

STEPHEN HOUGH's

French Album



hyperion

AH! CHABRIER, I love him as one loves a father! An indulgent father, always merry, his pockets full of tasty tit-bits. Chabrier's music is a treasure house you can never exhaust; I just could not do without it! It consoles me on my darkest days . . .' With that, Francis Poulenc deftly, if unwittingly, sums up many of the pleasures on offer in Stephen Hough's latest 'piano album', this one dedicated to French delights and which the pianist describes as 'a sort of musical dessert trolley'.

We start though, in a characteristically Houghian twist, with a figure who was in fact Swiss-born and not really a composer at all: the legendary pianist Alfred Cortot. His take on one of the most famous works in the classical canon—whether or not by Bach, and scholars are still scrapping about that—is a refreshing essay in the simplest means to create the maximum impact. In place of the mighty and freely pianistic transcriptions of the D minor Toccata and Fugue by Busoni, Tausig, Grainger and Friedman, to name just the obvious candidates, here is a study in Gallic refinement, which is not to say it is lightweight in any sense: it maintains the epic quality of the original to perfection. Perhaps it is precisely because Cortot wasn't a composer or even a composer—pianist that he gets to the heart of the matter so compellingly. To this, Stephen Hough has added his own subtle changes and clarifications, bringing the work ineluctably into the twenty-first century. The same qualities of concision and directness of effect govern Cortot's magical transcription of the *Arioso* from Bach's F minor Keyboard Concerto. There's not a spare note anywhere, bringing the sublime melody into a sharp focus, which is then seasoned with a gentle rubato, applied according to the taste of the individual pianist. Cortot himself liked the seasoning to be generous, though never overbearing.

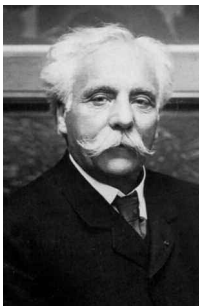
There follow four pieces that demonstrate the sheer breadth of Gabriel Fauré's style. His nocturnes and

barcarolles (thirteen of each) are arguably the pinnacles of his pianistic achievement and offer a snapshot of his long career. Strikingly, the sixth Nocturne and fifth Barcarolle were written simultaneously, in 1894. Temperamentally, they couldn't be more contrasted. The Nocturne opens with a quiet majesty, the harmonies utterly characteristic. Like the greatest of Chopin's nocturnes, we have no idea what's in store, with Fauré introducing first a more animated second idea, its agitation emanating from the fervent syncopations, and then a light-filled central section, powered by iridescent arpeggios, which he then proceeds to combine with the other two ideas with almost nonchalant ease, before the music finally stills and fades into silence.

The fifth Barcarolle is all angles, emphasized not only by its syncopated rhythms but also a restlessness that comes from a refusal to settle harmonically or melodically. It has none of the easeful qualities that we traditionally associate with the genre, as Fauré introduces a tortured development which brings together the preceding ideas to devastating effect. It is only in the coda that we finally find peace.

All his life Fauré loved to improvise, a skill honed during his years studying organ and church music at the École Niedermeyer. The *Huit Pièces brèves* collect together gems from over three decades. The *Improvisation* heard here dates from 1901 and was written as a cunningly demanding sight-reading test at the Paris Conservatoire. Cunning because in place of blatant complexities come two minutes of the most musical nuance, limpidity of sound and rhythmic subtlety: a true test of any budding pianist.

In an innocent-ear test how long would it take you to guess the author of Fauré's fifth Impromptu (1909), in which darting whole-tone scales flicker with an undefined unease? Its incessant rippling motion gives it an étude-



GABRIEL FAURÉ



FRANCIS POULENC

like feel and, while its Puckish final flourish is witty, it's disconcerting too.

Ravel regarded himself as Basque as much as French and his *Alborada del gracioso*, the fourth of his *Miroirs*, is just one of his explorations of this aspect of his heritage. But though his Spanish fever had a personal aspect, it had long been gripping the nation too, ever since Bizet's *Carmen* and Manet's *Young Woman in a Spanish Costume*. It is perhaps not entirely coincidental that the year Ravel completed *Miroirs*—1905—he'd encountered Chabrier's *España* for the first time. 'Alborada del gracioso' is an elusive title to translate, though the composer suggested 'Morning Song of the Clown'. But a *gracioso* is not a clown in the English sense, any more than the character Punch equates to Pulcinella. Ravel's transformation of the keyboard into a guitar, complete with pungent chords and lively strumming, conjures up an atmosphere so heady that you can almost smell the dust of the streets. It's a far cry from Picasso's *The Old Guitarist*, painted just two years earlier.

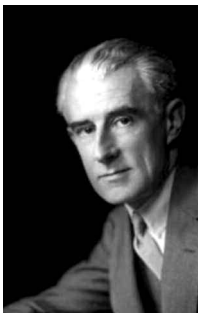
From Ravel's sharply etched portrait to ravishing melody, pure and simple. You can almost hear the swish of the 78 and the fragile tones and starched French diction of a long-gone soprano in Stephen Hough's tender transcription of Jules Massenet's ravishing song *Crépuscule*. And Hough respects the discreet accompaniment of the original version, supporting the ecstatic vocal line. But in fact his inspiration comes not from the parlour but from the theatre, and specifically the ballet *L'histoire de Manon*, which is made up of music by Massenet, *Crépuscule* included, created by Kenneth MacMillan in 1974. It has become a signature role of the great French ballerina Sylvie Guillem, to whom this is dedicated.

While Poulenc, Fauré, Ravel and Debussy are, in their different ways, universally acknowledged, Chabrier's sun has failed to rise as high. Listening to his music, this seems inexplicable, now as in his own era, when Ravel famously (though perhaps disingenuously) announced that he'd have been more proud of writing Chabrier's opera *Le roi malgré lui* than the complete Wagner *Ring*. And Poulenc was to declare that the *Pièces pittoresques* were as crucial a part of French music as Debussy's *Préludes*. Chabrier wrote the bulk of his *Pièces pittoresques* as a kind of holiday diary while staying on the coast at Saint-Pair-sur-Mer in 1880. He was crazy about the sea, finding it hugely inspirational, and promised to send his publisher a 'little piece' each week, though the response was hardly positive, his first offering being greeted with flat incomprehension. The unassuming *Mélancolie*, with its murmured dialogue between highest and lowest registers, is placed second in the set, and perhaps it is the gulf between the simple title of the collection and the subtlety of the music that puts off casual listeners.

Where would Poulenc have been without his melancholic streak? It's that juxtaposition of emotions that makes this composer once dubbed 'half man, half thug'



CLAUDE DEBUSSY



MAURICE RAVEL

so endlessly fascinating. And we find both aspects of his character rubbing shoulders here. *Mélancolie* opens with a wistful melody, almost Chopinesque in tone, set against a rippling backdrop; the whole effect is unashamedly nostalgic and gives little hint of the emotional rollercoaster to come. And as so often with Poulenc it is the moments where he's smiling, where the harmonies and key flirt with the major, that he tugs at your heartstrings most profoundly. It's perhaps not surprising to learn that *Mélancolie* was completed in 1940, in war-torn France.

Poulenc's fourth Nocturne, with its hint of the seventh of Chopin's Op 28 *Preludes*, has a kind of lazy rhetoric but always coloured with the composer's characteristic piquancy. Among his series of eight nocturnes, it is one of the few that actually fits the title in its traditional sense. Subtitled 'Bal fantôme', it is prefaced by a quote from the novel *Le visionnaire* by the writer Julien Green, a friend of the composer: an invalid, confined to his sick-bed, hears distant strains of a ball and recalls happier times of his

youth. The sly semitonal movement gives those distant memories of the waltz a distinctly twentieth-century edge.

The *Fifteen Improvisations* conceal beneath their unassuming collective title a succession of contrasting and fleeting gems. No 8, written in 1934, blends a Prokofiev-like angularity with an astonishing range of mood and material offered up for our entertainment like a miniature ballet, all crammed into little more than a minute.

In one sense Cécile Chaminade was a woman born out of her time. Bizet was so impressed by her precocity that he dubbed her his 'little Mozart', but any plans she had to study at the Paris Conservatoire were scotched by her father, who deemed it beneath her social standing (though she did manage to study composition privately with Benjamin Godard, no less). On the other hand, she was very much of her time, stylistically, particularly in her works for her own instrument. Her zest for melody is indeed Mozartian in its apparent effortlessness, as *Automne* vividly demonstrates, but also on display here is her prodigious keyboard technique, the simple pictorial title masking the fact this is one of a set of six concert études, with the emphasis firmly on 'concert'.

No matter how exalted the Parisian circles in which Charles-Valentin Alkan moved—and he counted Chopin and Eugène Delacroix among his friends—there is a sense of his being an outsider, not simply culturally, as a Jew in a society renowned for its anti-semitism, but musically too. And indeed he became increasingly reclusive during the last four decades of his long life. It is no coincidence that Alkan's twenty-five *Preludes* in all the minor and major keys from 1847 should have followed in the footsteps of Chopin's. But why twenty-five? Because, with resolution uppermost in his mind, the last of these pieces reaffirms the C major of the beginning. The eighth *Prélude, La chanson de la folle au bord de la mer* ('The song of the mad woman on the sea shore'), is one of the most

unsettling of all his works, prefiguring by several decades Liszt's late style in its unmelodic melodic line, and a claustrophobic sense of ennui, reinforced by an almost maddeningly incessant accompaniment.

After such intensity, Debussy's landscape seems reassurance itself. The composer's profound affection for the visual arts is well known and he shared with Monet a fascination with visiting the same sights again and again. Moonlight was one such subject that he returned to repeatedly. The most famous occasion has to be *Clair de lune* from his youthful *Suite bergamasque* of 1890. It originally bore the title 'Promenade sentimentale' after a Verlaine poem—from which we should perhaps deduce that over-emoting at a dirge-like tempo was not the composer's intention.

The final two works on this recording transport us back into the theatre. Delibes' arcadian ballet *Sylvia* initially met with little success in the Paris of the 1870s. Fast-forward eighty years to 1952 and enter Sir Frederick Ashton, who rescued the work, re-choreographing it and turning it into a repertoire piece. 'Pizzicati' is by far

the best-known melody in a remarkable score, originally heard within the Act 3 *Divertissement*. Stephen Hough's achievement is in maintaining the spirit of the music, while making it sound completely at home on the keyboard, the addition of some delicious roudades adding spice.

Fromental Halévy (1799–1862), meanwhile, had taken the Paris Opéra by storm in 1835 with the grandest of grand French operas, *La juive* (The Jewess), a feat he was never to match—though he kept on trying, producing some forty operas. So ubiquitous was *La juive* that it was a natural choice for the young Liszt to transform into a paraphrase of gothic brilliance. What's striking is that though he was still only in his mid-twenties when he wrote *Réminiscences de 'La juive'*, he thoroughly Liszt-ifies Halévy's creation. Drawing on motifs from Acts 3 and 5, Liszt weaves a phantasmagorical fantasy, often teasingly revealing only part of Halévy's melodies; contemporary audiences must have been delighted by this game of hide-and-seek every bit as much as they were awed by the overt and unabashed virtuosic aplomb.

HARRIET SMITH © 2012

Recorded in Orchestra Hall, Minneapolis, Minnesota, USA, on 6 June 2009 (track 1) and the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 19–20 October 2010 (tracks 2–6) 8 13 19 16 & 23–24 May 2011 (tracks 7 9 12 14 17)

Recording Engineers SIMON EADON, ANDRÉS VILLALTA (track 1)

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano YAMAHA (tracks 2–6 8 13 19 16), STEINWAY & SONS (tracks 1 7 9 12 14 17)

Yamaha Piano Technician TAKAHIRO MIZUNO

Steinway & Sons Piano Technician JEFF PRETT (except track 1)

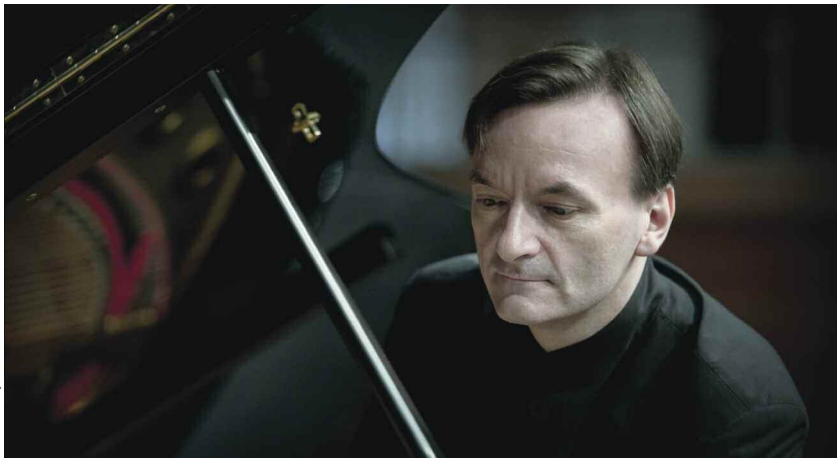
Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXII

Front illustration: *Gasthof zur Muldentalsperre* (2000–2002) by Peter Doig (b1959)

Collection Nancy Lauter McDougal and Alfred L. McDougal, partial and promised gift to The Art Institute of Chicago in honour of James Rondeau
Photograph by Grant Hiroshima



STEPHEN *Hough*

Stephen Hough is widely regarded as one of the most important and distinctive pianists of his generation. From highly acclaimed performances of central repertoire in recital, in recording, and with the world's greatest orchestras to an interest in contemporary and neglected nineteenth-century works, he integrates the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship and intellectual rigour of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He was awarded a prestigious MacArthur Fellowship in 2001 in recognition of his achievements, joining prominent scientists, writers and others who have made unique contributions to contemporary life.

Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983, he has appeared regularly with most of the major American and European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings has won four Grammy nominations and eight *Gramophone* Awards—including two 'Record of the Year' awards, for concertos by Scharwenka and Sauer (CDA66790) and for the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns (CDA67331/2), the latter voted in 2008 by readers of *The Times* as the finest classical recording of the last thirty years. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further

reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. His live recordings of the complete Rachmaninov piano concertos with the Dallas Symphony Orchestra and Andrew Litton (CDA67501/2) have been overwhelmingly acclaimed as one of the finest cycles of these popular works ever captured on disc.

Also available from Stephen Hough

Stephen Hough's New Piano Album

CDA67043 compact disc and download

Stephen Hough's English Piano Album

CDA67267 compact disc and download

Stephen Hough's Spanish Album

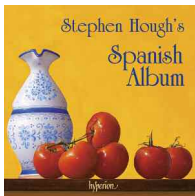
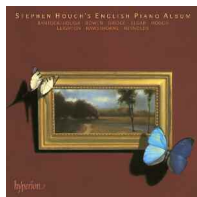
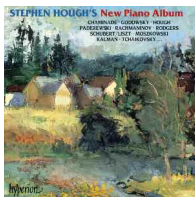
CDA67565 compact disc and download

Stephen Hough's Mozart Album

CDA67598 compact disc and download

'A pianist so free from difficulty that he can soar, inflect and alter the course of a musical argument at the drop of a bat' (Gramophone) 'One of Britain's best-kept cultural secrets ... Hough is a connoisseur, not merely a virtuoso' (Mail on Sunday)

Stephen is also an avid writer of music and prose. He has a book published by Continuum Books and many compositions and transcriptions are published by Josef Weinberger Ltd. For more information please see Stephen Hough's website: www.stephenhough.com



www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

L'Album français de STEPHEN HOUGH

« **A**H! CHABRIER, je l'aime comme on aime son papa ! Un papa gâteau, toujours gai, les poches pleines de friandises succulentes. La musique de Chabrier est un trésor qu'on n'épuise jamais ; je ne pourrais m'en passer. Elle me console dans mes jours les plus sombres ... » Avec ces mots, Francis Poulenc résume adroitement, bien qu'involontairement, bon nombre de plaisirs que recèle le dernier « album de musique pour piano » de Stephen Hough, un album dédié aux délices français que le pianiste présente comme « une sorte de chariot à desserts musicaux ».

Tout commence cependant, par un détour caractéristique de Hough, en compagnie d'une personnalité qui était en fait d'origine suisse et n'était pas du tout compositeur : le légendaire pianiste Alfred Cortot. Son approche de l'une des œuvres les plus célèbres dans la norme classique—qu'elle soit ou non de Bach, les spécialistes se disputent toujours à ce propos—est un essai original qui fait appel aux moyens les plus simples pour produire un maximum d'impact. À la place des transcriptions imposantes et librement pianistiques de la Toccata et fugue en ré mineur réalisées par Busoni, Tausig, Grainger et Friedman, pour ne nommer que les plus évidents, nous avons ici un modèle de raffinement français, ce qui ne signifie absolument pas qu'il soit léger : il conserve à la perfection le côté épique de l'original. C'est peut-être précisément parce que Cortot n'était ni compositeur ni même pianiste-compositeur qu'il va au fond du problème de manière si fascinante. À cela, Stephen Hough ajoute ses propres changements imperceptibles et ses éclaircissements, faisant entrer cette œuvre de manière inéluctable dans le XXI^e siècle. Les mêmes qualités de concision et d'effet direct régissent la merveilleuse transcription par Cortot de l'*Arioso* du Concerto pour clavier en fa mineur de Bach. Il n'y a pas la moindre note superflue, ce qui met

particulièrement l'accent sur la sublime mélodie relevée d'un doux rubato, appliqué selon le goût du pianiste. Cortot lui-même aimait que cet assaisonnement soit généreux, mais jamais dominateur.

Viennent ensuite quatre pièces qui montrent le souffle même du style de Gabriel Fauré. Ses nocturnes et barcarolles (treize de chaque) sont sans doute les sommets de son œuvre pianistique et offrent un aperçu de sa longue carrière. Ce qui est frappant, c'est que le sixième Nocturne et la cinquième Barcarolle ont été écrits simultanément, en 1894. Sur le plan du tempérament, ils n'auraient pu être plus contrastés. Le Nocturne commence avec une calme majesté, sur des harmonies tout à fait caractéristiques. Comme les plus grands nocturnes de Chopin, on n'a aucune idée de ce qui nous attend, Fauré introduisant tout d'abord une deuxième idée plus animée, dont l'agitation émane de syncopes inconditionnelles, puis une section centrale remplie de lumière, alimentée par des arpèges chatoyants, qu'il entreprend ensuite de mêler aux deux autres idées avec une aisance presque nonchalante, avant que la musique finisse par se calmer et se fonde dans le silence.

La cinquième Barcarolle est tout en angles, mise en valeur non seulement par ses rythmes syncopés, mais encore par une instabilité provenant d'un refus de se fixer sur le plan harmonique ou mélodique. Elle ne possède pas l'aisance que l'on associe traditionnellement au genre, car Fauré introduit un développement tourmenté qui rapproche les idées précédentes avec un effet dévastateur. C'est seulement dans la coda que l'on trouve finalement la paix.

Toute sa vie, Fauré a aimé improviser, un talent affiné au cours des années où il a étudié l'orgue et la musique religieuse à l'École Niedermeyer. Les *Huit Pièces brèves* rassemblent des perles qui s'étalent sur plus de trois

décennies. *L'improvisation* enregistrée ici date de 1901 ; c'est une épreuve de déchiffrement astucieusement difficile écrite pour les examens du Conservatoire de Paris. Astucieuse car à la place de complexités flagrantes viennent deux minutes de nuance, de limpidité sonore et de subtilité rythmique très musicales : une véritable épreuve pour tout pianiste en herbe.

En faisant un test à l'aveugle, combien de temps vous faudrait-il pour deviner qui est l'auteur du cinquième Impromptu (1909) de Fauré, où des gammes vives par tons entiers vacillent avec une gêne indéfinie ? Son mouvement incessant d'ondulation lui donne l'apparence d'une étude, alors que son bouquet final malicieux est à la fois spirituel et déconcertant.

Ravel se considérait tout autant basque que français et son *Alborada del gracioso*, le quatrième de ses *Miroirs*, est précisément l'une des explorations de cet aspect de son héritage. Mais même si sa fièvre espagnole avait un aspect personnel, elle faisait aussi partie du caractère national depuis longtemps, depuis *Carmen* de Bizet et *Jeune Femme en costume espagnol* de Manet. Ce n'est peut-être pas pure coïncidence si l'année où Ravel a achevé les *Miroirs*—1905—il était tombé pour la première fois sur *España* de Chabrier. La transformation par Ravel du clavier en guitare, avec ses accords mordants et ses légers coups de plectre, évoque une atmosphère si grisante que l'on peut presque sentir la poussière des rues. On est bien loin du *Vieux Guitariste* de Picasso, peint juste deux ans plus tôt.

On passe du portrait gravé à l'eau forte de Ravel à la mélodie ravissante, pure et simple. On peut presque entendre le bruissement du 78 t., les sons délicats et la diction française apprêtée d'une soprano morte depuis longtemps dans la tendre transcription de la ravissante mélodie de Jules Massenet *Crépuscule* qu'a faite Stephen Hough. Et Hough respecte l'accompagnement discret de la

version originale, qui soutient la ligne vocale. Pourtant ce n'est pas du côté salon qu'il a puisé son inspiration mais au théâtre et spécifiquement dans le domaine du ballet, avec *L'histoire de Manon*, sur des musiques de Massenet, notamment *Crépuscule*, un ballet créé par Kenneth MacMillan en 1974. Il est devenu un rôle fétiche de la grande ballerine française Sylvie Guillem, à qui ce morceau est dédié.

Si Poulenc, Fauré, Ravel et Debussy sont, chacun à leur manière, universellement reconnus, le soleil de Chabrier n'est pas parvenu à se hisser à la même hauteur. Un décalage qui semble inexplicable à l'écoute de cette musique, aujourd'hui comme à son époque, où Ravel proclamait haut et fort (en manquant peut-être de sincérité) qu'il aurait été plus fier d'écrire l'opéra de Chabrier *Le roi malgré lui* que l'ensemble du *Ring* de Wagner. Et Poulenc devait déclarer que les *Pièces pittoresques* étaient une partie aussi essentielle de la musique française que les *Préludes* de Debussy. Chabrier a composé la plupart de ses *Pièces pittoresques* comme une sorte de journal de vacances au cours d'un séjour sur la côte du Cotentin à Saint-Pair-sur-Mer, en 1880. Il adorait la mer qui l'inspirait énormément et avait promis d'envoyer à son éditeur une « petite pièce » chaque semaine ; la réponse de ce dernier n'a pas été très positive, son premier envoi étant accueilli par une totale incompréhension. La modeste *Mélancolie* avec son dialogue murmuré entre les registres les plus aigus et les plus graves, vient en deuxième position dans le recueil, et c'est peut-être le fossé qui règne entre la simplicité du titre du recueil et la subtilité de la musique qui dissuade les auditeurs occasionnels.

Qu'aurait fait Poulenc sans son côté mélancolique ? C'est cette juxtaposition d'émotions qui donne ce côté toujours fascinant à ce compositeur qualifié à une certaine époque de « moine et voyou ». Et les deux aspects de son

caractère se côtoient ici. *Mélancolie* commence avec une mélodie mélancolique, aux sonorités proches de Chopin, sur une toile de fond ondulante ; l'effet est d'une totale nostalgie et ne laisse guère présager les montagnes russes émotionnelles à venir. Et comme souvent chez Poulenc, c'est au moment où il sourit, où les harmonies et la tonalité flirtent avec le majeur, qu'il fait vibrer en profondeur la corde sensible de ses auditeurs. Il n'est peut-être pas surprenant d'apprendre que *Mélancolie* a été achevée en 1940, dans une France déchirée par la guerre.

Le quatrième Nocturne de Poulenc, avec son allusion au septième des *Préludes*, op. 28, de Chopin, se déroule dans une sorte de langage paisible mais toujours coloré avec le piquant caractéristique du compositeur. De sa série de huit nocturnes, c'est l'un des rares qui correspond vraiment au titre dans son sens traditionnel. Sous-titré « Bal fantôme », il est préfacé d'une citation du roman *Le visionnaire* de l'écrivain Julien Green, ami du compositeur : un invalide, confiné dans son lit de malade, entend les échos lointains d'un bal et se souvient des jours plus heureux de sa jeunesse. L'astucieux mouvement semi tonal donne à ces lointains souvenirs de valse un côté nettement XX^e siècle.

Les *Quinze Improvisations* dissimulent sous leur titre collectif nonchalant une succession de joyaux contrastés et fugaces. La huitième, écrite en 1934, mêle un côté anguleux dans le style de Prokofiev à une gamme étonnante d'atmosphères et de matériels offerts pour notre divertissement comme un ballet miniature, le tout ramassé en à peine plus d'une minute.

Cécile Chaminade était, d'un certain point de vue, une femme qui s'était trompée d'époque. Bizet a été tellement impressionné par sa précocité qu'il l'a surnommée son « petit Mozart », mais tous les projets qu'elle a faits pour étudier au Conservatoire de Paris ont été contrecarrés

par son père, qui estimait cette institution au-dessous de sa position sociale (elle a quand même réussi à étudier la composition en privé avec Benjamin Godard, en personne). En revanche, elle était tout à fait de son temps sur le plan stylistique, en particulier dans les œuvres qu'elle a écrites pour son propre instrument. Son goût prononcé pour la mélodie est vraiment mozartien dans sa facilité apparente, comme le démontre *Automne* de façon très nette, mais cette œuvre révèle aussi une prodigieuse technique du clavier, la simplicité du titre imagé masquant le fait qu'il s'agit d'un recueil de six études de concert, avec l'accent sur le mot « concert ».

Peu importe le rang élevé des milieux parisiens dans lesquels évoluait Charles-Valentin Alkan—il comptait Chopin et Eugène Delacroix au nombre de ses amis ; on a l'impression qu'il leur est étranger, pas uniquement sur le plan culturel, en tant que juif dans une société connue pour son antisémitisme, mais également sur le plan musical. Et en fait, il est devenu de plus en plus solitaire au cours des quarante dernières années de sa longue vie. Ce n'est pas une coïncidence si les vingt-cinq *Préludes* dans toutes les tonalités mineures et majeures d'Alkan (1847) marchent sur les traces de ceux de Chopin. Mais pourquoi vingt-cinq ? Parce que, comme la résolution le préoccupait en priorité, la dernière de ces pièces réaffirme l'ut majeur du début. Le huitième prélude, *La chanson de la folle au bord de la mer*, est l'une des plus troublantes de toutes ses œuvres, préfigurant de plusieurs dizaines d'années le style tardif de Liszt dans sa ligne mélodique non mélodique et une sensation claustrophobe d'ennui, renforcée par un accompagnement incessant presque exaspérant.

Après une telle intensité, le paysage de Debussy semble réconfortant. La profonde affection du compositeur pour les arts visuels est bien connue et il partageait avec Monet une certaine passion pour aller voir et revoir les mêmes paysages. Le clair de lune est l'un de ces sujets auxquels il

est revenu à plusieurs reprises, le plus célèbre étant sans doute le *Clair de lune* de sa *Suite bergamasque* de jeunesse (1890). À l'origine il portait le titre « Promenade sentimentale » d'après un poème de Verlaine—et l'on pourrait peut-être en déduire qu'un sentimentalisme excessif dans un tempo de chant funèbre n'était pas ce que voulait le compositeur.

Les deux dernières œuvres enregistrées ici nous ramènent au théâtre. Le ballet arcadien de Delibes, *Sylvia*, a remporté assez peu de succès à ses débuts à Paris, dans les années 1870. Faites un saut rapide de quatre-vingt ans jusqu'en 1952 et saisissez le nom de Sir Frederick Ashton qui a sauvé cette œuvre en en refaisant la chorégraphie et en la faisant entrer au répertoire. « Pizzicati » est de loin la mélodie la plus célèbre d'une partition remarquable ; elle figurait à l'origine dans le *Divertissement* de l'acte III. Stephen Hough a réussi à conserver l'esprit de la musique, tout en lui procurant un côté parfaitement naturel au clavier, l'adjonction de quelques délicieuses roulades lui donnant un piment supplémentaire.

Entre-temps, Fromental Halévy (1799–1862) avait remporté un succès foudroyant à l'Opéra de Paris en 1835 avec l'opéra français le plus grandiose, *La juive*, exploit qu'il n'allait jamais égaler—même s'il a continué à tenter sa chance, en produisant une quarantaine d'opéras. *La juive* était tellement omniprésente qu'il était tout naturel que le jeune Liszt décide de la transformer en une paraphrase d'un éclat gothique. Il n'avait qu'environ vingt-cinq ans lorsqu'il a écrit *Réminiscences de « La juive »* et pourtant, il « Liszt-ifie » profondément la création d'Halévy. En s'inspirant de motifs des actes III et V, Liszt tisse une fantaisie fantasmagorique et ne révèle souvent qu'en partie et d'un air taquin les mélodies d'Halévy ; les auditeurs de l'époque ont dû apprécier ce jeu de cache-cache, tout autant qu'ils ont été impressionnés par la virtuosité manifeste et sans retenue, pleine d'aplomb.

HARRIET SMITH © 2012
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à info@hyperion-records.co.uk, et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hypérion est également accessible sur Internet : www.hyperion-records.co.uk

Wenn Ihnen die vorliegende Aufnahme gefallen hat, lassen Sie sich unseren umfassenden Katalog von „Hyperion“- und „Helios“-Aufnahmen schicken. Ein Exemplar erhalten Sie kostenlos von: Hyperion Records Ltd., PO Box 25, London SE9 1AX, oder senden Sie uns eine E-Mail unter info@hyperion-records.co.uk. Wir schicken Ihnen gern gratis einen Katalog.

Der Hyperion Katalog kann auch im Internet eingesehen werden: www.hyperion-records.co.uk

AH! CHABRIER, ich liebe ihn, wie man einen Vater liebt! Einen nachsichtigen Vater, der immer fröhlich ist und dessen Taschen voller Leckereien sind. Chabriers Musik ist eine unerschöpfliche Fundgrube, und ich käme ohne sie nicht aus! An meinen dunkelsten Tagen ist sie mir ein Trost ...“ Mit diesen Worten resümiert Francis Poulenc geschickt, wenn auch unabsichtlich, viele vergnügliche Aspekte des neuesten „Klavieralbums“ von Stephen Hough, das französischer Musik gewidmet ist und das der Pianist als „eine Art musikalischer Dessert-Servierwagen“ bezeichnet.

Mit einer typisch Hough'schen Abwendung vom Thema beginnen wir jedoch mit einem Musiker, der gebürtiger Schweizer und strenggenommen kein Komponist war—dem legendären Pianisten Alfred Cortot. Seine Auslegung eines der berühmtesten Werke des klassischen Kanons—ob es nun von Bach ist, oder nicht; eine Frage, die die Forschung immer noch nicht geklärt hat—ist ein erfrischender Versuch, mit den einfachsten Mitteln die größtmögliche Wirkung zu erzielen. Anstelle der mächtigen und freien pianistischen Transkriptionen der d-Moll Toccata und Fuge von Busoni, Tausig, Grainger und Friedman, um nur die bekanntesten Versionen zu nennen, haben wir es hier mit einem Musterbeispiel gallischer Kultiviertheit zu tun, was nicht heißen soll, dass das Stück als Leichtgewicht zu bezeichnen wäre: es behält die monumentale Form des Originals in geradezu perfekter Weise bei. Vielleicht eben weil Cortot kein Komponist und auch kein komponierender Pianist war, gelingt es ihm, in so überzeugender Weise zum Kern der Sache zu gelangen. Stephen Hough hat dem noch seine eigenen, subtilen Änderungen und Beleuchtungen hinzugefügt und befördert das Werk damit unabwendbar in das 21. Jahrhundert. Cortots zauberhafte Transkription des *Arioso* aus Bachs Konzert für Tasteninstrument in f-Moll zeichnet sich

durch dieselbe Prägnanz und Direktheit aus. Nirgends findet sich eine Note zuviel, so dass die erhabene Melodie in den Brennpunkt gerückt und mit einem sanften Rubato verfeinert wird, das je nach Geschmack des Pianisten dosiert wird. Cortot selbst war großzügig mit seinen Beigaben, aber nie so, dass sie alles durchdrangen.

Hierauf folgen vier Stücke, die die Bandbreite des Stils von Gabriel Fauré demonstrieren. Seine Nocturnes und Barcarolles (von denen er jeweils 13 komponierte) können wohl als Höhepunkte seiner pianistischen Errungenschaften bezeichnet werden. Zudem gewähren sie einen schnappschussartigen Einblick in seine lange Karriere. Es ist bemerkenswert, dass das sechste Nocturne und die fünfte Barcarolle gleichzeitig im Jahre 1894 entstanden. Vom Temperament her könnten sie gegensätzlicher nicht sein. Das Nocturne beginnt in einer ruhig-majestätischen Art und Weise, wobei die Harmonien absolut charakteristisch sind. Ebenso wie bei den großen Chopin'schen Nocturnes weiß man nicht, was bevorsteht: Fauré stellt zunächst ein lebhafteres zweites Motiv vor, dessen Erregung von den inbrünstigen Synkopierungen ausgeht, und dann einen lichtdurchfluteten Mittelteil, der von schillernden Arpeggien angetrieben wird, die er darauf mit fast nonchalanter Leichtigkeit mit den beiden anderen Motiven kombiniert, bevor die Musik schließlich zur Ruhe kommt und verklingt.

Die fünfte Barcarolle ist voller Ecken und Kanten, nicht nur aufgrund der synkopierten Rhythmen, sondern auch wegen einer Ruhelosigkeit, die sich durch die Verweigerung ergibt, sich harmonisch oder melodisch einzuschwingen. Sie besitzt nicht jene Leichtigkeit, die normalerweise mit dem Genre in Verbindung gebracht wird, was besonders deutlich wird, wenn Fauré eine gequälte Durchführung präsentiert, in der die vorangegangenen Motive mit verheerender Wirkung

zusammengebracht werden. Erst in der Coda kommt das Stück zur Ruhe.

Fauré bereite die Improvisationzeit seines Lebens ein besonderes Vergnügen. Es war dies eine Fertigkeit, die er verfeinert hatte, als er an der École Niedermeyer Orgel und Kirchenmusik studiert hatte. Die *Huit Pièces brèves* sind eine Ansammlung von Juwelen aus mehr als drei Dekaden. Die hier eingespielte *Improvisation* stammt aus dem Jahre 1901 und wurde als raffiniert-anspruchsvoller Test zum Vom-Blatt-Spiel am Pariser Conservatoire komponiert. Raffiniert, weil es sich hier anstelle offensichtlicher Komplexitäten um zwei Minuten von hochmusikalischer Nuanciertheit, klarem Klang und rhythmischer Subtilität handelt—eine wahre Prüfung für alle angehenden Pianisten.

Wie lange würde es wohl brauchen, in einem Blindversuch den Urheber des fünften Impromptus (1909) Faurés, in dem umherschnellende Ganzton-Tonleitern mit Unbehagen aufflackern, zu erraten? Die unauffällige kräuselnde Bewegung verleiht dem Stück eine etüdenhafte Atmosphäre und auch wenn die koboldartige Schlussgeste geistreich ist, hat sie doch etwas Beunruhigendes an sich.

Ravel sah sich selbst als Baske, ebenso wie als Franzose, und seine *Alborada del gracioso*, das vierte seiner *Miroirs*, ist nur eines der Stücke, in denen er sich mit diesem Aspekt seines kulturellen Erbes auseinandersetzt. Und obwohl sein spanisches Fieber ein persönliches Element hatte, war seine Nation bereits seit einiger Zeit davon ergriffen, wie etwa anhand von Bizets *Carmen* und Manets *Junge Frau in spanischer Tracht* deutlich wird. Es ist möglicherweise kein reiner Zufall, dass in dem Jahr, als Ravel seine *Miroirs* vollendete—1905—er auch erstmals Chabriers Werk *España* begegnete. Ravels Verwandlung des Klaviers in eine Gitarre, inklusive pointierter Akkorde und lebhaftem Zupfen, erzeugt eine derart berauschte Atmosphäre, dass man den Straßenstaub fast riechen

kann. Es ist dies weit entfernt von Picassos Gemälde *Der alte Gitarrenspieler*, das nur zwei Jahre zuvor entstanden war.

Von Ravels scharf gestochenem Porträt zu einer hinreißenden, reinen und schlichten Melodie—man kann das Rauschen einer LP fast hören, die zerbrechlichen Töne und die steife französische Aussprache einer längst verstorbenen Sopranistin, die in Stephen Houghs sanfter Bearbeitung von Jules Massenets wunderschönem Lied *Crépuscule* wieder erklingt. Und Hough respektiert die diskrete Begleitung der Originalfassung, die die ekstatische Vokallinie stützt. Tatsächlich ist seine Inspirationsquelle jedoch nicht der Salon, sondern das Theater, und zwar genauer gesagt das Ballett *L'histoire de Manon*, dem Musik von Massenet zugrunde liegt—darunter auch *Crépuscule*—und das 1974 von Kenneth MacMillan geschaffen wurde. Die große französische Ballerina Sylvie Guillem hat sich diese Rolle zu eigen gemacht und ihr ist dieses Arrangement auch gewidmet.

Während Poulenc, Fauré, Ravel und Debussy alle in ihrer Art und Weise allgemein anerkannt sind, ist es Chabriers Stern nicht gelungen, so hoch aufzusteigen. Wenn man seine Musik anhört, scheint das unerklärlich, heutzutage ebenso wie zu seinen Lebzeiten, als Ravel bekanntermaßen (wenn auch vielleicht nicht ganz ehrlich) erklärte, dass er stolzer darauf gewesen wäre, Chabriers Oper *Le roi malgré lui* als Wagners *Ring* komponiert zu haben. Und Poulenc sollte verkünden, dass die *Pièces pittoresques* ein ebenso entscheidendes Werk der französischen Musik seien wie Debussys *Préludes*. Chabrier schrieb seine *Pièces pittoresques* zum größten Teil als eine Art Ferientagebuch, als er sich 1880 an der Küste bei Saint-Pair-sur-Mer aufhielt. Er war geradezu verrückt nach dem Meer, das für ihn eine wichtige Inspirationsquelle war, und versprach seinem Verleger, jede Woche ein „kleines Stück“ zu schicken, obwohl die Reaktion darauf kaum positiv zu

nennen war und das erste sogar mit völliger Verständnislosigkeit entgegengenommen wurde. Die bescheidene *Mélancolie* mit ihrem gemurmelten Dialog zwischen dem höchsten und dem tiefsten Register steht an zweiter Stelle in dem Zyklus; vielleicht ist es die Kluft zwischen dem schlichten Titel des Zyklus' und der Subtilität der Musik, die auf zufällige Hörer etwas abschreckend wirkt.

Wo wäre Poulenc ohne seine melancholische Ader gewesen? Es ist jene Nebeneinanderstellung von Emotionen, die diesen Komponisten, der einmal als „halb Mann, halb Rüpel“ bezeichnet wurde, so besonders faszinierend macht. Und hier kommen beide Aspekte seines Charakters miteinander in Berührung. *Mélancolie* beginnt mit einer wehmütigen Melodie, die man fast als Chopin'sch bezeichnen könnte, und ist gegen einen sich kräuselnden Hintergrund gesetzt, so dass das Ganze einen unverhohlen nostalgischen Effekt hat, wobei die bevorstehende emotionale Achterbahnfahrt kaum vorhersehbar ist. Wie so oft bei Poulenc gehen einem die Momente am nächsten, in denen er lächelt und wo die Tonart und die Harmonien mit Dur liebäugeln. Es ist nicht schwer nachvollziehbar, dass dieses Stück im Jahre 1940 im vom Krieg erschütterten Frankreich fertiggestellt wurde.

Poulencs viertes Nocturne, das in gewisser Weise an das siebte der *Préludes* op. 28 von Chopin erinnert, hat eine etwas träge Rhetorik, ist jedoch durchweg von der charakteristischen Pikanterie des Komponisten durchwirkt. In seiner Serie von acht Nocturnes ist es eins der wenigen, zu dem der Titel im traditionellen Sinne tatsächlich passt. Es trägt den Untertitel „Bal fantôme“ und es ist ihm ein Zitat aus dem Roman *Le visionnaire* des Schriftstellers Julien Green vorangestellt, der mit dem Komponisten befreundet war: ein an sein Krankenbett gefesselter Invalide hört die Musik eines Balls und erinnert sich an glücklichere Zeiten in seiner Jugend. Die verschmutzte halbtönige Bewegung verleiht den entfernten

Walzer-Erinnerungen einen für das 20. Jahrhundert charakteristischen Schliff.

Hinter dem nonchalanten Kollektiv-Titel *Quinze Improvisations* verbirgt sich eine Reihe von unterschiedlichen und vergänglichen Juwelen. Nr. 8 entstand 1934 und kombiniert eine an Prokofjew erinnernde Kantigkeit mit einer erstaunlichen Palette von Stimmungen und Material, die zur Ergötzung des Publikums wie ein Ballett *en miniature* mit einer Dauer von kaum mehr als einer Minute präsentiert wird.

In gewisser Weise war Cécile Chaminade nicht eine Frau ihrer Zeit. Bizet war von ihrer Frühreife derart beeindruckt, dass er sie seinen „kleinen Mozart“ nannte, doch wurden jegliche Pläne, am Pariser Conservatoire zu studieren, von ihrem Vater zunichte gemacht, der dies ihrem sozialen Status für unangemessen befand (sie konnte allerdings immerhin bei Benjamin Godard privaten Kompositionsunterricht nehmen). Andererseits war sie, was ihren Stil anbelangt, besonders in ihren Werken für ihr eigenes Instrument, sehr wohl ein Kind ihrer Zeit. Ihre Begeisterung für Melodien erinnert tatsächlich in der offensichtlichen Mühelosigkeit an Mozart, was in *Automne* deutlich zum Ausdruck kommt; ebenfalls hervorgehoben wird hier aber auch ihre ungeheure pianistische Technik, wobei der schlechte bildhafte Titel die Tatsache verdeckt, dass es sich hierbei um ein Werk aus einem Zyklus von sechs virtuosen Konzert-Etüden handelt.

So exaltiert die Pariser Zirkel, in denen Charles-Valentin Alkan sich bewegte, auch gewesen sein mögen—und er zählte Chopin und Eugène Delacroix zu seinen Freunden—so stellt sich trotzdem der Eindruck ein, dass er ein Außenseiter war, und das nicht nur in kultureller Hinsicht als Jude in einer für ihren Antisemitismus berühmten Gesellschaft, sondern auch, was seine Musik anbetraf. Und tatsächlich wurde er in den letzten vier Dekaden seines langen Lebens zunehmend zum

Einsiedler. Es ist kein Zufall, dass sich Alkans 25 *Préludes* von 1847 in allen Moll- und Durtonarten an denjenigen Chopins orientierten. Aber warum 25? Weil die Auflösung bei ihm an höchster Stelle stand und das letzte der Stücke das C-Dur des Anfangs bestätigt. Das achte *Prélude, La chanson de la folle au bord de la mer* [Das Lied der Verrückten am Meer] ist eines seiner beunruhigendsten Werke überhaupt und nimmt mit seiner unmelodischen Melodielinie und einem geradezu klostrophobischen Ennui und der unerträglich-ununterbrochenen Begleitung um mehrere Dekaden Liszts Spätstil vorweg.

Nach einer derartigen Intensität erscheint Debussys Landschaft äußerst beruhigend. Die tiefe Zuneigung des Komponisten zu den bildenden Künsten ist berühmt, und ebenso wie Monet faszinierte es ihn besonders, zu denselben Motiven wieder und wieder zurückzukehren. So war das Mondlicht eines dieser Sujets, mit dem er sich mehrfach befasste. Das berühmteste Beispiel hierfür ist wohl *Clair de lune* aus seiner jugendlichen *Suite bergamasque* aus dem Jahre 1890. Ursprünglich trug sie den Titel „Promenade sentimentale“ nach einem Gedicht von Verlaine—woraus vielleicht zu schließen ist, dass ein übermäßiges Dramatisieren eines trauerliedartigen Tempos nicht im Sinne des Komponisten ist.

Die letzten beiden Werke der vorliegenden Aufnahme führen uns zurück ins Theater. Das arkadische Ballett *Sylvia* von Delibes war zunächst (in den 1870er Jahren) in Paris wenig erfolgreich. 80 Jahre später jedoch, und mit dem Zutun von Sir Frederick Ashton, der das Werk

rettete und neu choreographierte, wurde es 1952 zu einem Repertoire-Stück. „Pizzicati“ ist mit Abstand die bekannteste Melodie dieser bemerkenswerten Partitur, die ursprünglich als Teil des *Divertissement* des dritten Akts zu hören war. Stephen Hough gelingt es hier, sowohl den Geist der Musik zu bewahren als auch das Stück derart zu präsentieren, dass es auf dem Klavier völlig organisch klingt—das Hinzufügen von einigen köstlichen Rouladen sorgt für besondere Würze.

Fromental Halévy (1799–1862) hingegen hatte 1835 die Pariser Opéra mit der größten *Grand Opéra* überhaupt, *La juive*, im Sturm erobert. Obwohl er sich redlich darum bemühte und insgesamt noch etwa 40 Opern komponierte, sollte es ihm nicht gelingen, diesen Erfolg noch einmal zu wiederholen. *La juive* war so allgegenwärtig, dass es für den jungen Liszt naheliegender erschien, eine gotisch-brillante Paraphrase der Oper anzufertigen. Bemerkenswert dabei ist, dass, obwohl er erst Mitte Zwanzig war, als er die *Réminiscences de „La juive“* schrieb, er dem Werk Halévy's ganz deutlich seinen eigenen Stempel aufdrückte. Mit Motiven aus dem dritten und fünften Akt webt Liszt eine phantasmagorische Fantasie, in der Halévy's Melodien in neckender Weise oft nur teilweise zum Ausdruck kommen. Sein Publikum muss sich ebenso an diesem Versteckspiel erfreut haben, wie es von der offensichtlichen und unerschrockenen virtuosen Bravour beeindruckt war.

HARRIET SMITH © 2012
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder. Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

STEPHEN HOUGH'S *French Album*

- | | | |
|------|---|---------|
| [1] | JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750) Toccatà and Fugue in D minor BWV565 | [8'40] |
| | <i>arranged by Alfred Cortot (1877–1962) and Stephen Hough (b1961)</i> | |
| [2] | JOHANN SEBASTIAN BACH Arioso from Keyboard Concerto No 5 in F minor, BWV1056 | [2'33] |
| | <i>arranged by Alfred Cortot</i> | |
| [3] | GABRIEL FAURÉ (1845–1924) Nocturne No 6 in D flat major Op 63 | [7'43] |
| [4] | GABRIEL FAURÉ Improvisation in C sharp minor No 5 of <i>Huit Pièces brèves</i> , Op 84 | [2'07] |
| [5] | GABRIEL FAURÉ Impromptu No 5 in F sharp minor Op 102 | [2'10] |
| [6] | GABRIEL FAURÉ Barcarolle No 5 in F sharp minor Op 66 | [5'49] |
| [7] | MAURICE RAVEL (1875–1937) Alborada del gracioso No 4 of <i>Miroirs</i> | [6'25] |
| [8] | JULES MASSENET (1842–1912) Crépuscule No 5 of <i>Poème pastoral</i> | [2'00] |
| | <i>arranged by Stephen Hough</i> | |
| [9] | EMMANUEL CHABRIER (1841–1894) Mélancolie No 2 of <i>Dix Pièces pittoresques</i> | [1'51] |
| [10] | FRANCIS POULENC (1899–1963) Mélancolie 1940 | [5'40] |
| [11] | FRANCIS POULENC Nocturne No 4 in C minor 'Bal fantôme' 1934 | [1'35] |
| [12] | FRANCIS POULENC Improvisation No 8 in A minor 1934 | [1'17] |
| [13] | CÉCILE CHAMINADE (1857–1944) Automne No 2 of <i>Études de concert</i> , Op 35 | [5'35] |
| [14] | CHARLES-VALENTIN ALKAN (1813–1888) La chanson de la folle au bord de la mer | [4'11] |
| | No 8 of 25 <i>Préludes</i> , Op 31 | |
| [15] | CLAUDE DEBUSSY (1862–1918) Clair de lune No 3 of <i>Suite bergamasque</i> | [4'55] |
| [16] | LÉO DELIBES (1836–1891) Pizzicati from <i>Sylvia</i> | [2'34] |
| | <i>arranged by Stephen Hough</i> | |
| [17] | FRANZ LISZT (1811–1886) Réminiscences de 'La juive': | [13'21] |
| | Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra de Halévy S409a | |

STEPHEN HOUGH's

French Album

- 1 BACH / CORTOT / HOUGH **Toccatà and Fugue in D minor** BWV565 [8'40]
- 2 BACH / CORTOT **Arioso** from Keyboard Concerto No 5 in F minor, BWV1056 [2'33]
- 3 FAURÉ **Nocturne No 6 in D flat major** Op 63 [7'43]
- 4 FAURÉ **Improvisation in C sharp minor** Op 84 No 5 [2'07]
- 5 FAURÉ **Impromptu No 5 in F sharp minor** Op 102 [2'10]
- 6 FAURÉ **Barcarolle No 5 in F sharp minor** Op 66 [5'49]
- 7 RAVEL **Alborada del gracioso** [6'25] 8 MASSENET / HOUGH **Crépuscule** [2'00]
- 9 CHABRIER **Mélancolie** [1'51] 10 POULENC **Mélancolie** [5'40]
- 11 POULENC **Nocturne No 4 in C minor** 'Bal fantôme' [1'35]
- 12 POULENC **Improvisation No 8 in A minor** [1'17] 13 CHAMINADE **Automne** Op 35 No 2 [5'35]
- 14 ALKAN **La chanson de la folle au bord de la mer** Op 31 No 8 [4'11]
- 15 DEBUSSY **Clair de lune** [4'55] 16 DELIBES / HOUGH **Pizzicati** [2'34]
- 17 LISZT **Réminiscences de 'La juive':
Fantaisie brillante sur des motifs de l'opéra de Halévy** S409a [13'21]

DDD

LC 7533

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIOSTEPHEN HOUGH *piano*MADE IN FRANCE
www.hyperion-records.co.uk
HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND