeur qui reste « de marbre » en écoutant pour la première fois une pièce tardive du compositeur. Combien de fois, lorsque je faisais connaissance avec les derniers *Nocturnes*, les *Sonates pour violoncelle*, le *Trio*, les cycles vocaux de la fin comme *L'Horizon chimérique* ou *Le Jardin Clos*, suis-je resté moi aussi « de marbre », dans une quasi impossibilité de jouer tant je ne comprenais pas ce qu'il se passait harmoniquement, ce que cela signifiait, quelle direction la musique prenait.

Oui, la musique de Fauré, à partir du début du XX^e siècle, prend une direction à nulle autre pareille. Les problèmes auditifs du compositeur sont naturellement fortement responsables de cette évolution mais pas seulement. Le fait que Fauré entendait de moins en moins bien les sons aigus, ce qui faussait son échelle des intervalles, l'a poussé à restreindre ses thèmes qui se concentrent souvent dans le milieu du clavier, avec peu de grands intervalles. Les *Nocturnes* n° 9, 11 et 13 (à l'exception du passage central

de ce dernier) sont particulièrement typiques. Il y a aussi une autre raison à cette évolution. Si on peut adorer les merveilleuses mélodies qui semblent couler de source au début et au mitan de son œuvre (songeons au thème qui ouvre le sixième *Nocturne* dont Fauré, à la question d'une auditrice en extase, déclara avec son humour caustique en avoir trouvé l'inspiration en train sous le tunnel du Simplon), il ne faut jamais oublier que la pensée et l'inspiration musicales de Fauré sont avant tout polyphoniques, témoignages de l'enseignement qu'il reçut à l'École Niedermeyer. L'étude poussée du contrepoint rigoureux et du chant grégorien avait formé son esprit de manière indélébile, et si on admire les audaces harmoniques de sa musique, elles ne sont en fait que le résultat d'une conduite logique et rigoureuse des différentes voix.

« L'univers fauréen est plus horizontal que vertical, et cela d'autant plus que le compositeur avance en âge. Privé des événements verticaux qui sollicitent en général son attention le plus immédiatement, l'auditeur n'a d'autre choix pour apprécier la musique de Fauré que de savoir pénétrer dans la merveilleuse

profusion de sa vie horizontale. Faute de quoi il aura le sentiment d'être laissé sur le seuil de la porte. »

*Lettre du 30 juillet 1993**

C'est là une réflexion que je me suis souvent faite en étudiant attentivement cette musique. Si on comprend la polyphonie faurénne, le sens caché de sa musique apparaît soudain beaucoup plus clair et ce qui semblait au début incompréhensible devient comme évident. J'aimerais aussi mentionner un autre élément auquel on n'accorde, à mon avis, pas assez d'importance. C'est la période qui correspond à cette évolution extraordinaire chez Fauré. On en parle lorsque l'on évoque Mahler, Debussy, Ravel, mais curieusement pas Fauré. Cette époque, c'est la Première Guerre mondiale, sa préparation, la guerre même et les années d'après avec les amis morts au champ de bataille, les connaissances disparues, l'environnement détruit. Les fortes tensions harmoniques, la douleur et la souffrance qui émanent de ses dernières œuvres sont en grande partie dues à cet environnement politique et cette guerre d'une violence encore inconnue à l'époque.

Le personnage Gabriel Fauré, recevant de hautes décorations du gouvernement français, élu à l'Institut de France, directeur du Conservatoire durant quinze ans, honoré par des funérailles nationales, n'a finalement que peu à voir avec le créateur intransigeant, ascétique et résolument tourné vers l'intériorité qui a suivi une voie solitaire. Qu'il ait été mal compris à son époque et qu'il continue à être mis à part aujourd'hui bien que son génie soit pleinement admis, n'est finalement qu'une preuve supplémentaire, si elle était nécessaire, de la valeur unique de son œuvre.

« Fauré est loin d'être le compositeur bourgeois, bien-pensant, rétrograde, inodore que l'apparence trompeuse et dissimulatrice d'un style – et les préjugés d'une coterie – veulent nous faire croire. S'il est bourgeois, il l'est comme Proust, par cette même façon qu'ils ont l'un et l'autre d'employer un tact et une élégance infinis à nous dire des choses terribles. Dans une certaine mesure, je crois qu'il est resté prisonnier de l'hérédité sociale et culturelle et s'est efforcé d'en sortir de l'intérieur, par une sorte de condensation de l'expression. Car s'il est bourgeois par la

forme et le style, il ne l'est pas par la densité
du propos, qui est souvent extrême. »
*Lettre du 1^{er} août 1990**

Michel Dalberto
janvier 2017

* Peu de temps après avoir écrit ce texte sur Fauré, j'ai eu connaissance, grâce à l'amabilité de Brigitte François-Sappey et de Jean-Jacques Greif, de différents extraits du *Journal* d'Olivier Greif (1950-2000), pianiste et compositeur, dans lequel il parle de Fauré. Olivier, qui fut un ami proche, avait déjà signé le texte de mon enregistrement des *Sonates* de jeunesse de Beethoven que j'avais réalisé pour Erato au début des années 80. C'est avec joie et émotion que j'ai décidé d'inclure un certain nombre d'extraits de ce *Journal* comme une sorte de dialogue posthume en forme d'hommage à une personne qui a beaucoup compté dans mon développement artistique.



Personal reflections on Gabriel Fauré

“Especially when it comes to Fauré! What assertions haven’t I already flung at you? I pray to God each day that he will endow me with even just one-tenth of that master’s genius.”

*Letter to Alexis Galpérine, March 7, 1976**

I am not proud to admit it: when I was a student at the Conservatoire, I did not like Fauré’s music. In fact, I could even say I hated it! It was via his chamber music and Jean Hubeau’s exceptional class that I – slowly – came round to it, beginning with the first *Violin Sonata* and first *Piano Quartet*. I did not have the chance to study the solo piano works in Vlado Perlemuter’s class but heard a lot of them. Perlemuter particularly liked teaching the *Theme and Variations*, the sixth and seventh *Nocturnes*, the second *Impromptu*... Unconsciously, his classes formed my comprehension of this music, and I have the impression of having worked on them with him – even though I only played, and much later,

the *Theme and Variations* and the sixth and thirteenth *Nocturnes* for him. In fact, the real trigger with Fauré came in the early 1980s, when I knew the Swiss tenor Hugues Cuénod. Living in Vevey like me, who had just moved there, we saw each other regularly, and he had me sight read the piano accompaniments of all the great Fauré cycles, especially *La bonne chanson*, *La chanson d’Ève*, and *Mirages*, as well as *mélodies* by Duparc, Chabrier, Chausson and so many others. From that time, I understood my error and embarked on a wonderful journey discovering this music.

A few references to situate Gabriel Fauré. When he was born on 12 May 1845, all the great composers of what is called the ‘1810 generation’ – Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner – were still alive. When he died on 4 November 1924, Mahler, Scriabin and Debussy had finished their trajectory between 1911 and 1918, Ravel wrote his last work for

solo piano in 1917; Sibelius had just finished his seventh and last *Symphony*; Schoenberg had begun to develop his dodecaphonic writing; and Stravinsky was in his neo-classical period. Messiaen was 16, Dutilleux 8, and Boulez would be born four months later. These are only dates, but they allow for better apprehending the evolution of a man and a musician in an era about which it is pointless to recall the major transformations that occurred in practically all spheres.

“Doesn't it seem as if Fauré was totally out of step with his time? I have to say, even though Fauré wrote his *Trio* after Schönberg composed *Erwartung*, Berg his *Three Pieces*, Op. 6, Webern his *Pieces for Orchestra*, Op. 10, Stravinsky *The Rite of Spring*, Bartók *The Miraculous Mandarin*, even Debussy's *Jeux* etc., it doesn't matter to me one little bit; no more, for that matter, than I am swayed by the fact, in the way I see those two pieces, that Strauss's *Vier Letzte Lieder* and Boulez's *Le Soleil des eaux* were written in the same year. It also seems to me that for music-lovers – not the experts but music-lovers in general – these “anachronisms” are immaterial. There's a good chance

that they'll be even more so in one or two hundred years time.”

*Letter, July 27, 1993**

Born in Pamiers in the Ariège region of the Pyrenees, a city of 7,000 inhabitants at the time, Fauré went to Paris in 1854 to study at the École Niedermeyer. The 11 years spent in that institution would be decisive for his musical training and personality. The École Niedermeyer was not, in fact, a music school like the others. Founded in 1853 by Louis Niedermeyer, this school of ‘classical and religious music’ aimed to train future church organists, choirmaster and choral directors. As Vincent d'Indy did 40 years later with his Schola Cantorum, teaching at the École conflicted with that of the Paris Conservatoire by establishing a distinct separation between sacred and secular art. Whereas the Conservatoire represented secular, or even sophisticated art, the École Niedermeyer, like the Institution Royale de Musique Classique et Religieuse, founded in 1817 by Alexandre-Etienne Choron, proudly brandished the banner of religion in musical art. There, above all, one studied polyphony, plainchant and organ via works by Palestrina, Nivers, Bach et al. Amongst the professors with whom Fauré

worked, the figure of Camille Saint-Saëns stands out, not only for the influence he had on the young Gabriel but also for the unfailing friendship that grew up between the two men, lasting until Saint-Saëns's death in 1921.

So it should come as no surprise that Fauré began his professional life as organist at the church of Saint-Sulpice in October 1871. He had obviously already begun to compose, in particular songs as well as piano pieces. That same year, he joined Saint-Saëns, Bussine, Duparc, Franck and other French composers in creating the Société Nationale de Musique, which would be of capital importance in the defence and dissemination of French chamber, instrumental and symphonic music in face of the pre-eminence of Germanic music. In addition, the piano/organ duality would be a constant in Fauré's life since, after Saint-Sulpice, it was at La Madeleine where he would officiate in the organ loft and become *maître de chapelle*. Curiously, he wrote nothing for this instrument, other than the organ part in the *Requiem*. On the other hand, it can be pointed out that his piano writing is sometimes influenced by the organ (several phrases in the sixth *Nocturne* and beginning of the seventh, and certain parts of the *Theme and Variations*).

Fauré – where the fires of tonal and modulatory harmony still burn, the last fires still stoked with their own flames. Strauss in some of the works that came after Fauré's death (with the exception, of course, of his *Metamorphosen* and the *Vier Letzte Lieder*) seems to me to be just poking around in the embers, giving off a faint glow but not much heat or – if you'll pardon the expression – jerking off, only finding pleasure in himself.”
*Letter, January 19, 1993**

Fauré's music, and it is a euphemism to say so, is not brilliant music, easy on the ear – except the works from his first period –, and it only rarely shows the interpreter to advantage. With full knowledge of the facts, I would add that I understand the listener who remains impassive hearing a late work by the composer for the first time. How many times, when I was becoming familiar with the last *Nocturnes*, the *Cello Sonatas*, the *Trio*, the song cycles from the end such as *L'Horizon chimérique* or *Le jardin clos*, did I, too, remain impassive, in a near impossibility of playing, so much did I not understand what was going on harmonically, what it meant, or in which direction the music was headed.

Yes, beginning at the turn of the 20th century, Fauré's music took a direction unlike any other. The composer's hearing problems were naturally quite responsible for this evolution but not solely. The fact that Fauré heard high-pitched sounds less and less well, which distorted his scale of intervals, pushed him to restrict his themes, which are often concentrated in the middle of the keyboard, with few large intervals. The *Nocturnes* nos. 9, 11 and 13 (with the exception of the central passage of the latter) are particularly typical.

There is another reason for this evolution. Although one can adore the marvellous melodies that seem to flow naturally at the beginning and middle of his composing (let us think of the theme that opens the sixth *Nocturne* about which Fauré, when asked by a woman listener in ecstasy, declared with his caustic humour that he had found inspiration in a train in the Simplon Tunnel), it must never be forgotten that Fauré's musical thinking and inspiration are above all polyphonic, testimony to the tuition he received at the École Niedermeyer. The exhaustive study of strict counterpoint and Gregorian chant had indelibly shaped his mind, and if we admire the harmonic boldness of his music, it is, in fact, only

the result of a logical, rigorous handling of the different parts.

Fauré's world is more horizontal than vertical, even more so as the composer got older. Without any vertical events present to grab his immediate attention, the listener is left with no other choice in savouring Fauré's music than to learn to immerse himself in the extraordinary abundance of his horizontal creation. Otherwise, he'll get the feeling that he's been left standing on the doorstep."

*Letter, July 30, 1993**

That is a reflection I often made to myself when attentively studying this music. If we understand Fauréan polyphony, the hidden sense of his music suddenly appears much clearer, and what initially seemed incomprehensible becomes evident. I would also like to mention another element to which, in my opinion, we do not grant enough importance: the period that corresponds to this extraordinary evolution in Fauré. This is discussed when talking about Mahler, Debussy or Ravel, but curiously, never with Fauré. That period was the First World War, its build-up, the war itself, and the

post-war years with the friends who had died on the battlefield, knowledge vanished and the environment destroyed. The powerful harmonic tensions, the pain and suffering that emanate from his last works are in large part due to this political environment and war of unprecedented violence.

In the final analysis, Gabriel Fauré the public figure receiving high distinctions from the French government, elected to the Institut de France, director of the Conservatoire for 15 years, and honoured by a national funeral, has little to do with the uncompromising creator, ascetic and resolutely turned towards inwardness following a solitary path. That he was misunderstood in his time and continues to be set apart today, even though his genius is fully admitted, is only further proof, if that were necessary, of the unique worth of his work.

Fauré is far from being a “bourgeois” composer: right-thinking, reactionary, sanitized as the seemingly artificial and deceptive style – and the prejudices of certain factions – would have us believe. If he is bourgeois, then he’s bourgeois the way Proust was in the restraint and infinite grace

they both exercised in relating the most devastating things to us. In a way, I think, he was captive to his social and cultural heritage and was trying desperately to break out of it through a sort of condensation of expression. If he seems bourgeois in form and style, he certainly isn’t in his depths of feeling which are, at times, almost overpowering.”

*Letter, August 1, 1990**

Michel Dalberto

January 2017

* Shortly after having written that text about Fauré, Brigitte François-Sappey and Jean-Jacques Greif drew kindly my attention to several excerpts of Olivier Greif’s *Journal*. Pianist, composer and a close friend of mine, Olivier (1950-2000) had signed the introduction of my record of young Beethoven’s *Piano Sonatas* (Erato, 1983). It is thus a posthumous dialogue that I am greatly pleased and honoured to offer here as a tribute to someone important in my artistic evolution.



ガブリエル・フォーレへの私的考察

「とくにフォーレ！ はっきり言ったではないか！ この巨匠の才能の10分の1でもお与えくださいますようにと、毎日神に祈っているところだ。」（アレクシ・ガルペリーヌへの手紙、1976年3月7日）*

このようなことを告白するのは恥ずかしいのだが、音楽院の学生だった頃、フォーレの音楽は好きではなかった。大嫌いだったと言ってもいい。ゆっくりとではあるが、フォーレに近づいていったのは、室内楽と、並外れて素晴らしいジャン・ユボアのクラスの授業を通してだった。とっつきはじめは、ヴァイオリンソナタとピアノ四重奏曲第1番だった。ヴラド・ベルルミュテルのクラスでは、ピアノ独奏曲を勉強する機会はなかったが、他の人が授業を受けるのをたくさん聞いた。ベルルミュテルは、《主題と変奏》、《夜想曲》 6、7番、《即興曲》 2番をとくに好んで教えていた。彼のレッスンは、私の中で無意識のうちにフォーレの音楽への理解を育み、まるで直接教えを受けたような印象が残っている。実際に彼の前でフォーレを演奏したのは、ずっと後になってたった一度、《主題と変奏》と、6番と13番の《夜想曲》だけだったのだが。私がフォーレに本当の意味で目覚めたのは、1980年代のはじめ、スイスのテノール、ユーグ・キューエノーの知己を得てからだった。彼はスイスのヴェヴェイに住んでいたが、私はこの街に居を構えたばかりで、定期的に会っては、《優しい歌》や、《イヴの歌》《幻影》などの主要な歌曲集のピアノ伴奏譜を初見で弾かされたものだ。他にも、デュパルク、シャブリエ、ショーソン、その他多くの作曲家の歌曲があった。その時、これまでの自分の誤りに気づいた私は、フォーレの音楽を発見しゆく素晴らしい旅を開始したのだった。

ガブリエル・フォーレの生きた時代で、手がかりになることがらをいくつかみてみよう。1845年5月12日にフォーレが生まれた時、メンデルスゾーン、ショパン、シューマン、リスト、ワグナーなど「1810年世代」の大作曲家たちはまだ存命中だった。1924年11月4日に亡くなった時、マーラー、スクリャービン、ドビュッシーは1911年から1918年の間にその生涯を終えていた。ラヴェルは1917年に最後のピアノ独奏曲を書きあげ、シベリウスは最後の交響曲である第7番を終えたばかりだった。シェーンベルクは12音技法を展開し始め、ストラヴィンスキーは新古典主義の作風の真っ只中にいた。メシアンは16歳、デュティユーは8歳、ブーレーズはその4ヶ月後に生まれようとしていた。これらは年代にしかすぎないが、ある時代の中で、一人の人間が、一人の音楽家が、どのように変わっていく

のかをつかむ手がかりになろう。この時代に、ほとんどすべての分野で根本的な変化が起こっていたことは、今さら言うまでもないだろう。

「フォーレはあの時代から完全にはみ出していたとは言えまいか？ 彼がトリオを書いたのは、シェンベルグが《期待》を、ベルグが《管弦楽のための3つの小品 作品6》を、ヴェーベルンが《管弦楽のための5つの小品 作品10》を〔中略〕、ストラヴィンスキーが《春の祭典》を、バルトークが《中国の不思議な役人》を、そしてまたドビュッシーが《遊戯》を作曲した後だったというようなことは、私にとってこれっぽちも重要ではないし、リヒャルト・シュトラウスの《4つの最後の歌》とブーレーズの《水の太陽》が同じ年に作曲されたことも、私がこれら2曲をどんなふうを受け入れるかに、いくらか影響を与えていない。全くのところ、音楽愛好家（専門家ではなく、愛好家だ）の聴衆にとって、このような『時代錯誤』はどうでもいいことだ。1世紀か2世紀もたてば、もっとどうでもよくなるかもしれない。」（1993年7月27日付の手紙）*

フランス、アリエージュ県の、当時人口7000人だったパミエという街で生まれたフォーレは、1854年にパリに「上京」し、ニーデルメイエル学校で音楽を学んだ。11年間の在学期間に、音楽家として決定的となる教育を受けたのだ。この学校は、他の音楽学校とは全く違っていた。1853年にルイ・ニーデルメイエルによって創設された古典・宗教音楽の学校で、教会オルガニスト、歌唱指導者、合唱指揮者などを養成することを目的としていた。40年後にヴァンサン・ダンディがスコラ・カントルムで行うように、ニーデルメイエル学校での教育は、パリ音楽院のそれとは全く対照的で、宗教音楽と世俗音楽をはっきりと区別していた。パリ音楽院が世俗芸術、さらには「社交的な」芸術を体現していたのと比べ、ニーデルメイエル学校は、アレクサンドル＝エティエンヌ・ショロンが1817年に創設した王立宗教音楽院と同様、音楽における宗教の旗印を誇らしげに高く掲げていた。学生は何よりも、パレストリーナ、ニヴェール、バッハなどの音楽を通して、ポリフォニー、プレインチャント、オルガン曲を学んでいたのである。

フォーレが師事した音楽家の中で、カミーユ・サン＝サーンスは最も重要な存在だ。音楽的に深い影響を受けただけでなく、サン＝サーンスが亡くなる1921年まで、揺るぎない友情で結ばれていた。

だから、フォーレが、1871年10月からサン・シュルピス教会のオルガニストとして職業音楽家の道を歩み始めたことは、驚くに値しない。もちろん、それまでも作曲はしていた。とくに歌曲、そしてピアノ曲も。同じ1871年に

は、サン＝サーンス、ビュシーヌ、デュパルク、フランクその他のフランスの作曲家たちとともに「国民音楽協会」の設立に加わっている。この協会は、ドイツ音楽が席卷する当時であって、フランスの室内楽、器楽、交響曲を擁護し、普及させるのに、非常に重要な役割を担っていた。フォーレの音楽人生には、ピアノとオルガンが常に共存しており、サン・シュルピス教会での任務を終えたあとは、マドレーヌ寺院のオルガニスト、楽長となっている。しかし奇妙なことに、フォーレは 《レクイエム》のオルガンパート以外には、オルガン曲を一つも作曲していない。逆に、彼のピアノ書法には、時おりオルガンの影響が見られる（《夜想曲》第6番にいくつかあるオルガン的な手法、《夜想曲》第7番冒頭、《主題と変奏曲》の一部）。

「フォーレ。あるいは、調性・転調和声はまだ生きている最後の炎。みずから燃えることで明るく輝く最後の炎。シュトラウスは、フォーレの死後に書きたいいくつかの作品で（もちろん《変容》と《4つの最後の歌》を除いてのことだが）、炭火や、ほの赤いけれど、もはやほとんど焼き尽くされた光と戯れているに過ぎず、さらに言うならば — このようなぶしつけな表現をお許しいただきたいのだが — 自慰行為、すなわち自分だけの喜びを楽しんでいるようにしか思えない。」（1993年1月19日付の手紙）*

フォーレの音楽は、初期の作品以外は、秀逸で耳に優しい音楽だとは控えめにも言えない。演奏家を前面に押し出すこともほとんどない。私自身の体験からも、初めて彼の晩年の作品を聞いた時に「大理石のように冷たく固まって」しまう聴衆の気持ちはよくわかる。後期の夜想曲や、チェロソナタ、トリオ、また最後の歌曲集である 《幻想の水平線》や 《閉ざされた庭》を知った頃に、私自身も、どれだけ「大理石のように冷たく」なってしまったか。和声的に何が起きているのか、それがどんな意味をなすのか、音楽がどんな方向に向かっているのか理解できず、ほとんど弾くことができなかったのだ。

そう。フォーレの音楽は、20世紀に入った頃から、それまでどこにも向かわなかった方向に向かっていくのだ。耳が聞こえなくなったことは、もちろん、このような変化の要因ではあるが、それだけでは説明できない。高音がだんだんと聞こえなくなって音程感覚が歪み、そのことで主題を鍵盤の中音域に集中して、広い音程をあまり使わずに書かざるを得なくなったのだ。それは《夜想曲》9、11、13番（中間部を除く）に顕著だ。

この変化には、もう一つ理由がある。初期や中期に作曲された、おのずと溢れ出るような楽想の美しいメロディを私たちは愛することはできるが（《夜想曲》6番を聞いて恍惚状態に陥っているある女性の質問に答えて、フォーレ

は辛辣なユーモアで「シンプロンのトンネル**の中でインスピレーションを得たんですよ」と言ったという逸話がある）、彼の楽想は何よりもまずポリフォニー的なものであるということを忘れてはなるまい。これは、ニーデルメイエル音楽学校の教育のたまものだ。フォーレは、厳格な対位法やグレゴリオ聖歌を深く追求することで、確固たる音楽精神を作り上げたのだが、彼の音楽を貫く大胆な和声に心入るならば、それは、つまりは、様々な声部が理論的に厳格に展開された結果だということがわかるのだ。

「フォーレの世界は、縦方向というより横方向でできており、年をとるにつれてそれが強くなっていく。ふつうすぐに注意を引く縦の進行がないので、聴衆は、見事に溢れ出る横の線に入っていくことでしか、フォーレの音楽を楽しめるすべがなくなるのだ。それができないと、門前払いをくったような気持ちになってしまう。」
(1993年7月30日付の手紙) *

以上が、フォーレの音楽を注意深く研究することでよく思うことだ。フォーレのポリフォニーを理解するならば、彼の音楽に隠された意味が、突然、それまでよりずっと明快になり、はじめは不可解だと思われたことが、当然のごとく映るのである。もう一つ、重要ではないとして人々があまり取り合わないと思われる、ある要素を示しておきたい。フォーレの音楽に途方もない変化が起こった時期に符合する時代背景である。マーラー、ドビュッシー、ラヴェルなどを語る時によく引き合いに出されるのに、フォーレに関しては奇妙にも全く取り上げられないことがら。それは、第一次大戦、戦争に至る出来事、戦争そのもの、そして、友人や知人たちが戦線で亡くなったり行方不明になってしまい、破壊された風景のある戦後である。和声における強い緊張感、晩年の作品が放つ痛みや苦しみなどは、このような政治環境と、当時未曾有の激しさを呈した戦争によるところが大きいのだ。

ガブリエル・フォーレは、フランス国家から高位の勲章を受け、フランス学士院に選ばれ、15年にわたってパリ音楽院の院長を務め、国葬をもって顕彰されたが、そのような人物像は、結局、一徹で禁欲的な、決然と内面に向かう、孤高の道を歩んだクリエイターとしての人となりとは、似つかないものだった。彼が、生きた時代には理解されず、現在でも、その才能が完全に認められているにもかかわらず、隅に追いやられ続けていることは、畢竟するに、彼の偉業のみが持つ価値の — それを証明することが必要であるならば — さらなる証明であるに過ぎないのだ。

「フォーレは、ブルジョワで、保守的で、退行的で面白味のない作曲家だと思われているが、それは、見せかけで偽りの外観を呈しているある音楽様式 — と集団的な先入観 — がそう思わせているだけで、実際はそれと

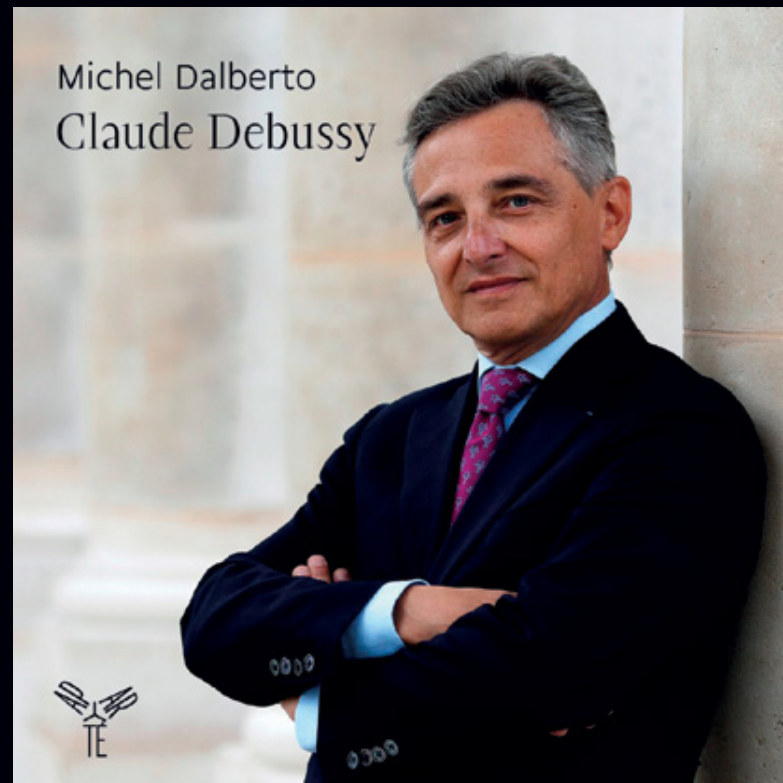
は程遠い。彼がブルジョワだとすれば、それはプルーストのようにブルジョワなのだ。つまり二人とも、恐ろしいことを言うのに、限りなく機転に溢れて限りなくエレガントなやり方を用いる。私が思うには、フォーレはある意味で、社会的・文化的伝統の特質に閉じ込められていて、そこから抜け出すのに、一種、表現を凝縮することで、内面から抜け出そうとしていた。彼の音楽は形式と様式でブルジョワだったが、内容においてしばしば極端なまでに密度が濃いという点では、ブルジョワではなかった。」（1990年8月1日付の手紙）*

ミシェル・ダルベルト 2017年1月

* このテキストを書き終えて間もなく、ブリジット・フランソワ=サペイ、ジャン=ジャック・グレフ両氏のご好意により、ピアニストで作曲家だったオリヴィエ・グレフ（1950～2000）の『日記』から、フォーレについて語っている文章の抜粋を手に入れる機会を得た。オリヴィエは近しい友人で、1980年にエラートからベートーヴェンの初期ピアノソナタ集のCDをリリースした際、解説を寄せてくれた。私が芸術を深めていく上で大きな位置を占めていた彼にオマージュを捧げるべく、今回、対話するような気持ちで、その中からいくつかを引用した次第である。

** シンプロントネル 1906年開通の、アルプス山脈を通過してスイスとイタリアを結ぶトンネル。当時世界最長だった。

Also available - Également disponible



apartemusic.com

**MICHEL
DALBERTO**
LIVE | FAURÉ
FRANCK
DEBUSSY
RAVEL