



WARNER
CLASSICS

BEAU SOIR

Fauré
Franck
Debussy

works for violin & piano

Kyung Wha Chung
Kevin Kenner



BEAU SOIR

Works for Violin & Piano

Gabriel Fauré 1845–1924

Violin Sonata No.1 in A, Op.13

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 1 | I. Allegro molto | 9.05 |
| 2 | II. Andante | 6.07 |
| 3 | III. Allegro vivo | 4.09 |
| 4 | IV. Allegro quasi presto | 5.17 |

César Franck 1822–1890

Violin Sonata in A

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. Allegro ben moderato | 5.55 |
| 6 | II. Allegro | 8.01 |
| 7 | III. Recitativo-Fantasia: Ben moderato | 6.29 |
| 8 | IV. Allegro poco mosso | 6.26 |

Claude Debussy 1862–1918

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 9 | La Fille aux cheveux de lin | 2.40 |
|---|------------------------------------|------|

Préludes Book I No.8

(transcr. Arthur Hartmann)

Gabriel Fauré

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 10 | Berceuse, Op.16 | 3.31 |
|----|------------------------|------|

César Franck

- | | | |
|----|--|------|
| 11 | Panis angelicus (arr. Kevin Kenner) | 4.22 |
|----|--|------|

Claude Debussy

- | | | |
|----|------------------|------|
| 12 | Beau soir | 2.07 |
|----|------------------|------|

Edward Elgar 1857–1934

- | | | |
|-------------|----------------------|------|
| BONUS TRACK | Salut d'amour | 2.42 |
|-------------|----------------------|------|

66.57

Kyung Wha Chung violin

Kevin Kenner piano

I would like to dedicate this album to the memory of Yukio Izumi.

For over 40 years from the early 1970s, Mr Izumi single-handedly managed my concerts in Japan and was one of the greatest supporters of my music.

His passionate and constant dedication to music was an example to all who came into contact with him, and he will be forever remembered.



During the 19th century, Franco-Belgian music lost much of its generic independence. Composers were more inclined to embrace the symphony, concerto and sonata as natural mediums of expression and absorb “foreign” influences — especially Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt and Wagner. Yet in so doing, they retained a centuries-old penchant for harmonic colour, texture and timbre that gives French music its characteristic ambience to this day.

This was especially true of Claude Debussy. A revolutionary more by instinct than conviction, his music cocoons the listener in a sensual web of sonorities that appears to suspend time and place. Yet the apparent ease of his musical surfaces disguises the agonising effort that went into their creation. He left countless works incomplete, many others never got beyond the drawing board, and those that have survived were often developed and assembled over a period of several years.

Debussy’s first book of 12 *Préludes* (originally for solo piano) proved the exception to the general rule, however. Composed over just three months between December 1909 and February 1910, these trailblazing miniatures virtually redefined keyboard sonority. Debussy further broke with convention by placing the title of each piece at the end, providing an opportunity for players to form their own impressions before discovering the original source of inspiration. *La Fille aux cheveux de lin* (“The Girl with the Flaxen Hair”) epitomises Debussy’s recently developed conviction that music was more about colour and rhythm than structural norms.

The song *Beau Soir* (“Beautiful Evening”), dating from Debussy’s mid-teens, captures perfectly the tantalising poignancy of Paul Bourget’s poem, which gently clouds the heady sensuality of a summer’s evening with thoughts of the inevitability of death.

By comparison, Fauré’s music epitomises the very essence of French culture. His distinctive harmonies can be savoured like an exotic liqueur, yet they possess a tantalising restraint that prevents full intoxication. His melodies are stylish and elegant, etched with an urbanity that somehow manages to be beguilingly sensual and nobly understated *at the same time*. Little wonder American composer Aaron Copland felt that Fauré’s music possessed “all the earmarks of the French temperament: sensibility, impeccable manners, classic reserve.”

It therefore comes as no surprise to discover that Fauré was a meticulous, emotionally reserved figure of exquisite taste. Nor that he insisted his immaculately crafted scores should be played “absolutely straight” to achieve their desired effect. Combining austerity and charm in equal measure, Fauré proved irresistibly attractive to women and they to him. As in all things, he appears to have conducted his various affairs with exceptional sensitivity for the parties involved.

Having served in the light infantry as a messenger during the Franco-Prussian War, Fauré helped set up the Société nationale de musique, along with Saint-Saëns, Chabrier, Lalo, Duparc, d’Indy and Franck, to help promote new music in France. At this time, his principal source of income was a series of church appointments, with composing reduced to a spare-time activity.

All this would soon change, however, following the 1878 premiere of the A major Violin Sonata — his first true masterpiece and the first of his works to carry the unmistakable hallmarks of his unique style. Fauré’s teacher, Camille Saint-Saëns, described it as the day his student had become a “master”. Cast in four movements overflowing with graceful melodic invention, highlights include the exultant emotional release that launches the opening movement’s recapitulation, the gently pulsating heartbeat underlying much of the Andante, the scherzo’s fleet-fingered exuberance, and a finale whose bracing emotional narrative is entirely free of bombast and hyperbole.

Inspired by the rapturous reception accorded the violin sonata, Fauré returned to the violin-and-piano medium the following year with the gentle swaying of his Op.16 Berceuse. It was premiered on 14 February 1880 at a concert promoted by the prestigious Société nationale de musique, with the composer seated at the piano and violinist Ovide Musin — a keen supporter of Fauré who, having established a formidable reputation in the United States, founded the Belgian School of Violin in New York in 1908.

Like Fauré, César Franck started out primarily as a church musician. Despite pressure from his father to become a piano virtuoso, he chose instead to concentrate on the organ. In the manner of his Austrian contemporary Anton Bruckner, Franck bided his time — he was 36 before gaining his first major organ post at Sainte-Clotilde in Paris, and turned 40 the year his *Six Pièces* (1862) were hailed by Franz Liszt as being worthy of a place beside the organ music of Johann Sebastian Bach.

However, Franck was by now in such high demand as an organist, pedagogue and expert in organ construction that over the next decade he managed to compose only a handful of organ pieces and a pair of short cantatas. In helping to set up the Société nationale de musique in 1871 and then being appointed professor at the Paris Conservatoire, Franck was brought into contact with some of the leading lights of the new generation of French composers, and this appears to have lit the touchpaper of his burgeoning creative imagination.

Already a fervent admirer of Beethoven and Wagner, Franck at last found his natural medium of expression in Liszt's cyclic techniques, in which large-scale structures are held together by the subtle transformation of distinctive thematic ideas. This opened his creative floodgates as never before with a sequence of large-scale sacred works, symphonic poems, piano works, the D minor Symphony, *Variations symphoniques* for piano and orchestra and the Violin Sonata of 1886. Having finally achieved true greatness, in 1890 he was struck by a horse-drawn omnibus, an accident from which he never fully recovered.

Like Fauré, Franck chose to anchor his four-movement violin sonata in the radiant warmth of A major and reserve his most overtly virtuosic writing for the piano. Here the similarities end, however, as Franck unconventionally frames his sonata with two radiantly lyrical movements, places the powerhouse scherzo second and casts the fantasia slow movement as a heart-felt extemporisation, punctuated by recitative-like soliloquising.

Composed in 1872 — 14 years before the sonata — *Panis angelicus* ("Bread of Angels") sounds like music from another world. Scored originally for tenor, organ, harp, cello and double bass, Franck's haunting setting of Thomas Aquinas achieves a soaring purity that the enhanced sophistication of his later work never fully recaptured.

Julian Haylock



Au cours du XIX^e siècle, la musique française perdit une part de son indépendance. Les compositeurs se détournèrent des genres spécifiquement français, préférant utiliser comme moyen d'expression la symphonie, le concerto ou la sonate et absorber les influences « étrangères » — notamment celles de Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt et Wagner. Mais ce faisant, ils conservèrent un penchant pluriséculaire pour la couleur harmonique et le timbre, penchant qui continue à ce jour de donner à la musique française son caractère particulier.

Ceci vaut notamment pour Claude Debussy, révolutionnaire plus par instinct que par conviction. Sa musique enveloppe l'auditeur dans un cocon sensuel de sonorités qui semblent suspendre le temps et abolir le lieu. Son apparente facilité cache cependant l'effort douloureux qui préluda à sa naissance. Debussy a laissé d'innombrables œuvres inachevées, de nombreuses autres n'ont pas dépassé le stade de l'esquisse, et celles qui ont survécu sont souvent le résultat d'un travail de plusieurs années.

Le premier livre de *Préludes* — à l'origine pour piano seul — fait cependant exception. Composé en trois mois seulement, entre décembre 1909 et février 1910, ce recueil novateur redéfinit la sonorité de l'instrument pour ainsi dire. Debussy brise en outre la convention en plaçant le titre de chaque morceau à la fin, permettant ainsi à l'interprète de se faire sa propre idée sur ce qu'il joue avant de découvrir la source d'inspiration du compositeur. *La Fille aux cheveux de lin* montre clairement que pour Debussy la musique était plus une affaire de couleur et de rythme que de normes structurelles.

La mélodie *Beau Soir*, qu'il a écrite vers l'âge de quinze ans, rend parfaitement l'intensité poignante du poème de Paul Bourget qui enveloppe délicatement la sensualité capiteuse d'un soir d'été dans une méditation sur l'inévitabilité de la mort.

La musique de Fauré, quant à elle, représente l'essence même de la culture française. Si ses harmonies caractéristiques peuvent être savourées comme une liqueur exotique, elles ont une retenue fascinante qui empêche de sombrer complètement dans l'ivresse. Ses mélodies sont élégantes et sophistiquées, et leur urbanité réussit à allier une sensualité séduisante et une noble discrétion. Il n'est guère étonnant que le compositeur américain Aaron Copland reconnût dans la musique de Fauré « toutes les caractéristiques du tempérament français : la sensibilité, les manières impeccables, une réserve toute classique ».

On ne sera donc pas surpris d'apprendre que Fauré était un homme méticuleux, réservé sur le plan émotionnel et aux goûts exquis. Ni de savoir qu'il tenait à ce que ses partitions parfaitement ouvragées soient jouées exactement comme elles étaient écrites pour qu'elles fassent l'effet désiré. L'austérité et le charme formaient un parfait équilibre chez lui, ce qui lui donnait un pouvoir d'attraction irrésistible sur les femmes — les femmes en avaient sur lui aussi. Comme pour tout ce qu'il faisait, il semble avoir mené ses diverses aventures amoureuses avec une sensibilité exceptionnelle.

Après avoir servi dans l'infanterie légère comme estafette durant la guerre de 1870, il contribue, avec Chabrier, Lalo, Duparc, d'Indy et Franck, à mettre en place la Société nationale de musique fondée par Saint-Saëns, dont l'objectif est de promouvoir la musique française et les jeunes compositeurs du pays. À cette époque, ses activités d'organiste représentent sa principale source de revenu — la composition est reléguée aux loisirs.

Les choses ne vont pas tarder à changer, cependant, après la première audition, en 1878, de sa Sonate pour violon et piano en *la* majeur, son premier véritable chef-d'œuvre et la première de ses partitions à arborer la marque d'un style original. Pour son professeur Saint-Saëns, cette sonate marque le jour où son élève est devenu un « maître ». Elle est construite en quatre mouvements qui débordent d'une invention mélodique pleine de grâce. Parmi ses traits remarquables, citons la triomphante décharge d'émotion qui lance la réexposition du premier mouvement, la délicate pulsation qui sous-tend une bonne partie de l'Andante, l'exubérance rapide et légère du scherzo, et un finale dont l'exaltant parcours émotionnel est entièrement dépourvu de grandiloquence et d'exagération.

Encouragé par l'accueil enthousiaste fait à sa sonate, Fauré renoue l'année suivante avec l'écriture pour piano et violon dans sa *Berceuse* op. 16, au délicat balancement. La pièce est donnée en première audition le 14 février 1880 à un concert de la Société nationale de musique avec le compositeur au piano et Ovide Musin au violon. Ardent soutien de Fauré, Musin fondera à New York l'école belge de violon, en 1908, après s'être fait une formidable réputation aux États-Unis.

Comme Fauré, César Franck débute sa carrière principalement comme organiste. Résistant à la pression de son père qui veut en faire un pianiste virtuose, il préfère se consacrer en premier lieu à l'instrument d'église. Et il prend son temps, à l'image de son contemporain autrichien Anton Bruckner : il a trente-six ans lorsqu'il obtient son premier poste d'organiste important, à Sainte-Clotilde, et quarante ans, en 1862, lorsqu'il achève ses *Six Pièces pour grand orgue* que Liszt complimente, les jugeant dignes de prendre place à côté de la musique d'orgue de Bach.

Franck est désormais tellement sollicité comme organiste, pédagogue et expert en facture de l'instrument qu'il ne trouve le temps de composer que quelques pièces pour orgue et deux courtes cantates dans les dix années suivantes. Par le biais de la Société nationale de musique, qu'il contribue à mettre en place en 1871, et du Conservatoire de Paris, où il est bientôt nommé professeur, il entre en contact avec quelques-uns des meilleurs compositeurs français de la nouvelle génération, ce qui semble avoir enflammé son imagination créatrice.

Déjà fervent admirateur de Beethoven et Wagner, il finit par trouver son moyen d'expression naturel dans la technique de composition de Liszt où la structure à grande échelle est unifiée par des idées thématiques récurrentes transformées de manière subtile. Cela ouvre grand les vannes de son imagination et il donne naissance à une série d'œuvres sacrées de grande envergure, à des poèmes symphoniques, à des pages pour piano, à la *Symphonie en ré mineur*, aux *Variations symphoniques* pour piano et orchestre, et à la *Sonate pour violon et piano* (1886). En 1890, parvenu au sommet de son art, il est victime d'un accident de fiacre dont les séquelles finiront par l'emporter.

Comme Fauré, il a choisi d'ancrer sa *Sonate pour violon et piano* en quatre mouvements dans la chaleur radieuse de la majeure et réserve au piano son écriture la plus ostensiblement virtuose. Les similitudes s'arrêtent là cependant car, tournant le dos à la convention, Franck encadre son œuvre par deux mouvements superbement lyriques, il place le bouillant scherzo en seconde position, et il écrit en guise de mouvement lent une poignante fantaisie d'allure improvisée, ponctuée par des soliloques en écriture récitative.

Le *Panis angelicus*, sur l'hymne de Thomas d'Aquin « Le Pain des anges », que Franck avait composé en 1872, quatorze ans avant la sonate, sonne comme de la musique d'un autre monde. Cette page envoûtante, écrite à l'origine pour ténor, orgue, harpe, violoncelle et contrebasse, atteint à une pureté éthérée que la plus grande sophistication des œuvres ultérieures du compositeur n'arrivera pas à retrouver complètement.

Julian Haylock

Traduction : Daniel Fesquet



Im 19. Jahrhundert verlor die franko-belgische Musik viel von ihrer typischen Unabhängigkeit. Die Komponisten neigten mehr dazu, Sinfonie, Konzert und Sonate als natürliche Ausdrucksmittel einzubeziehen und „fremde“ Einflüsse aufzunehmen, namentlich von Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt und Wagner. Doch dabei bewahrten sie eine jahrhundertealte Vorliebe für farbige Harmonik, Struktur und Timbre, die der französischen Musik bis heute ihre charakteristische Stimmung verleihen.

Dies traf insbesondere für Claude Debussy zu. Die Musik des eher gefühlsmäßigen als überzeugten Revolutionärs hüllt den Hörer in ein sinnliches Klanggewebe ein, in dem Zeit und Raum aufgehoben zu sein scheinen. Hinter der offenkundigen Leichtigkeit seiner Musik verbirgt sich die qualvolle Anstrengung, mit der sie geschaffen wurde. Zahlreiche Werke Debussys blieben unvollendet, viele andere gelangten nie über einen Entwurf hinaus, und die erhaltenen Werke wurden oft über viele Jahre hinweg entwickelt und zusammengefügt.

Debussys erstes Buch mit zwölf *Préludes* (original für Klavier zu zwei Händen) erwies sich jedoch als Ausnahme der allgemeinen Regel. Diese bahnbrechenden, in der Zeit von nur drei Monaten zwischen Dezember 1909 und Februar 1910 komponierten Miniaturen definierten den Klavierklang nahezu neu. Debussy brach zudem mit der Konvention, indem er den Titel jedes Stückes ans Ende stellte und es damit den Pianisten ermöglichte, eigene Impressionen zu gestalten, bevor sie die ursprüngliche Herkunft der Inspiration entdeckten. *La Fille aux cheveux de lin* („Das Mädchen mit den flachsbonden Haaren“) veranschaulicht Debussys neue entschiedene Auffassung, dass Musik es mehr mit Farbe und Rhythmus zu tun hat, als mit strukturellen Normen.

Das Lied *Beau Soir* („Schöner Abend“) des etwa 16-jährigen Debussy erfasst die betörende Intensität von Paul Bourgets Gedicht vollkommen, in dem die berauschende Sensualität eines Sommerabends mit Gedanken über die Unausweichlichkeit des Todes sanft verschleiert wird.

Verglichen damit verkörpert Faurés Musik den Inbegriff französischer Kultur. Seine charakteristische Harmonik lässt sich wie exotischer Likör genießen, ist aber so reizvoll zurückhaltend, dass es nicht zu völliger Berauschtigkeit kommt. Seine Melodien sind sehr elegant und von einer Gewandtheit geprägt, dank derer eine Wirkung von verführerischer Sinnlichkeit und gleichzeitig nobler Dezenz entsteht. Kaum erstaunlich also, dass der amerikanische Komponist Aaron Copland der Meinung war, Faurés Musik besitze „alle Kennzeichen des französischen Temperaments: Empfindsamkeit, untadelige Manieren, klassische Zurückhaltung“.

Daher überrascht es nicht, in Fauré eine Persönlichkeit von peinlicher Genauigkeit, emotionaler Zurückhaltung und exquisitem Geschmack zu finden. Kaum überraschend auch, dass er darauf bestand, seine makellos ausgeführten Kompositionen müssten „absolut exakt“ gespielt werden, um die erwünschte Wirkung zu erzielen. Fauré, der Strenge und Charme gleichermaßen verband, erwies sich als unwiderstehlich attraktiv für Frauen, und sie waren es für ihn. Wie alles, scheint er auch seine verschiedenen Affären mit außerordentlicher Sensibilität für die Beteiligten geführt zu haben.

Nachdem Fauré im Deutsch-Französischen Krieg als Kurier in der leichten Infanterie gedient hatte, zählte er mit Saint-Saëns, Chabrier, Lalo, Duparc, d'Indy und Franck zu den Gründungsmitgliedern der *Société nationale de musique*, die die neue Musik in Frankreich fördern sollte. In dieser Zeit bildeten Kirchenposten seine Haupteinnahmequelle; das Komponieren war dabei auf eine Nebentätigkeit reduziert.

All dies sollte sich jedoch nach der Premiere der A-Dur Violinsonate — seinem ersten wirklichen Meisterwerk und dem ersten seiner Werke mit den unverkennbaren Kennzeichen seines einzigartigen Stils — im Jahre 1878 bald ändern. Faurés Lehrer Camille Saint-Saëns bezeichnete dies als den Zeitpunkt, an dem sein Schüler zum „Meister“ geworden war. Zu den Höhepunkten der viersätzigen Sonate mit ihrer Fülle graziöser und einfallsreicher Melodik gehören die überschwengliche Emotion am Beginn der Reprise im Kopfsatz, der sanft pulsierende Herzschlag in großen Teilen des Andantes, der flinkfingrige Überschwang des Scherzos sowie ein Finalsatz, dessen anregende Emotionalität gänzlich frei von Schwulst und Übertreibung ist.

Beflügelt von der begeisterten Aufnahme der Violinsonate nahm Fauré im folgenden Jahr die Komposition für Violine und Klavier mit der sanft wogenden Berceuse op. 16 wieder auf. Sie wurde am 14. Februar 1880 bei einem von der namhaften Société nationale de musique geförderten Konzert mit dem Komponisten am Klavier und dem Geiger Ovide Musin uraufgeführt, einem begeisterten Anhänger von Fauré, der es in den USA zu einem enormen Ansehen gebracht und 1908 in New York die „Belgian School of Violin“ gegründet hat.

Wie Fauré begann César Franck zunächst als Kirchenmusiker. Obwohl sein Vater ihn bedrängte, Klaviervirtuose zu werden, beschloss er, sich stattdessen auf die Orgel zu konzentrieren. Wie sein österreichischer Zeitgenosse Anton Bruckner wartete Franck den rechten Zeitpunkt ab — erst mit 36 Jahren bekam er seinen ersten größeren Posten als Organist an Sainte-Clotilde in Paris und war 40, als seine *Six Pièces* (1862) von Franz Liszt für würdig befunden wurden, einen Platz an der Seite der Orgelmusik von Johann Sebastian Bach einzunehmen.

Franck war nun jedoch als Organist, Pädagoge und Orgelexperte so gefragt, dass er im folgenden Jahrzehnt nur wenige Orgelstücke und ein paar kurze Kantaten komponieren konnte. Als Gründungsmitglied der Société nationale de musique im Jahre 1871 und dann Professor am Pariser Conservatoire kam Franck in Kontakt mit einigen der führenden Leuchten der neuen Generation französischer Komponisten, und dies scheint seine aufkeimende kreative Einfallskraft entzündet zu haben.

Franck, bereits ein glühender Bewunderer von Beethoven und Wagner, fand schließlich sein natürliches Ausdrucksmittel in Liszts Zykletechnik, bei der umfangreiche Strukturen durch subtile Umwandlungen markanter thematischer Gedanken zusammengehalten werden. Damit öffneten sich seine schöpferischen Schleusen wie nie zuvor mit großangelegten geistlichen Werken, sinfonischen Dichtungen, Klavierwerken, der d-Moll-Sinfonie, den *Variations symphoniques* für Klavier und Orchester und der Violinsonate von 1886. Nachdem er endlich zu wahrer Größe gelangt war, wurde er 1890 von einem Pferdeomnibus angefahren und erholte sich von diesem Unfall nicht mehr.

Wie Fauré verankerte Franck seine viersätzig Violinsonate in strahlendem, warmem A-Dur und behielt dem Klavier seinen ganz unverhohlenen virtuosen Stil vor. Hier hören jedoch die Gemeinsamkeiten auf, denn Franck umrahmt ungewöhnlicherweise seine Sonate mit zwei strahlend lyrischen Sätzen, bringt das kraftvolle Scherzo als zweiten Satz und gestaltet den langsamen Satz, Fantasia, als tiefempfundene Improvisation, die von rezitativen Monologen durchsetzt ist.

Die 1872 — 14 Jahre vor der Sonate — komponierte Motette *Panis angelicus* („Engelsbrot“) klingt wie Musik aus einer anderen Welt. In der Originalbesetzung für Tenor, Orgel, Harfe, Cello und Kontrabass gewinnt Francks Vertonung des Hymnus von Thomas von Aquin eine schwebende Reinheit, die von der erhöhten Raffinesse seiner späteren Werke nie mehr ganz erreicht wurde.

Julian Haylock

Übersetzung: Christiane Frobenius

Recorded: 31.X.–7.XI.2017, Potton Hall, Suffolk, UK
Executive producer: Alain Lanceron
Producer: John Fraser
Engineer: Phil Hobbs
Editor: Julia Thomas
Photography: © Simon Fowler
© 2018 Parlophone Records Limited
© 2018 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
kyungwhachung.com • warnerclassics.com



All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. Made in the EU.

