

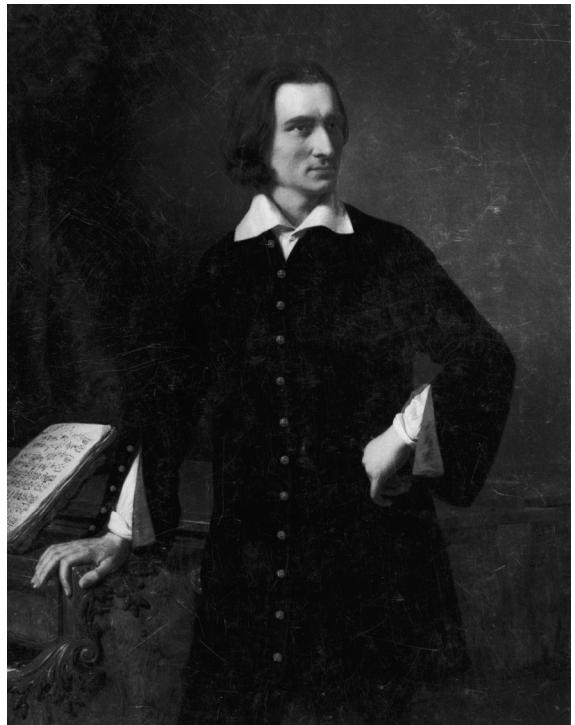
**CHANDOS**

...LE  
TEMPS  
PERDU...



Fauré  
Liszt  
Ravel  
Respighi

Imogen Cooper



Franz Liszt, 1847

Portrait by Mihály Barabás (1810–1898), now at the Szépművészeti Múzeum, Budapest / Mary Evans Picture Library

## ...Le Temps perdu...

Maurice Ravel (1875 – 1937)

**Valses nobles et sentimentales, M 61** (1911) 16:25

for Piano Solo

'...le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile.'

Henri de Régnier

(orchestrated for the ballet *Adélaïde* – 'le langage des fleurs')

À Louis Aubert

[1]	I Modéré, très franc – Sans ralentir –	1:33
[2]	II Assez lent, avec une expression intense – Au Mouvement (un peu plus lent et rubato) – Premier Mouvement – Au Mouvement (rubato) – Ralentir –	2:28
[3]	III Modéré – Retenu –	1:31
[4]	IV Assez animé –	1:14
[5]	V Presque lent, dans un sentiment intime –	1:23
[6]	VI Vif –	0:45
[7]	VII Moins vif – (Un peu retenu) – Tempo I (Modéré) – Un peu plus animé – Premier Mouvement –	3:06
[8]	VIII Épilogue. Lent – Très expressif et en retenant – Au Mouvement – Plus lent – Sans ralentir – Un peu plus lent – Encore plus lent – Au Mouvement [Plus lent] – Même Mouvement, un peu plus las – Plus lent et en retenant jusqu'à la fin – Très lent	4:25

**Sonatine, M 40** (1903–05) 13:22

in F sharp minor • in fis-Moll • en fa dièse mineur

for Piano Solo

À Ida et Cipa Godebski

- [9] I Modéré – Un peu retenu – A tempo – Animé –  
Tempo I – Un peu retenu – A tempo – Lent 4:45
- [10] II Mouvement de Menuet – Plus lent –  
Reprenez peu à peu le mouvement – A tempo – Sans ralentir –  
Un peu plus lent qu'au début – Très lent 3:56
- [11] III Animé – Sans ralentir – Même Mouvement, tranquille –  
Plus lent – A tempo – Plus lent – A tempo – Accélérez –  
Très animé 4:41

**Franz Liszt** (1811–1886)

[12] **Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este, S 163 No. 4** (1877) 8:39

from *Années de Pèlerinage, Troisième Année*

Allegretto – Un poco più moderato –  
'...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam  
aeternam.' – Evang. sec. Joannem 4, 14 [...but the water that I shall  
give him shall be in him a well of water springing up into everlasting  
life. – Gospel of John 4, 14] –  
Un poco accelerando – Un poco più lento

## Maurice Ravel

- [13] **Jeux d'eau, M 30** (1901) 6:47  
in E major • in E-Dur • en mi majeur  
for Piano Solo  
'Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille...' Henri de Régnier (*La Cité des eaux*)  
À mon Cher Maître Gabriel Fauré  
Très doux - [ ] - Premier Mouvement - [ ] -  
Premier Mouvement - Très rapide - Un peu plus lent qu'au début -  
Lent - Rapide

## Franz Liszt

- [14] **Hungarian Rhapsody No. 13, S 244 No. 13** (1847) 11:05  
in A minor • in a-Moll • en la mineur  
Au Comte Léo Festetics  
Andante sostenuto - Più lento - Tempo I - Più lento -  
Vivace - Un poco meno vivo - Presto assai

**Gabriel Fauré** (1845–1924)

**Thème et variations, Op. 73** (1895)

in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur

for Piano Solo

À Mademoiselle Thérèse Roger

[15]	[Thème.] Andante moderato –	1:46
[16]	Variation I. Lo stesso tempo –	0:56
[17]	Variation II. Più mosso –	0:56
[18]	Variation III. Un poco più mosso –	0:44
[19]	Variation IV. Lo stesso tempo –	1:25
[20]	Variation V. Un poco più mosso –	0:56
[21]	Variation VI. Molto più moderato –	1:15
[22]	Variation VII. Allegretto moderato –	0:58
[23]	Variation VIII. Andante molto moderato –	1:18
[24]	Variation IX. Quasi Adagio –	1:27
[25]	Variation X. Allegro vivo –	1:22
[26]	Variation XI. Andante molto moderato	2:10

## Franz Liszt

27

- Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti,  
**S 397** (1835 – 36) 6:34  
*Fantaisie dramatique pour le piano*  
(Dramatic Fantasy for Piano)  
Dédicée à Madame Vanotti  
Andantino – Cadenza – Con anima

## Ottorino Respighi (1879 – 1936)

28

- Notturno, P 44 No. 3** (1903 – 05) 5:15  
in G flat major • in Ges-Dur • en sol bémol majeur  
from *Sei Pezzi*  
(Six Pieces)  
for Piano  
Lento  
TT 83:21

Imogen Cooper piano



Imogen Cooper

Sim Canetty-Clarke

## ...Le Temps perdu...

### Fauré: Thème et variations, Op. 73

Gabriel Fauré (1845–1924) composed the *Thème et variations* in 1895 and it is his longest and most serious composition for solo piano, a work in which the stature and intellectual rigour of his musical thinking are impressively in evidence. It was dedicated to Thérèse Roger, a pianist and singer who had studied with Fauré at the Conservatoire. She became a friend and was his favourite interpreter of the 'Pie Jesu' in the Requiem. Roger is perhaps best known for her mercifully brief part in the chaotic (and shameless) private life of Debussy, to whom she became engaged – and rapidly un-engaged – in 1894, the year before Fauré wrote this piece. The first performance of the *Thème et variations* took place in London, played by Léon Delafosse at St James's Hall on 10 December 1896; it was the novelty on an all-Fauré programme in which the composer himself played the Second Piano Quartet. The new Variations apparently went down well with the London audience – though one acidic critic, in the *Musical Times*, grumbled that the concert was 'rather monotonous'. On his return to Paris, Fauré wrote to Thérèse

Roger about the première of the piece, with a dash of wry self-deprecation:

Dear Thérèse, I'm just back from London  
where I heard Delafosse play your  
'Variations' in front of an audience of 2,000  
people... The public didn't seem to find  
them any more boring than the other music  
in the programme, in spite of the notice  
proclaiming that it was a first performance.

Fauré makes his intentions clear from the start, introducing the noble, rather severe theme without preamble. The key is C sharp minor, as it is for almost the whole work. The theme rises and falls in stately dotted rhythms, punctuated by a chordal accompaniment. The eleven variations that follow show Fauré at his most creative and resourceful within a strict musical framework. Variation 1 presents the theme in the bass, decorated by scales in the right hand. Variation 2 offers a rather spiky version of the first eight notes of the theme in the manner of a toccata. With Variation 3, the time signature changes from 4 / 4 to 3 / 4, and a version of the theme that mingles duplets and triplets. Variation 4 is a stormy affair, the theme thrown from left hand to right

amid cascades of *fortissimo* semiquavers. In Variation 5, the mood changes as the theme takes on a waltz-like character. Variation 6, marked *Molto più moderato*, has a solemn version of the theme in the bass, over which the falling octaves in the right hand seem to droop disconsolately. At a more flowing tempo, Variation 7 finds the theme disguised as a nervous little motif treated in imitation. Variation 8, marked *Andante molto moderato*, represents a complete change of mood and texture: a dreamy reworking of the theme in the right hand is accompanied by flowing quavers, mostly in the piano's upper register though punctuated at the end of each section by bass notes which seem to toll like bells. Variation 9, *Quasi Adagio*, is an extraordinary piece in which Fauré's endlessly inventive harmonic imagination produces music of the most tender anguish (much of it marked *dolce* or *dolcissimo*). With Variation 10, the tempo changes to rapid triple time, marked *Allegro vivo*. The theme starts in the left hand, played in continuous quavers, with syncopated chords above it. After a hushed start, this energetic variation works its way to a climactic end. Fauré could have finished the work there, but what follows is a magical transformation: the final variation is in C sharp major, the first few notes of the theme gently traced by the left

hand in a kind of reverie. The music rises to an imposing climax before returning to a mood of clarity, calm, and repose on a radiant chord of C sharp major. While it is interesting to consider the likely influences on Fauré when he wrote the *Thème et variations* – the most conspicuous is his beloved Schumann, particularly the *Études symphoniques* – what is most striking is the complete individuality of Fauré's conception.

**Liszt: Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este,**

**S 163 No. 4**

Franz Liszt (1811–1886) as poetic colourist, proud nationalist, and brilliant arranger is reflected in three pieces on this disc. 'Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este' was published in the third and last book of *Années de Pèlerinage*. Composed during 1877 while he was staying at the Villa d'Este, in Tivoli, near Rome, it captures in music the fountains at the villa, and carries a much deeper, spiritual message, too. On his autograph manuscript, at the serene passage in D major, Liszt had added a quotation from St John's Gospel (4, 14): '...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam' (...but the water that I shall give him shall be in him a well of water springing up into everlasting life). The fountains were not merely a decorative feature for Liszt, but

stood as a symbol of the Water of Life that purifies at Baptism and represents the Holy Spirit. As for the music, it amounted to a kind of quiet revolution in piano writing: never before had a composer created such a vibrant evocation of water, and Liszt's innovative use of pianistic colour had lasting impact on later composers, notably Ravel.

**Liszt: Hungarian Rhapsody No. 13 in A minor, S 244 No. 13**

The Hungarian Rhapsody No. 13 was composed in 1847 and first published in 1853, with a dedication to Liszt's friend and patron Count Léó Festetics (1800 – 1884). The melancholy seriousness of the slow introduction marks it out as a piece that demands virtuosity not to please a crowd but for purely musical reasons. The rhapsody contains a veritable cornucopia of Hungarian folk tunes, including one made famous by Pablo de Sarasate in his *Zigeunerweisen*.

**Liszt: Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti, S 397**

Liszt made operatic transcriptions throughout his career and his *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti* is among the earlier ones, arranged in 1835 – 36, very soon after the première of the opera, at the Teatro di San Carlo, in Naples, on

26 September 1835. In this paraphrase he draws on the music of the opera's famous sextet, 'Chi mi frena in tal momento', from Act II, reimagining Donizetti's orchestral accompaniment for piano with great sensitivity. During his years in Weimar, Liszt became a noted opera conductor (in 1849 he conducted Wagner's *Tannhäuser* and the next year gave the world première of *Lohengrin*; in 1852 he conducted Berlioz's *Benvenuto Cellini*), but throughout his career he was familiar with all the newest operas. He prepared operatic transcriptions on works by a remarkable array of composers, including Auber, Bellini, Glinka, Gounod, Meyerbeer, Mozart, Tchaikovsky, Verdi, and Wagner. While many of the paraphrases were written as recital pieces, what stands out in the best of them are some decidedly musical virtues, notably the respect for the works which Liszt was arranging, and his ability to re-imagine vocal writing as completely idiomatic music for the piano.

**Ravel: Sonatine**

The origins of the *Sonatine* by Maurice Ravel (1875 – 1937) go back to 1903 when his friend (and fellow-member of *Les Apaches*) Michel Dimitri Calvocoressi encouraged him to enter a competition put on by a short-lived bi-lingual magazine, the *Weekly Critical*

*Review*, published in Paris in spite of its English title. The brief for the competition, announced in March 1903, was quite specific: to compose the first movement of a piano sonata in F sharp minor, not to exceed seventy-five bars in length. Ravel submitted his piece (under the barely disguised pseudonym of 'Verla') but in the end the competition was abandoned (one rumour had it that Ravel was the only entrant). He kept a copy, and later added the second and third movements, dating the finished manuscript August 1905. The *Sonatine* was the first work to be issued under his new agreement with the publisher Durand who brought it out in November 1905. The central 'Menuet' quickly became popular and within a few years the *Sonatine* was a considerable commercial success: more than 50,000 copies of the music were sold during Ravel's lifetime. Poised and restrained, the music is also a subtle and ingenious exploration of piano sonority. Ravel dedicated the piece to his friends Ida and Cipa Godebski.

#### Ravel: *Jeux d'eau*

The manuscript of *Jeux d'eau* is dated 11 November 1901 and Ravel later wrote that this work marked 'the beginning of all the pianistic innovations that people have noted in my work'. According to the composer, the music was 'inspired by the noise of water'

and by the musical sounds which can be heard from fountains', and there was also the specific influence of Liszt's 'Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este'. Ravel took the possibilities of 'water music' a stage further with his pianistic kaleidoscope. He dedicated the piece 'à mon Cher Maître Gabriel Fauré', and his teacher was enchanted by it. Whereas Liszt's 'Jeux d'eaux' has a religious subtext, Ravel prefaces his *Jeux d'eau* with a rather more pagan line, by Henri de Régnier: 'Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille...' (The River god laughing at the water that tickles him).

#### Ravel: *Valses nobles et sentimentales*

When the *Valses nobles et sentimentales* were first performed, by Louis Aubert, at a concert of the Société musicale indépendante on 8 May 1911, they were given anonymously – and roundly booed. Invited to guess the composer, the audience (many of them composers and professional musicians) proposed some unlikely names, among them Satie, d'Indy, and Kodály, but Ravel recalled that a tiny majority picked him. The title was taken directly from Schubert's collections of *Valses nobles* and *Valses sentimentales*, but the music itself looks uncompromisingly forwards. Harmonies have a hard edge and in places Ravel even ventures into a kind

of bi-tonality (in the central section of the seventh waltz). Textures are more sparing, less obviously alluring or colourful, than in his earlier piano works, and it is tempting to wonder whether Ravel's title, suggesting 'nobility' and 'sentimentality', was something of a tease.

**Respighi: Notturno, P 44 No. 3**

Between 1903 and 1905, Ottorino Respighi (1879–1936) composed six piano pieces, all published individually by the Bolognese firm of Bongiovanni, which then gathered them together as a collection of *Sei Pezzi*. They marked Respighi's earliest appearance in print. The most memorable of the set is the 'Notturno', in the luxuriant key of G flat major. Although it may not be fully characteristic of Respighi's mature style, the main theme unfolds over shimmering impressionistic chords, and the piano writing throughout is an early indication of Respighi's imaginative handling of sonority and colour. A short central passage is more dramatic – a series of bold chords decorated with some rather charmingly extravagant flourishes – before the music returns to the gentle, undulating mood of the opening, and a tranquil close.

© 2021 Nigel Simeone

**A note by the performer**

It would be reasonable to glance at this list of works and wonder what holds them together as a concept, and why the reference in the title of the CD to Proust's great novel. All the music is wonderful, of course. There is also a certain shared sound world – impressionistic, virtuosic, colourful, definitely Gallic, and only occasionally Mitteleuropean. But that hardly suffices.

It all came from a strong desire on my part to re-explore pieces – good pieces – learned when I was a teenager in Paris, or as a twenty-year-old with Alfred Brendel in Vienna. None of these pieces have I performed in my adult years on the concert platform. What has happened to them, cocooned inside me and unaddressed for half a century?

I played them quite well as a youngster, and was taught them superbly by musicians whose natural idiom they were. This led me to wondering both about the messages from my teachers that I would find on my old dog-eared scores, and about the nature of memory, both auditory and digital. Would my hands automatically seek out the old fingerings, so dogmatically marked by my teachers on my music? Or would they instinctively try positions that better suited my present frame of mind? I have often noted how astonishing changes come about while

works simmer silently over years without conscious consideration. I wondered, too, about how my acquisition of a lot of other repertoire in the intervening years – much of it Germanic – might have silently affected what came out of my hands when I made this journey inwards, with my musty scores.

Choosing pieces was not hard – in volume, there was the wherewithal to record far more than one CD. When you leave your young years, you often want to discard even the good parts of that time, like so many old garments that remind you of this and that insecurity or fear. With the passage of time, the bird's eye view can make it all appear in a different light. The works I have chosen have now transmogrified to have good or beautiful associations – of new, magic discovery, of achievement, of worlds opening up, of praise, if also of difficult journeys, the end goal waiting to be achieved.

A précis of those young years may be helpful. From 1961 to 1967 (from the ages of twelve to eighteen) I lived in Paris and studied at the Conservatoire. My teachers were Jacques Février (who had known Ravel well), Yvonne Lefébure (who had known Alfred Cortot), and Germaine Mounier. This was pre-May 1968 Paris, a Paris deeply connected to the past, and to its playing traditions. There was an emphasis on unassailable digital

fluency and a strong pulse, neither of which I regret having had imposed upon me. I was more French than English in those years – very formative ones – and I am grateful there too, for the balance.

When I was twenty I heard Brendel play in London, and begged to go and work with him in Vienna where he still lived. His own career, although respectable, had not yet taken off, so he had some spare time. Over a few weeks, I spent countless hours playing to him, playing with him, and listening with him to the great musicians of the past, whose influence he still felt – Edwin Fischer, Alfred Cortot, Wilhelm Furtwängler, the Busch Quartet, Elisabeth Schumann, Lotte Lehmann... It was a cornucopia of inspiration, not forgotten to this day. Brendel was the great champion of Liszt as a visionary, a noble soul, a prolific genius; how this translated into his playing affected me deeply – and, I hope, armed me against Liszt's many detractors who see him (without necessarily knowing his music well) as a superficial circus ringmaster, manipulating us into gasps of admiration at the hands of fabulous virtuosi. What an incomplete picture that is!

You only have to read Alan Walker's fascinating three-volume biography to understand.

The man was a towering figure of the romantic movement – a mesmeric and extraordinary pianist who travelled constantly to give concerts in front of ecstatic audiences, a radical and original composer who explored harmony and structure in a completely novel way, anticipating atonality. He was prolific – I have the new *Editio Musica Budapest* scores, and his piano music alone fills thirty-eight volumes. He was a conductor and a transcriber. But he was also a writer, a teacher, a benefactor, a philanthropist, a Hungarian nationalist, a Franciscan tertiary; his friends included the great figures of the time, including of course Richard Wagner, who married his daughter Cosima (von Bülow).

Discovering Liszt, through Brendel, in a still enclosed Vienna, pure Mitteleuropa, proved both irresistible and profound.

This was Vienna in the early 1970s – mere miles from the Iron Curtain, oppressive, shabby, also backward-looking. The median age seemed to me to be around seventy, streets were deserted, and The Third Man was never far off. Bratislava, in then Czechoslovakia and all of eighty km from Vienna, could as well have been Australia for all its inaccessibility. To a young person it felt like the end of the world – as it then was: the boundary of the Western world.

These two great cities, Paris and Vienna, were both emitting their last gasps of post-war existence before transitioning into the modern cities we know now. For all that this could have had a repressive feel for a young person, they both without a shadow of doubt got under my skin, and I was already aware, in both cities, of the privilege of living there at that time, when connections with the rich cultural and historical past were so near, for better as well as for worse. That world still provides a deep resonance behind my identity, representing a sort of default position when my compass is wavering.

So, you may ask, what has happened to all these pieces, dormant inside me?

They have not fossilised. They have slowly come back, enriched by the vivid colours of a life lived: more poignant, more witty, more charming, more wondrous. Sometimes harder, because we demand more of ourselves with the passage of time and find more in the score in front of us. I have marvelled at the remarks scribbled by my teachers – I should say that I had too many of them at the same time and that, effectively, they used my scores to write catty messages to one another, all trying to gain the upper hand. ‘Ravel m'a dit’ – ‘Ravel told me!’ How can you top that? And, for all that I put the French School behind me when I moved on to work

with Brendel, I now see that their comments and guidance were profound and vital, having more in common with Brendel's way of thinking than I ever could have imagined at the time.

The strangest part has been the re-memorising. Sometimes the fourteen-year-old girl takes over, and I feel as if it is she playing – the hands have their memory, and seeing them move over the keyboard has a strong *déjà vu* about it. Fingerings? Well, it is notoriously hard to change fingerings, not least from decades back. If they worked at the time, they probably work now, unless there is a musical reason to change them. By and large I have let well alone.

The Germanic influence? If it is not unfair to the French School, I would say that the importance of 'die große Linie', the long line, about which Brendel spoke on day one of our working time, helped greatly in reuniting the different elements of these Gallic and Hungarian works when I returned to them. Fauré, too, is often associated with the principle of '*la grande ligne*': the speaking sentence, the life force that carries you forward, rather than the solitary thought that stops you in your tracks, however beautiful. Unconsciously perhaps, there has been an adoption of story-telling as a holy principle, no note (= word) ever being irrelevant.

Interesting, too, to observe that the greater capacity to see the whole picture, with the passage of time, also brings a slight element of detachment – something vital for French music, which should rarely sound sentimental. Cool inner poise is not inappropriate.

So maybe it is hardly '...temps perdu...', as the journey inwards would not have been so rich if I had not waited so long...

© 2021 Imogen Cooper

Regarded as one of the finest interpreters of classical and romantic repertoire, **Imogen Cooper** is internationally renowned for her virtuosity and lyricism. She has appeared with the Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, New York Philharmonic, and Staatskapelle Dresden, as well as the Royal Concertgebouw Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Boston Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra, and NHK Symphony Orchestra, Tokyo. She has played with all the major British orchestras, including the London Symphony Orchestra and Philharmonia Orchestra, and given solo recitals in New York, Tokyo, Paris, Vienna, Prague, and London. She has recorded Concertos by Mozart with the Northern Sinfonia, a Schubert cycle released under the

title *Schubert Live*, and three CDs for Wigmore Hall Live. Her recent recordings for Chandos Records feature music by French and Spanish composers, Beethoven, Liszt, and Wagner. Imogen Cooper was appointed CBE in the Queen's New Year Honours List in 2007, and the following year received the Instrumentalist Award of the Royal Philharmonic Society. She was awarded the Queen's Medal for Music

in 2019. An Honorary Doctor of Music at the University of Exeter and an Honorary Member of the Royal Academy of Music, she was the Humanitas Visiting Professor in Classical Music and Music Education at the University of Oxford for 2013. The Imogen Cooper Music Trust was founded in 2015, to support young pianists at the cusp of their careers, and to give them time in an environment of peace and beauty.



Maria Majno

Imogen Cooper, with Alfred Brendel, summer 2020



Imogen Cooper

Sim Canetty-Clarke

## ... Le Temps perdu ...

### Fauré: Thème et variations op. 73

Mit dem *Thème et variations* schuf Gabriel Fauré (1845 – 1924) im Jahre 1895 sein längstes und gewichtigstes Werk für Soloklavier – eine Leistung, die das Niveau und die intellektuelle Strenge seines musikalischen Denkens eindrucksvoll zum Ausdruck bringt. Er widmete es der Pianistin und Sängerin Thérèse Roger, die am Conservatoire bei ihm studiert hatte. Sie wurde zu einer guten Freundin und war seine Lieblingsinterpretin des "Pie Jesu" im Requiem. Bekannt wurde sie aber wohl vor allem durch ihren glücklicherweise kurzen Auftritt im chaotischen (und schamlosen) Privatleben von Debussy, mit dem sie sich 1894, ein Jahr vor diesem Stück, verlobte – und schnell wieder entlobte. Die Uraufführung des *Thème et variations* fand am 10. Dezember 1896 in der Londoner St. James's Hall statt, wo Léon Delafosse das Werk als Neuerscheinung im Rahmen eines Fauré-Programms gab, in dem der Komponist persönlich mit seinem zweiten Klavierquartett auftrat. Die neuen Variationen kamen beim Londoner Publikum offenbar gut an – obwohl ein säuerlicher Kritiker in

der *Musical Times* das Konzert als "ziemlich eintönig" abtat. Wieder auf heimischem Boden, beschrieb Fauré in einem Brief an Thérèse Roger die Premiere mit einem Schuss Selbstironie:

Meine liebe Thérèse, ich komme gerade aus London zurück, wo ich Delafosse vor 2000 Personen mit Ihren "Variationen" gehört habe ... Das Publikum schien sie nicht langweiliger zu finden als den Rest des Programms, obwohl man wusste, dass es sich um eine Uraufführung handelte.

Fauré macht seine Absichten von Anfang an klar und führt das edle, recht ernste Thema ohne Präambel ein. Die Anfangstonart ist cis-Moll, so wie über fast das gesamte Werk hinweg. Das Thema steigt und fällt in würdevoll gepunkteten, von einer Akkordbegleitung interpunktuierten Rhythmen. Die darauf folgenden elf Variationen zeigen Fauré in einem strengen musikalischen Rahmen von seiner kreativsten und findigsten Seite. Variation 1 präsentiert das Thema im Bass, verziert mit Skalen in der rechten Hand. Variation 2 gestaltet die ersten acht Noten des Themas zu einer stacheligen Toccata. Mit Variation 3 geht die Taktart von 4/4 zu 3/4 über und variiert

das Thema mit Duolen und Triolen. Variation 4 ist eine stürmische Angelegenheit, bei der das Thema inmitten von *fortissimo* gesetzten Sechzehntel-Kaskaden von der linken Hand zur rechten geworfen wird. In Variation 5 ändert sich die Stimmung, und das Thema nimmt walzerartige Gestalt an. Variation 6 mit der Bezeichnung *Molto più moderato* enthält eine feierliche Version des Themas im Bass, worüber die fallenden Oktaven in der rechten Hand trostlos zu hängen scheinen. Fließender offenbart Variation 7 das Thema als nervöses kleines Motiv, das der Imitation unterzogen wird. Die *Andante molto moderato* bezeichnete Variation 8 bringt einen völligen Umbruch in Stimmung und Textur: Eine verträumte Überarbeitung des Themas in der rechten Hand wird von fließenden Achteln begleitet, meist in der oberen Tonlage des Klaviers, dann aber am Ende jedes Abschnitts von Bassnoten glockenartig punktiert. Variation 9, *Quasi Adagio*, ist ein außergewöhnliches Stück, in dem Fauré durch seine schier endlos erforderliche harmonische Vorstellungskraft zu Musik in zarterer Pein findet (vielfach unter der Bezeichnung *dolce* oder *dolcissimo*). Mit Variation 10 ändert sich das Tempo zu einem schnellen Dreiertakt mit der Angabe *Allegro vivo*. Das Thema beginnt in der linken Hand mit gleichmäßigen Achteln unter synkopierten

Akkorden. Nach einem gedämpften Anfang strebt diese Variation lebhaft ihrem Höhepunkt zu. Fauré hätte damit das Werk beenden können, aber nun folgt eine magische Transformation: In der letzten Variation, die in Cis-Dur gesetzt ist, werden die ersten Noten des Themas von der linken Hand in einer Art Träumerei sanft nachgezeichnet. Die Musik erlebt eine eindrucksvolle Krönung, bevor sie sich mit einem strahlenden Cis-Dur-Akkord wieder auf Klarheit, Ruhe und Gleichmut besinnt. Während es sich lohnt zu überlegen, was oder wer den Komponisten bei seinem *Thème et variations* beeinflusst haben mag – am deutlichsten wohl sein geliebter Schumann, insbesondere die *Études symphoniques* – überzeugt am stärksten die reine Individualität von Faurés Konzeption.

**Liszt: Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este S 163 / 4**  
Franz Liszt (1811–1886) ist als poetischer Kolorist, stolzer Nationalist und brillanter Arrangeur mit drei Stücken auf dieser CD vertreten. "Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este" erschien im dritten und letzten Band der *Années de Pèlerinage*. Die Komposition geht auf das Jahr 1877 zurück, als Liszt häufig in der Villa d'Este in Tivoli (bei Rom) zu Gast war, und beschreibt nicht nur musikalisch die Wasserspiele der dortigen Brunnenanlagen, sondern vermittelt

auch eine viel tiefgründigere, spirituelle Botschaft. In seinem Autograph hatte Liszt an der ruhigen Stelle in D-Dur ein Zitat aus dem Johannesevangelium (4, 14) hinzugefügt: "... sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam" (... sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm eine Quelle des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt). Die Brunnen waren nicht nur ein dekoratives Element für Liszt, sie symbolisierten auch das Wasser des Lebens, das bei der Taufe reinigt und den Heiligen Geist repräsentiert. Die Musik bedeutete eine stille Revolution im Klaviersatz: Nie zuvor hatte ein Komponist die Vorstellung von Wasser in solcher Lebendigkeit vermittelt, und Liszts innovativer Einsatz pianistischer Farben nahm nachhaltigen Einfluss auf spätere Komponisten, insbesondere Ravel.

**Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 13 a-Moll S 244/13**  
Die ungarische Rhapsodie Nr. 13 aus dem Jahr 1847 erschien 1853 mit einer Widmung an Graf Leó Festetics (1800 – 1884), den Freund und Gönner Liszts. Die melancholische Schwere der langsamen Einleitung kennzeichnet ein Stück, dessen Virtuosität sich nicht beim Publikum anbiedern will, sondern eine rein musikalische

Daseinsberechtigung hat. Die Rhapsodie enthält eine Fülle ungarischer Volkslieder, von denen eines durch die *Zigeunerweisen* von Pablo de Sarasate berühmt geworden ist.

**Liszt: Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti S 397**  
Während seiner gesamten Schaffenszeit widmete sich Liszt immer wieder der Transkription von Opernstücken, und seine *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti* sind ein frühes Beispiel aus der Zeit um 1835/36, nicht lange nach der Uraufführung der Oper am 26. September 1835 am Teatro di San Carlo in Neapel. In dieser Paraphrase greift er auf das berühmte Sextett "Chi mi frena in tal momento" aus dem zweiten Akt der Oper zurück und interpretiert Donizettis Orchesterbegleitung neu und mit großer Sensibilität für Klavier. In seinen Weimarer Jahren profilierte sich Liszt als namhafter Operndirigent (1849 leitete er Wagners *Tannhäuser*, im Jahr darauf gab er die Uraufführung von *Lohengrin*, und 1852 dirigierte er Berliozs *Benvenuto Cellini*), und er verlor nie das Interesse an den neuesten Bühnenwerken. Seine Operntranskriptionen sind im Hinblick auf die Komponisten bemerkenswert abwechslungsreich und reichen von Auber über Bellini, Glinka, Gounod, Meyerbeer, Mozart, Tschaikowski und Verdi

bis zu Wagner. Während viele Stücke zu Vortragszwecken entstanden, stechen die besten Beispiele durch ausgesprochen musikalische Tugenden hervor, insbesondere in ihrem Respekt vor den Werken, die Liszt arrangierte, und seine Fähigkeit, sich Vokalkompositionen als völlig idiomatische Klavermusik neu vorzustellen.

#### Ravel: Sonatine

Die Ursprünge der *Sonatine* von Maurice Ravel (1875 – 1937) reichen bis ins Jahr 1903 zurück, als ihn sein Freund Michel Dimitri Calvocoressi (Mitglied von *Les Apaches* wie er selbst) zur Beteiligung an einem Wettbewerb ermutigte, der in jenem Jahr in Paris von der kurzlebigen zweisprachigen Zeitschrift *Weekly Critical Review* veranstaltet wurde. Die Ausschreibung war klar und deutlich: Es galt, in nicht mehr als funfundsiebzig Takten den ersten Satz einer Klaviersonate in fis-Moll zu komponieren. Ravel reichte sein Stück unter dem kaum verhüllenden Pseudonym "Verla" ein, aber am Ende wurde der Wettbewerb abgesagt (weil wohl, wie man munkelte, außer Ravel niemand teilgenommen hatte). Ravel hielt an dem Stück fest, fügte später einen zweiten und dritten Satz hinzu und datierte das vollendete Manuskript August 1905. Die *Sonatine* erschien dann drei Monate

später als erstes Werk im Rahmen seiner neuen Vereinbarung mit dem Verlag Durand. Das zentrale "Menuet" wurde rasch populär, und innerhalb weniger Jahre erwies sich die *Sonatine* als beachtlicher kommerzieller Erfolg: Noch zu Ravel's Lebzeiten wurden mehr als 50.000 Exemplare der Noten verkauft. Gelassen und verhalten ist die Musik auch eine subtile, geniale Erforschung der Tonalität des Klaviers. Ravel widmete das Stück seinen Freunden Ida und Cipa Godebski.

#### Ravel: Jeux d'eau

Das Manuskript von *Jeux d'eau* trägt das Datum 11. November 1901, und Ravel schrieb später, dass dieses Werk "den Beginn aller pianistischen Neuerungen darstellt, die man in meinem Schaffen festgestellt haben will". Dem Komponisten zufolge war die Musik "inspiriert von Wassengeräuschen und den musikalischen Klängen, die an Springbrunnen zu hören sind". Zu beachten ist auch der spezifische Einfluss von Liszts "Les Jeux d'eau à la Villa d'Este". Ravel entwickelte mit seinem pianistischen Kaleidoskop die Möglichkeiten der "Wassermusik" weiter. Er widmete das Stück "à mon Cher Maître Gabriel Fauré", und sein Lehrer war entzückt. Während Liszts "Jeux d'eau" einen religiösen Subtext hat, setzt Ravel seinem *Jeux d'eau* ein eher paganes Zitat von Henri de Régnier voran:

"Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ..." (Der Flussgott lacht über das Wasser, das ihn kitzelt).

**Ravel: Valses nobles et sentimentales**

Als die *Valses nobles et sentimentales* am 8. Mai 1911 von Louis Aubert bei einem Konzert der Société musicale indépendante uraufgeführt wurden, geschah dies ohne Nennung des Komponisten – und unter Buhrufen. Auf die Einladung, den Urheber zu erraten, kamen aus dem Publikum (darunter viele Komponisten und Berufsmusiker) einige unwahrscheinliche Namen, wie Satie, d'Indy und Kodály. Aber wie Ravel sich erinnerte, erkannte eine knappe Mehrheit ihn. Den Titel hatte er direkt von Schuberts Gruppen aus *Valses nobles* und *Valses sentimentales* übernommen, aber die Musik selbst richtet ihren Blick kompromisslos in die Zukunft. Die Harmonien sind kantig, und an manchen Stellen wagt sich Ravel sogar in eine Art Bitonalität (im Mittelteil des siebten Walzers). Die Texturen sind sparsamer, weniger verführerisch oder farbenfroh als in seinen früheren Klavierwerken, und man ist versucht, sich zu fragen, ob Ravels Titel, der "edel" und "gefühlvoll" sein will, nicht vielleicht ein Scherz war.

**Respighi: Notturno P 44/3**

In der Zeit von 1903 bis 1905 komponierte

Ottorino Respighi (1879–1936) sechs Klavierstücke, die vom Verlag Bongiovanni in Bologna nach und nach herausgegeben und später als *Sei Pezzi* zusammengefasst wurden. Für Respighi waren dies seine ersten Publikationen. Den nachhaltigsten Eindruck hinterlässt das "Notturno" in der prächtigen Tonart Ges-Dur. Obwohl das Stück vielleicht nicht ganz und gar typisch für den ausgereiften Stil Respighis ist, entfaltet sich das Hauptthema über impressionistisch schimmernden Akkorden, und durchweg erscheint der Klaviersatz als Vorbote seines fantasievollen Umgangs mit Klang und Farbe. Ein kurzer Mittelabschnitt gibt sich dramatischer – eine Reihe von gewagten Akkorden, verziert mit charmant extravaganten Schnörkeln –, bevor die Musik zu ihrer sanften, wogenden Anfangsstimmung zurückkehrt und ruhig schließt.

© 2021 Nigel Simeone

Übersetzung: Andreas Klatt

**Überlegungen der Interpretin**

Beim Blick auf die Musikfolge dieser CD könnte man sich fragen, was die Werke miteinander verbindet und was der Titel mit seinem Bezug auf den großen Roman von Proust bedeutet. Natürlich ist all diese Musik

wunderschön. Sie bewegt sich auch in einer gemeinsamen Klangwelt – impressionistisch, virtuos, farbenfroh, definitiv frankofon und nur gelegentlich mitteleuropäisch. Das aber reicht als Erklärung kaum aus.

Tatsächlich entsprang das Konzept meinem starken Wunsch, bestimmte Stücke – gute Stücke, die ich als Teenager in Paris oder als Zwanzigjährige bei Alfred Brendel in Wien gelernt hatte – neu zu erforschen. Keines dieser Stücke habe ich je in späteren Lebensjahren konzertant aufgeführt. Was war aus ihnen geworden, verinnerlicht und doch ein halbes Jahrhundert lang nicht angesprochen?

Als junges Mädchen konnte ich diese Musik recht gut spielen – schließlich war sie mir ja auch von Musikern, deren natürliche Sprache dies war, hervorragend vermittelt worden. Mein nächster Gedanke richtete sich darauf, was ich an Kommentaren dieser Lehrer auf meinen eselsohigen Noten entdecken würde, welche Hör- und Muskeleindrücke mir kommen würden. Würden meine Hände automatisch die alten Fingersätze suchen, die meine Lehrer so dogmatisch auf meinen Noten markiert hatten? Oder würden sie instinktiv in Stellungen gehen, die meiner gegenwärtigen Stimmung besser entsprechen? Ich habe oft bemerkt, wie erstaunliche Veränderungen

eintreten, wenn Werke über Jahre hinweg ohne bewusste Überlegung still vor sich hin köcheln. Ich habe mich auch gefragt, wie die zwischenzeitliche Erweiterung meines Repertoires – viel davon aus dem deutschen Fundus – lautlos auf das eingewirkt haben könnte, was mir bei meiner innerlichen Entdeckungsreise mit den muffigen Noten aus den Händen kam.

Die Zusammenstellung war nicht schwer – vom Umfang her hatten wir die Möglichkeit, weit mehr als für nur eine CD aufzunehmen. Wenn man seine jungen Jahre verlässt, möchte man oft sogar die guten Aspekte dieser Zeit abstoßen, so wie man sich von alten Kleidungsstücken trennt, die an diese und jene Unsicherheit oder Angst erinnern. Mit der Zeit kann die Vogelperspektive alles in einem anderen Licht erscheinen lassen. Die hier nun enthaltenen Werke haben sich verwandelt und wecken jetzt gute oder schöne Assoziationen – mit neuen, magischen Entdeckungen, mit Erfolgserlebnissen, mit der Öffnung von Welten, mit Lob, aber auch mit schwierigen Reisen, deren Endziel noch nicht erreicht ist.

Ein Abriss dieser jungen Jahre könnte hilfreich sein. Von 1961 bis 1967 (im Alter von zwölf bis achtzehn Jahren) lebte ich in Paris und studierte am Conservatoire. Meine Lehrer waren Jacques Février (der Ravel gut

gekannt hatte), Yvonne Lefébure (die Alfred Cortot gekannt hatte) und Germaine Mounier. Es war die Zeit vor dem Pariser Mai, vor 1968 in einer Stadt, die tief mit der Vergangenheit und ihren Spielpraktiken verbunden war. Man legte Wert auf unerschütterliche Fingerfertigkeit und einen starken Puls, und ich bedaure nicht, dass mir beides abverlangt wurde. Ich war in jenen – stark prägenden – Jahren mehr französischer als englischer Natur, und auch da bin ich dankbar für die gewonnene Ausgewogenheit.

Mit zwanzig Jahren hörte ich Brendel in London spielen und bat ihn, ihm zur gemeinsamen Arbeit nach Wien folgen zu dürfen, wo er damals noch lebte. Seine eigene Karriere war zwar respektabel, hatte sich aber noch nicht entfaltet, so dass er etwas freie Zeit hatte. Über Wochen hinweg verbrachten wir unzählige Stunden damit, zusammen zu spielen oder den großen Musikern der Vergangenheit zuzuhören, deren Einfluss er immer noch spürte: Edwin Fischer, Alfred Cortot, Wilhelm Furtwängler, das Busch-Quartett, Elisabeth Schumann, Lotte Lehmann ... Es war ein Füllhorn der Inspiration, das ich bis heute nicht vergessen habe. Brendel war der große Verfechter von Liszt als Visionär, als edle Seele, als produktives Genie; wie sich dies in seinem Spiel niederschlug, beeinflusste

mich zutiefst – und rüstete mich hoffentlich gegen die vielen Kritiker Liszts, die ihn (ohne unbedingt seine Musik gut zu kennen) als oberflächlichen Zirkusdirektor abtun, der uns mit fabelhaft virtuosen Interpreten zu atemloser Bewunderung animiert. Was für eine traurige Fehlvorstellung das ist!

Sie brauchen nur Alan Walkers faszinierende dreibändige Biografie zu lesen, um das zu verstehen.

Der Mann war eine überragende Figur der romantischen Bewegung – ein fesselnder, außergewöhnlicher Pianist, der unentwegt von Ort zu Ort reiste, um Konzertgänger zu begeistern, und ein radikaler, origineller Komponist, der Harmonie und Struktur auf völlig neuartige Weise erforschte und Atonalität vorausahnte. Er war schaffensfreudig – ich habe die neuen Partituren von Editio Musica Budapest, und allein seine Klaviermusik füllt achtunddreißig Bände. Er war Dirigent und Transkriptor, aber auch Schriftsteller, Lehrer, Wohltäter, Philanthrop, ungarischer Nationalist und Franziskaner-Terziär. Zu seinen Freunden gehörten die großen Persönlichkeiten der Zeit, darunter natürlich auch Richard Wagner, der seine Tochter Cosima (von Bülow) heiratete.

Die Entdeckung von Liszt durch Brendel in einem noch abgeschlossenen Wien,

dem reinen Mitteleuropa, erwies sich als unwiderstehlich und tiefgreifend.

Dies war das Wien der frühen siebziger Jahre – nur wenige Kilometer vom Eisernen Vorhang entfernt, bedrückend, schäbig, rückwärtsgewandt. Das Durchschnittsalter seiner Einwohner schien mir um die siebzig zu liegen, die Straßen waren menschenleer, und der dritte Mann war nie weit entfernt. Bratislava, in der damaligen Tschechoslowakei und nur achtzig Kilometer hinter Wien, hätte bei all seiner Unzugänglichkeit auch Australien sein können. Einem jungen Menschen kam es wie das Ende der Welt vor – was es damals auch war: die Grenze der westlichen Welt.

Paris und Wien, diese beiden großen Städte, stießen beide die letzten Atemzüge ihrer Nachkriegsexistenz aus, bevor sie sich in die modernen Lebensräume von heute verwandelten. Obwohl dies alles auf einen jungen Menschen hätte repressiv wirken können, gingen mir beide Städte zweifellos unter die Haut, und ich war mir an beiden Orten bereits des Privilegs bewusst, zu jener Zeit dort zu leben, als Verbindungen zu der reichen kulturellen und historischen Vergangenheit so nahe lagen, auf Gedeih und Verderb. Jene Welt ezeugt immer noch tiefe Resonanz unter meiner Identität und repräsentiert eine Art Grundeinstellung, wenn mein Kompass schwankt.

Sie fragen sich vielleicht, was aus all diesen Stücken geworden ist, die in mir geschlummet haben?

Sie sind nicht versteinert. Sie sind langsam zurückgekehrt, bereichert durch die lebendigen Farben eines gelebten Lebens: ergreifender, geistreicher, charmanter, wundersamer. Manchmal schwieriger, weil wir im Laufe der Zeit mehr von uns verlangen und mehr in den Noten vor uns finden. Ich habe über die von meinen Lehrern gekritzten Anmerkungen gestaunt – wobei ich gestehen muss, dass ich zu viele Lehrer gleichzeitig hatte und meine Noten für sie ein Mittel waren, sich gegenseitig Bissigkeiten zu schreiben, weil alle die Oberhand gewinnen wollten. "Ravel m'a dit" – "Das hat mir Ravel gesagt"! Wie kann man das übertreffen? Und mit welcher Entschlossenheit ich auch die französische Schule hinter mich brachte, als ich bei Brendel studierte, sehe ich jetzt, dass deren Kommentare und Anleitungen tiefgreifend und unerlässlich waren und mehr mit Brendels Denkweise gemein hatten, als mir damals je geträumt hätte.

Am seltsamsten war das neuerliche Auswendiglernen. Manchmal übernimmt die Vierzehnjährige die Kontrolle, und es kommt mir vor, als würde sie spielen – die Hände haben ihr Gedächtnis, und wenn ich sehe, wie sie sich über die Klaviatur bewegen, habe ich

ein starkes Déjà-vu-Erlebnis. Fingersätze?  
Nun ja, es ist notorisch schwer, Fingersätze zu ändern, besonders nach Jahrzehnten.  
Wenn sie damals gut waren, sind sie das wahrscheinlich auch jetzt noch – es sei denn, es gibt einen musikalischen Grund, sie zu ändern. Im Großen und Ganzen bin ich dabei geblieben.

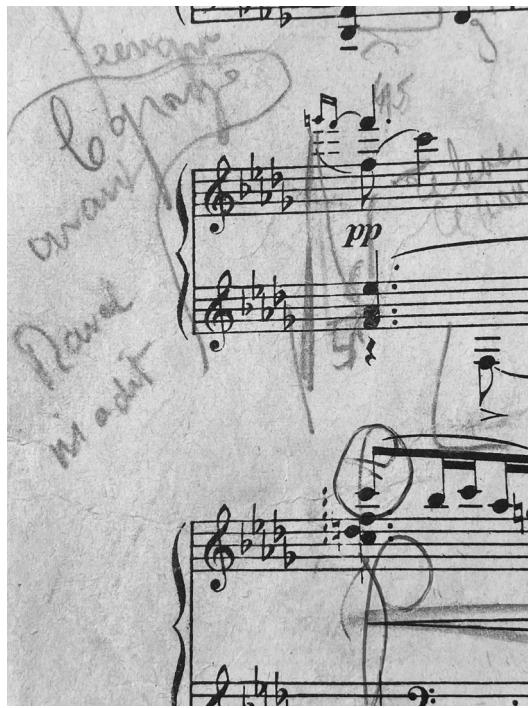
Der deutsche Einfluss? Wenn es der französischen Schule gegenüber nicht unfair ist, würde ich sagen, dass die Bedeutung der "großen Linie", von der Brendel am ersten Tag unserer Zusammenarbeit sprach, wesentlich zur Wiedervereinigung der verschiedenen Elemente dieser französischen und ungarischen Werke beitrug, als ich zu ihnen zurückkehrte. Auch Fauré wird oft mit dem Konzept von "la grande ligne" assoziiert: der sprechende Satz, die Lebenskraft, die

uns voran bringt, und nicht der einsame Gedanke, der uns aufhält, wie schön er auch sein mag. Vielleicht wurde unbewusst das Erzählen als heiliges Prinzip übernommen, wobei keine Note (= Wort) jemals irrelevant ist. Interessanterweise kann man auch beobachten, wie die größere Fähigkeit, mit der Zeit das ganze Bild zu sehen, auch ein leichtes Element der Distanzierung mit sich bringt – unerlässlich für die französische Musik, die selten sentimental klingen sollte. Kühle innere Gelassenheit ist nicht unangebracht.

Vielleicht ist es also kaum "... temps perdu ...", da die innerliche Reise nicht so ergiebig gewesen wäre, wenn ich nicht so lange gewartet hätte ...

© 2021 Imogen Cooper  
Übersetzung: Andreas Klatt

Courtesy of Imogen Cooper



Facsimile of musical score with annotation by Jacques Février, Imogen Cooper's teacher at the Paris Conservatoire: 'le groupe avant... Ravel m'a dit'

## ...Le Temps perdu...

### Fauré: Thème et variations, op. 73

Gabriel Fauré (1845–1924) composa le Thème et variations en 1895. C'est sa composition la plus longue et la plus importante pour piano seul, une œuvre où la stature et la rigueur intellectuelle de sa pensée musicale se manifestent de manière impressionnante. Elle est dédiée à Thérèse Roger, pianiste et chanteuse qui avait travaillé avec Fauré au Conservatoire. Elle devint une amie et son interprète préférée du "Pie Jesu" dans le Requiem. Thérèse Roger est peut-être mieux connue pour le rôle, heureusement assez bref, qu'elle joua dans la vie privée chaotique (et éhontée) de Debussy, auquel elle fut fiancée – puis bientôt dé-fiancée – en 1894, un an avant la composition de cette œuvre par Fauré. La première exécution du Thème et variations eut lieu à Londres, sous les doigts de Léon Delafosse à St James's Hall, le 10 décembre 1896; c'était la nouveauté dans un programme entièrement consacré à Fauré, où le compositeur lui-même joua le Quatuor avec piano no 2. Les nouvelles variations furent apparemment très appréciées du public londonien – même si, dans le *Musical Times*, un critique acide se plaintit de ce que le

concert était "plutôt monotone". De retour à Paris, Fauré écrivit à Thérèse Roger, à propos de la création de cette pièce, avec une pointe d'autodénigrement ironique:

Chère amie Thérèse, J'arrive de Londres  
ou j'ai entendu Delafosse jouer vos  
"Variations" devant 2000 personnes...  
Le public n'a pas paru les trouver plus  
ennuyeuses qu'autre chose, malgré  
l'indication de première audition.

Fauré fait clairement connaître ses intentions dès le début, en introduisant sans préambule le thème noble, plutôt sévère. La tonalité d'ut dièse mineur est conservée pendant presque toute l'œuvre. Le thème monte et descend en rythmes pointés imposants, ponctué par un accompagnement en accords. Les onze variations qui suivent montrent un Fauré très créatif et ingénieux au sein d'un cadre musical strict. La variation 1 présente le thème à la basse, décoré par des gammes à la main droite. La variation 2 propose une version assez piquante des huit premières notes du thème à la manière d'une toccata. Avec la variation 3, le chiffrage des mesures passe de 4/4 à 3/4 et à une version du thème qui mêle duolets et triolets.

La variation 4 est orageuse, le thème est projeté de la main gauche à la main droite au milieu de cascades de doubles croches *fortissimo*. Dans la variation 5, l'atmosphère change, le thème prenant le caractère d'une valse. La variation 6, marquée *Molto più moderato*, présente une version solennelle du thème dans le grave, sur laquelle les octaves descendantes à la main droite semblent retomber d'un air désespéré. Dans un tempo plus fluide, la variation 7 trouve le thème déguisé en petit motif nerveux traité en imitation. La variation 8, marquée *Andante molto moderato*, représente un total changement d'atmosphère et de texture: une nouvelle version rêveuse du thème à la main droite est accompagnée par des croches fluides, essentiellement dans le registre aigu du piano, mais ponctuée à la fin de chaque section par des notes graves qui semblent sonner comme des cloches. La variation 9, *Quasi Adagio*, est une pièce extraordinaire où l'imagination harmonique pleine d'invention produit une musique d'une angoisse très délicate (en majeure partie marquée *dolce* ou *dolcissimo*). Avec la variation 10, le tempo passe à un rythme ternaire rapide, *Allegro vivo*. Le thème commence à la main gauche, joué en croches continues, avec des accords syncopés au-dessus. Après un début feutré, cette variation énergique fait son chemin

jusqu'à une conclusion décisive. Fauré aurait pu achever cette œuvre ici, mais ce qui suit est une transformation magique: la variation finale est en ut dièse majeur, les premières notes du thème doucement retracées par la main gauche dans une sorte de rêverie. La musique s'élève à un sommet imposant avant de revenir à une atmosphère de clarté, de calme et de tranquillité sur un accord radieux d'ut dièse majeur. S'il est intéressant d'envisager les probables influences exercées sur Fauré lorsqu'il écrit son Thème et variations – la plus manifeste est celle de son cher Schumann, en particulier les *Études symphoniques* –, ce qui est le plus frappant c'est la totale individualité de la conception de Fauré.

**Liszt: Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este,**

**S 163 no 4**

Franz Liszt (1811–1886) le coloriste poétique, le fier nationaliste et le brillant arrangeur se manifeste dans trois pièces enregistrées ici. "Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este" furent publiés dans le troisième et dernier volume des *Années de pèlerinage*. Composés en 1877 au cours d'un séjour à la Villa d'Este, à Tivoli, près de Rome, ils transposent en musique les fontaines de la villa et portent en outre un message spirituel beaucoup plus profond. Sur son manuscrit autographe,

au passage serein en ré majeur, Liszt a ajouté une citation de l'Évangile selon saint Jean (4, 14): "...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam" (...mais l'eau que je lui donnerai, deviendra en lui une source qui jaillira jusqu'à la vie éternelle). Les fontaines n'étaient pas simplement un élément décoratif pour Liszt, mais un symbole de l'Eau de la Vie qui purifie au baptême et représente le Saint Esprit. Quant à la musique, elle représentait à une sorte de révolution tranquille dans l'écriture pianistique: jamais auparavant un compositeur n'avait créé une évocation de l'eau aussi pleine de vie, et l'utilisation novatrice de la couleur pianistique chez Liszt eut un impact durable sur les compositeurs ultérieurs, notamment Ravel.

**Liszt: Rhapsodie hongroise no 13 en la mineur, S 244 no 13**

La Rhapsodie hongroise no 13 fut composée en 1847 et publiée pour la première fois en 1853, avec une dédicace à l'ami et protecteur de Liszt, le comte Leó Festetics (1800 - 1884). Le sérieux mélancolique de l'introduction lente la présente comme une pièce qui exige de la virtuosité non pas pour plaire à un public, mais pour des raisons purement musicales. Cette rhapsodie comprend une véritable corne d'abondance d'airs

traditionnels hongrois, dont l'un fut rendu célèbre par Pablo de Sarasate dans ses *Zigeunerweisen* (Airs bohémiens).

**Liszt: Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti, S 397**

Liszt fit des transcriptions d'airs d'opéras tout au long de sa carrière et ses *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti* comptent parmi les premières, arrangées en 1835 - 1836, très peu de temps après la création de l'opéra, au Teatro di San Carlo, à Naples, le 26 septembre 1835. Dans cette paraphrase, il s'inspire de la musique du célèbre sextuor de l'opéra, "Chi mi frena in tal momento", à l'acte II, réimaginant pour le piano l'accompagnement orchestral de Donizetti avec beaucoup de sensibilité. Au cours des années qu'il passa à Weimar, Liszt acquit une solide réputation de chef d'orchestre lyrique (en 1849, il dirigea *Tannhäuser* de Wagner et, l'année suivante, il donna la première représentation mondiale de *Lohengrin*; en 1852, il dirigea *Benvenuto Cellini* de Berlioz), mais durant toute sa carrière les nouveaux opéras furent pour lui un domaine familier. Il réalisa des transcriptions d'ouvrages lyriques d'une formidable brochette de compositeurs, notamment Auber, Bellini, Glinka, Gounod, Meyerbeer, Mozart, Tchaïkovski, Verdi et

Wagner. Si beaucoup de paraphrases furent conçues comme des pièces de récital, les meilleures d'entre elles ont de réelles qualités musicales, notamment le respect des œuvres que Liszt arrangeait et sa faculté à réimager l'écriture vocale en une musique pour le piano complètement idiomatique.

#### Ravel: Sonatine

L'origine de la Sonatine de Maurice Ravel (1875 – 1937) remonte à 1903, lorsque son ami (et collègue du groupe *Les Apaches*) Michel Dimitri Calvocoressi le poussa à participer à un concours organisé par une éphémère revue bilingue, la *Weekly Critical Review*, publiée à Paris malgré son titre anglais. L'objet de ce concours, annoncé en mars 1903, était très spécifique: composer le premier mouvement d'une sonate pour piano en fa dièse mineur dont la longueur ne devait pas dépasser soixante-quinze mesures. Ravel soumit son morceau (sous le pseudonyme à peine déguisé de "Verla"), mais le concours finit par être abandonné (la rumeur a couru que Ravel était le seul participant). Il en conserva une copie, puis ajouta le deuxième et le troisième mouvements, datant le manuscrit achevé du mois d'août 1905. La Sonatine fut la première œuvre publiée dans le cadre de son nouvel accord avec l'éditeur Durand,

qui la fit paraître en novembre 1905. Le Menuet central devint vite populaire et, en l'espace de quelques années, cette Sonatine remporta un succès commercial considérable: plus de 50 000 exemplaires de la partition furent vendus du vivant de Ravel. Posée et sobre, la musique est en outre une subtile et ingénieuse exploration de la sonorité du piano. Ravel dédia cette pièce à ses amis Ida et Cipa Godebski.

#### Ravel: Jeux d'eau

Le manuscrit de cette œuvre est daté du 11 novembre 1901 et Ravel écrivit ensuite que "les Jeux d'eau... sont à l'origine de toutes les nouveautés pianistiques qu'on a voulu remarquer dans mon œuvre". Selon le compositeur, la musique fut "inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font entendre les jets d'eau"; il y eut aussi l'influence spécifique des "Jeux d'eaux à la Villa d'Este" de Liszt. Ravel poussa plus loin les possibilités de la "musique aquatique" avec son kaléidoscope pianistique. Il dédia cette pièce "à mon Cher Maître Gabriel Fauré" et son professeur en fut enchanté. Alors que les "Jeux d'eaux" de Liszt comportent un message religieux sous-jacent, Ravel fait précéder ses *Jeux d'eau* d'un vers assez païen d'Henri de Régnier: "Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille...".

#### Ravel: *Valses nobles et sentimentales*

Lorsque les *Valses nobles et sentimentales* furent jouées pour la première fois par Louis Aubert, à un concert de la Société musicale indépendante, le 8 mai 1911, elles furent données à titre anonyme – et carrément huées. Invité à deviner quel en était le compositeur, le public (dont un grand nombre de compositeurs et de musiciens professionnels) proposa quelques noms improbables, notamment Satie, d'Indy et Kodály, mais Ravel se rappela qu'une toute petite majorité trouva qu'il en était l'auteur. Le titre est directement emprunté aux recueils de *Valses nobles* et de *Valses sentimentales* de Schubert, mais la musique elle-même regarde catégoriquement vers l'avenir. Les harmonies ont un côté dur et, à certains endroits, Ravel s'aventure même dans une sorte de bitonalité (dans la section centrale de la septième valse). Les textures sont plus parcimonieuses, moins visiblement séduisantes ou hautes en couleur que dans ses œuvres pour piano antérieures, et il est tentant de se demander si le titre de Ravel, suggérant la "noblesse" et la "sentimentalité", n'était pas un peu taquin.

#### Respighi: *Notturno*, P 44 no 3

Entre 1903 et 1905, Ottorino Respighi (1879–1936) composa six pièces pour piano,

toutes publiées séparément par l'éditeur bolognais de Bongiovanni, qui les réunit ensuite en un recueil de *Sei Pezzi*. Elles furent les premières œuvres publiées de Respighi. La plus mémorable du recueil est le "Notturno", dans la luxuriante tonalité de sol bémol majeur. S'il n'est peut-être pas tout à fait caractéristique du style de la maturité de Respighi, le thème principal se déploie sur des accords impressionnistes chatoyants et, du début à la fin, l'écriture pianistique est une indication qui annonce le traitement imaginatif de la sonorité et de la couleur chez Respighi. Un court passage central est plus dramatique – une série d'accords audacieux décorés avec des ornementations délicieusement extravagantes – avant que la musique revienne à la douce et sinuose atmosphère du début et à une conclusion tranquille.

© 2021 Nigel Simeone

Traduction: Marie-Stella Pâris

#### Note de l'interprète

Il serait justifié de jeter un coup d'œil à cette liste d'œuvres et de se demander ce qui les unit, ce qui en fait un concept et pourquoi le titre de ce CD fait référence au grand roman de Proust. Toute cette musique est magnifique, bien sûr. Il y a aussi un certain

univers sonore partagé – impressionniste, virtuose, pittoresque, vraiment français et, de temps à autre seulement, Mitteleuropa. Mais ça ne suffit guère.

Il est né d'un profond désir de ma part d'explorer à nouveau des pièces - de bonnes pièces - apprises lorsque j'étais adolescente à Paris ou à l'âge de vingt ans avec Alfred Brendel à Vienne. À l'âge adulte, je n'ai joué aucune de ces pièces en concert. Que leur est-il arrivé, couvées en moi et ignorées pendant un demi siècle?

Je les jouais très bien dans ma jeunesse et elles me furent superbement enseignées par des musiciens dont elles étaient le langage naturel. Cela m'a amenée à penser à la fois aux messages de mes professeurs que j'allais trouver sur mes vieilles partitions usées et à la nature de la mémoire, auditive comme digitale. Est-ce que mes mains allaient automatiquement chercher à retrouver les anciens doigts, marqués de manière si dogmatique sur ma musique par mes professeurs? Ou allaient-elles instinctivement essayer des positions mieux adaptées à mon état d'esprit actuel? J'ai souvent constaté à quel point des changements étonnantes se produisent pendant que des œuvres mijotent en silence au fil des ans sans que vous vous en aperceviez. Je me suis aussi

demandé comment le fait d'avoir acquis un vaste répertoire différent - en grande partie germanique - au cours des années qui ont suivi aurait pu avoir une incidence sur ce qui sortait de mes mains lorsque j'ai fait ce voyage introspectif, avec mes partitions moisies.

Le choix des pièces ne fut pas difficile – en volume, il y avait ce qu'il fallait pour enregistrer plusieurs CD. Lorsque l'on quitte ses jeunes années, on veut souvent se débarrasser des bonnes choses qui sont liées à cette époque, comme de tant de vieux vêtements qui vous rappellent tel manque d'assurance ou telle peur. Avec le temps qui passe, la vue d'ensemble peut tout faire apparaître sous un jour différent. Les œuvres que j'ai choisies se sont maintenant métamorphosées en bons et beaux souvenirs – de nouvelles découvertes magiques, de réussite, d'univers qui s'ouvrent, de compliments, mais aussi de durs périls, l'objectif final restant à atteindre.

Un résumé de ces jeunes années peut être utile. De 1961 à 1967 (de l'âge de douze ans jusqu'à mes dix-huit ans), j'ai vécu à Paris et étudié au Conservatoire avec Jacques Février (qui avait bien connu Ravel), Yvonne Lefébure (qui avait connu Alfred Cortot) et Germaine Mounier. C'était avant le Paris de mai 1968, un Paris étroitement lié au passé et à ses traditions de jeu. Tout était centré

sur une agilité des doigts à toute épreuve et une forte pulsation, et je ne regrette pas qu'on me les ait imposées. J'étais plus française qu'anglaise à cette époque – des années très formatrices – et, là aussi, cet équilibre suscite ma reconnaissance.

À l'âge de vingt ans, j'ai entendu Brendel jouer à Londres et j'ai demandé d'aller travailler avec lui à Vienne, où il vivait encore. Sa propre carrière, tout en étant honorable, n'avait pas encore décollé; il avait donc un peu de temps libre. En une période de quelques semaines, j'ai passé un nombre incalculable d'heures à jouer pour lui, à jouer avec lui, à écouter avec lui les grands musiciens du passé, dont il ressentait encore l'influence – Edwin Fischer, Alfred Cortot, Wilhelm Furtwängler, le Quatuor Busch, Elisabeth Schumann, Lotte Lehmann... Ce fut une corne d'abondance d'inspiration, toujours présente à ce jour. Brendel était le grand défenseur de Liszt comme visionnaire, âme noble, génie prolifique; la manière dont cela se traduisait dans son jeu m'a profondément touchée – et, je l'espère, m'a armée contre les nombreux détracteurs de Liszt qui le considèrent (sans nécessairement bien connaître sa musique) comme un Monsieur Loyal de cirque superficiel, nous manipulant pour que nous ayons le souffle coupé d'admiration aux mains de fabuleux virtuoses. Quel tableau incomplet!

Il suffit de lire la fascinante biographie en trois volumes d'Alan Walker pour comprendre.

L'homme était une figure prédominante du mouvement romantique – un pianiste mesmérien et extraordinaire qui voyageait constamment pour donner des concerts devant des auditoires enthousiastes, un compositeur radical et original qui explora l'harmonie et la structure d'une manière totalement nouvelle, préfigurant l'atonalité. Il était prolifique – j'ai les nouvelles partitions d'*Editio Musica Budapest*, et, à elle seule, sa musique pour piano remplit trente-huit volumes. C'était un chef d'orchestre et un transcriveur. Mais c'était aussi un écrivain, pédagogue, bienfaiteur, philanthrope, nationaliste hongrois, tertiaire franciscain; parmi ses amis il comptait les grandes personnalités de l'époque, notamment bien sûr Richard Wagner, qui épousa sa fille Cosima (von Bülow).

Découvrir Liszt, par le biais de Brendel, dans une Vienne encore égocentrique, pure Mitteleuropa, s'avéra à la fois irrésistible et profond.

C'était la Vienne du début des années 1970 – à quelques kilomètres seulement du Rideau de fer, oppressant, mesquin, également passeiste. L'âge moyen me semblait être d'environ soixante-dix ans, les rues étaient désertes et *The Third Man* (Le Troisième

Homme) n'était jamais loin. Bratislava, alors en Tchécoslovaquie, et à quatre-vingt kilomètres de Vienne, aurait aussi bien pu être l'Australie en raison de son inaccessibilité. Pour une jeune personne, cela semblait être la fin du monde - comme ça l'était alors: la frontière du monde occidental.

Ces deux métropoles, Paris et Vienne, émettaient leurs derniers soupirs d'après-guerre, avant de devenir les cités modernes que nous connaissons aujourd'hui. Pour toutes ces raisons, cela aurait pu donner une impression répressive pour une jeune personne, mais sans l'ombre d'un doute je les avais toutes deux dans la peau et j'avais déjà conscience, dans ces deux villes, du privilège d'y vivre à cette époque, où les liens avec le riche passé culturel et historique étaient si proches, pour le meilleur et pour le pire. Cet univers trouve encore une résonance enfouie au plus profond de moi-même et me sert de boussole quand j'hésite sur le chemin à suivre.

Vous pouvez donc vous demander ce qui est arrivé à toutes ces pièces qui sommeillaient en moi?

Elles ne se sont pas fossilisées. Elles sont lentement revenues, enrichies par les couleurs vives d'une vie vécue: plus poignantes, plus spirituelles, plus charmantes, plus merveilleuses. Parfois plus dures, car nous sommes plus exigeants avec nous-mêmes

avec le temps qui passe et nous trouvons davantage de choses dans la partition que nous avons sous les yeux. J'ai été émerveillée par les remarques griffonnées par mes professeurs - je dois dire qu'il y en avait trop en même temps et que, en réalité, ils utilisaient mes partitions pour s'écrire des messages médisants, essayant chacun d'avoir le dernier mot. "Ravel m'a dit" - Comment faire mieux? Et néanmoins, j'ai délaissé l'école française lorsque je suis allée travailler avec Brendel; je vois maintenant que leurs remarques et conseils étaient profonds et essentiels, ayant davantage de points communs avec la façon de penser de Brendel que je n'aurais pu l'imaginer à l'époque.

La partie la plus étrange a été de me les remettre en mémoire. Parfois, la jeune fille de quatorze ans reprend le dessus et j'ai l'impression que c'est elle qui joue - les mains ont leur mémoire, et les voir se déplacer sur le clavier a un air de déjà vu. Les doigts? Eh bien, il est notoirement difficile d'en changer, en particulier s'ils datent de plusieurs décennies. S'ils fonctionnaient à l'époque, ils fonctionneront probablement aujourd'hui, sauf s'il y a une raison musicale de les changer. En règle générale, je n'y ai pas touché.

L'influence germanique? Si ce n'était pas injuste envers l'École française, je dirais que

l'importance de "die große Linie", la grande ligne, dont Brendel parla le premier jour de notre travail en commun, m'a beaucoup aidée à réunir les différents éléments de ces œuvres françaises et hongroises lorsque j'y suis revenue. Fauré aussi est souvent associé au principe de "la grande ligne": la phrase qui parle, la force vitale qui vous pousse en avant plutôt que la pensée solitaire, qui stoppe votre élan, aussi belle soit-elle. Raconter une histoire est, sans doute inconsciemment, devenu un principe sacré, aucune note (= mot) n'étant jamais inutile. Il est de même intéressant

de noter qu'au fil du temps, une plus grande largeur de vue procure aussi une légère impression de détachement. Cette impression est essentielle pour la musique française qui ne doit que rarement paraître sentimentale. Un délicat équilibre intime semble de bon ton.

Ce n'est donc peut-être pas du "...temps perdu...", car le voyage au pays des souvenirs n'aurait pas été si riche si je n'avais pas attendu aussi longtemps...

© 2021 Imogen Cooper

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



Iberia y Francia  
CHAN 20119

Also available



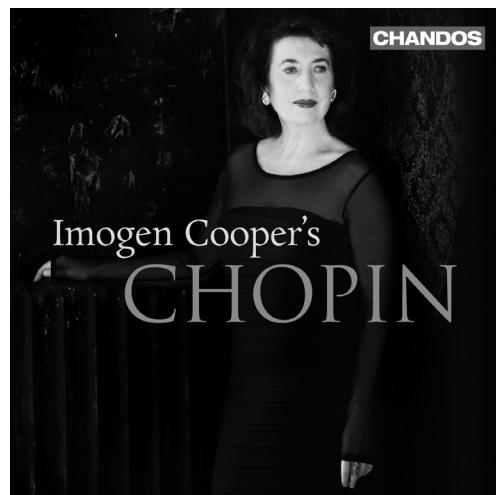
Beethoven  
Diabelli Variations • Bagatelles, Op. 119 • Für Elise  
CHAN 20085

Also available



Liszt & Wagner  
CHAN 10938

Also available



Imogen Cooper's Chopin  
CHAN 10902

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

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

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

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

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall  
Piano technician: Robert Padgham, Steinway & Sons, London

**Recording producer** Rachel Smith  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Patrick Friend  
**Editor** Ben Connellan  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 19 – 22 February 2021  
**Front cover** Photograph © Richard Ludwig / Unsplash, incorporating photograph of Imogen Cooper, aged fourteen, performing at the end-of-year audition of the Conservatoire national supérieur de musique, 1964, courtesy of the artist (see also Inner inlay card)  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2021 Chandos Records Ltd  
© 2021 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

...LE TEMPS PERDU... – Cooper

CHAN 20235

CHANDOS DIGITAL

## ...Le Temps perdu...

Maurice Ravel (1875 – 1937)

- 1-8 Valses nobles et sentimentales, M 61 (1911) 16:25  
9-11 Sonatine, M 40 (1903 – 05) 13:22  
in F sharp minor · in fis-Moll · en fa dièse mineur

Franz Liszt (1811 – 1886)

- 12 Les Jeux d'eau à la Villa d'Este, S 163 No. 4 (1877) 8:39  
from *Années de Pèlerinage, Troisième Année*

Maurice Ravel

- 13 Jeux d'eau, M 30 (1901) 6:47  
in E major · in E-Dur · en mi majeur

Franz Liszt

- 14 Hungarian Rhapsody No. 13, S 244 No. 13 (1847) 11:05  
in A minor · in a-Moll · en la mineur

Gabriel Fauré (1845 – 1924)

- 15-26 Thème et variations, Op. 73 (1895) 15:12  
in C sharp minor · in cis-Moll · en ut dièse mineur

Franz Liszt

- 27 Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti,  
S 397 (1835 – 36) 6:34  
*Fantaisie dramatique pour le piano* (Dramatic Fantasy for Piano)

Ottorino Respighi (1879 – 1936)

- 28 Notturno, P 44 No. 3 (1903 – 05) 5:15  
in G flat major · in Ges-Dur · en sol bémol majeur  
from *Sei Pezzi* (Six Pieces)

TT 83:21

Imogen Cooper piano

© 2021 Chandos Records Ltd  
© 2021 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester · Essex  
England

CHANDOS  
CHAN 20235

...LE TEMPS PERDU... – Cooper

CHANDOS  
CHAN 20235