

FAURÉ

Pavane

op. 50 · N 100c

Version pour piano seul

Version for Piano

Fassung für Klavier

Editée par / Edited by / Herausgegeben von
Jean-Pierre Bartoli

Urtext
d'après / from / aus
Gabriel Fauré Œuvres complètes



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA11832

INTRODUCTION

LA PAVANE DE GABRIEL FAURÉ

En 1887, l'installation du compositeur au Vésinet, alors village paisible à proximité de Paris, se révéla décevante : espérant retrouver le calme, Fauré fut rapidement exténué par les allers-retours entre la capitale et la maison qu'il loua pour l'automne. « Tout ce que j'ai pu composer de nouveau dans cette existence de navette c'est une *Pavane*, soignée je vous jure, mais pas autrement importante, pour l'orchestre des Concerts de Danbé », écrit-il en septembre.¹ Ce projet avec Jules Danbé, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique et fondateur d'une société de concerts, ne semble pas avoir abouti. Mais, quelques semaines plus tard, le compositeur réalisa une adaptation de la composition pour chœur et orchestre sur un texte que réalisa Robert de Montesquiou à partir de la première version instrumentale. Tous deux avaient en effet imaginé d'en faire un ballet. En septembre, Fauré oublie l'existence de son projet et adresse un pieux message à Montesquiou, la comtesse Greffulhe et les faire entendre une *Pavane* composée pour votre salon si vous le voulez. Robert de Montesquiou [...] a bien voulu, ingrate et difficile entreprise musicale, *terminée* des *Pavane* propre à être dansée.

Cette deuxième version pour chœur et orchestre eut lieu à la Société Nationale de Musique en 1888 sous la direction probable de Charles Lamoureux. L'œuvre fut dansée pour la première fois lors d'une mémorable fête nocturne donnée par la comtesse Greffulhe sur l'île du Bois de Boulogne le 21 juillet 1891. En 1917, Diaghilev l'inscrivit au répertoire de ses Ballets russes d'abord sous le titre *Las Meninas*, en hommage à Velasquez, dans une version sans chœur sur une chorégraphie hispanisante de Léonide Massine et pourvue de décors de José Maria Sert.

Exquise et certainement plus historicisante qu'hispanisante, la *Pavane* est liée à l'esprit parisien du tournant du siècle alors en quête de l'esprit des « fêtes galantes ». Ce n'est donc pas un hasard si l'on a momentanément cru que le texte chanté de la *Pavane* était de Verlaine et non de Montesquiou.³ Elle est devenue ensuite l'une des œuvres les plus connues et les plus jouées de Fauré. Il ne fait pas de doute qu'elle inspira Ravel pour sa propre *Pavane pour une infante défunte* (1899), autre succès, lui aussi, comme la devancière, n'a qu'un inconvénient : celui d'altérer le réel génie de son aîné.

De nombreuses transcriptions en ont été réalisées dès le vivant de Fauré et jusqu'à aujourd'hui. Toutefois, en dépit de son succès, son édition fut distillée goutte à goutte. Après une édition pour chœur et piano publiée en 1888 dans le journal *Le Gaulois*, Fauré réalisa une édition plus pérenne de cette version en mars 1891 et il fallut attendre 1911 pour voir paraître celle pour chœur et orchestre. Ces deux éditions furent cependant précédées d'une édition pour piano seul en 1889 qui est très probablement due à l'auteur, quoiqu'il ne soit spécifié sur aucune source et que l'on n'en ait pas encore trouvé l'autographe.⁴ C'est donc cette version (N 100c) – la première que le grand public put découvrir – que nous reprenons ici même. Fauré semble l'avoir prise en affection puisqu'il l'a plusieurs fois jouée et même enregistrée sur piano à rouleau. L'écriture naturellement pianistique laisse supposer que l'élaboration de l'œuvre est passée par un état très proche de cette version pour piano seul avant d'être orchestrée. La présente édition se fonde principalement sur l'unique source éditée (E) tout en tenant compte de l'autographe de la version orchestrale définitive (Aoc) et de son édition originale (Eoc), enfin du second enregistrement sur rouleau réalisé en 1913 par le compositeur (Rp^o) qui doit être néanmoins plus fiable que le précédent de 1905, eu égard aux progrès techniques apportés entretemps par la firme Welte. Nous nous sommes également inspirés

3 Voir notice « Pavane » dans Jean-Michel Nectoux, *Catalogue des œuvres de Gabriel Fauré (Gabriel Fauré Œuvres complètes VII/1)*, Kassel, Bärenreiter, 2018, p. 171. Rappelons que Montesquiou est le principal modèle du baron de Charlus dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

4 Sur la page de titre de l'édition pour piano (1889) est annoncée également une version pour piano à quatre mains que l'on n'a pas retrouvée.

1 Lettre à Marguerite Baugnies, 12 septembre 1887, dans Gabriel Fauré, *Correspondance suivie de Lettres à Madame H.*, recueillies, présentées et annotées par Jean-Michel Nectoux, Paris, Fayard, 2015, p. 131.

2 Lettre à la comtesse Greffulhe du 29 septembre 1887, *ibid.*, p. 132.

de quelques mentions de nuances de la partition d'orchestre, que nous avons ajoutées en petits caractères lorsque le contexte pianistique ne s'y opposait pas. Ce qui diffère sans doute le plus entre E et R^p est l'usage de la pédale qui soulève les étouffoirs : celle-ci est plus abondante dans l'enregistrement que ce qui est prescrit sur la partition.

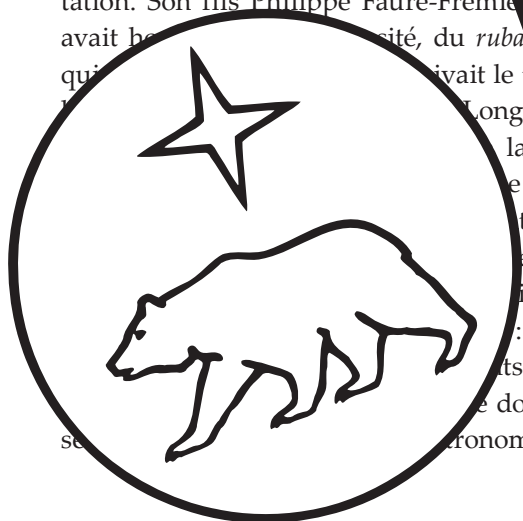
Les indications ajoutées par nos soins, comme les altérations de précaution, les notes manquantes, les liaisons, etc., sont indiquées dans la présente édition en petits caractères. Certaines interventions résultent d'omissions ou d'erreurs de l'auteur ou de l'éditeur qu'il n'a pas paru utile de commenter. D'autres, résultant de choix éditoriaux, sont naturellement signalés et justifiés dans les Notes critiques.

INTERPRÉTATION

Les témoignages sur le jeu pianistique de Gabriel Fauré s'accordent à décrire un style sobre, exempt d'affectation. Son fils Philippe Fauré-Frémiet assure « qu'il avait beaucoup de liberté, du *rubato* et des effets qui n'étaient pas dans le texte pas à pas, mais qui étaient dans l'esprit ».⁵ Marguerite Long évoque « une certaine force, une certaine fougue, une certaine énergie, une certaine force et une certaine énergie ».⁶ L'attention que l'on doit porter au jeu sans manier le piano est prônée par le compositeur lui-même : « Des nuances, des nuances ».⁸ Cette insistance sur la nuance doit toutefois pas être prise à l'onomatopée étrangère

au contexte esthétique entourant ces œuvres. En dépit des défauts techniques liés aux procédés de l'époque, l'enregistrement de 1913 qui nous est resté de la *Pavane* par Fauré sur un rouleau de piano pneumatique de la firme Welte fait entendre une légère fluctuation de mouvements sans que l'impression générale du maintien du tempo ne soit altérée. Si son interprétation est privée de tout sentimentalisme, elle est exempte de raideur comme en témoigne l'usage de ce qu'on appelait au XIX^e siècle le *tempo rubato* qui consistait à décaler très légèrement la voix chantante de son accompagnement – autrement dit, retarder ou accélérer la partie mélodique seule (« *rubato linéaire* ») – sans jamais presser ou ralentir le tempo en même temps à toutes les voix (comme le laisse entendre l'usage moderne de l'expression).⁹ On remarque aussi dans cet enregistrement quelques libertés prises par Fauré avec son texte (redoublant l'octave dans les basses, variantes rythmiques) et l'usage très diversifié de la pédale qui n'est pas toujours syncopée comme on le pratique la plupart du temps aujourd'hui. Il y a dans ce témoignage sonore une attention portée à la clarté polyphonique, à la noblesse du style dans un mouvement ferme, jamais traînant. En conclusion, on doit noter en conclusion le *tempo rubato* par Fauré : aujourd'hui, la *Pavane* souffre de son succès et d'interprétations excessivement légères et doucereuses. Pour retrouver son charme premier, il importe de la jouer sans névrosisme à un tempo allant. Dans les notes critiques, on trouvera des variantes proposées par le compositeur dans son enregistrement sur piano à rouleau de 1913.¹⁰

Jean-Pierre Bartoli
Paris, mars 2022



5 Philippe Fauré-Frémiet, *Gabriel Fauré*, Paris, Albin Michel, 1957, p. 76.

6 Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris, Julliard, 1963, p. 102.

7 *Ibid.*, p. 103.

8 *Ibid.*

9 Voir par ex. Pierre Goy, « Le rubato, un élément du discours musical », *Interpréter Chopin*. Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005, édités par Jean-Jacques Eigeldinger (*Les Cahiers du Musée de la musique* 8), Paris, Musée de la musique, 2006, p. 138–153. Marguerite Long précise que « le rubato de Fauré s'apparente à celui de Chopin » (*Au piano avec Fauré*, p. 106). Robert Lortat, pianiste que Fauré appréciait particulièrement, le pratique dans la musique de Chopin à en juger par les enregistrements qu'il a laissés. On entend ces décalages dans plusieurs interprétations fauréennes historiques, par exemple de Samson François, Yvonne Lefébure et Marguerite Long (chez elle, de façon ostentatoire). Cependant il importe de noter que ces décalages sont totalement absents des enregistrements, aussi significatifs, de Magda Tagliaferro, Robert Casadesu ou Jean Doyen. Par ailleurs on sait que Fauré reprochait à Marguerite Long d'user trop souvent du procédé.

10 Ces variantes doivent être toutefois considérées avec prudence. Noter que Fauré à cette époque est pris par ses charges administratives et ne pratique plus l'instrument comme il le fit dans sa jeunesse. Ainsi, à la mesure 65, il semble y avoir une erreur à la main gauche que Fauré rectifie dans l'instant.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

type when the pianistic context allowed them. No doubt the biggest difference between **E** and **Rp**^o is the use of the sustaining pedal: it is more abundantly used in the recording than prescribed in the score.

Editorial emendations such as cautionary accidentals, missing notes, slurs, etc., are indicated in the present edition in smaller print. Some editorial interventions are dictated by omissions or mistakes on the part of the author or the publisher that did not seem worth a commentary. Others, resulting from editorial choices, are duly signaled and justified in the Critical Notes.

PERFORMANCE

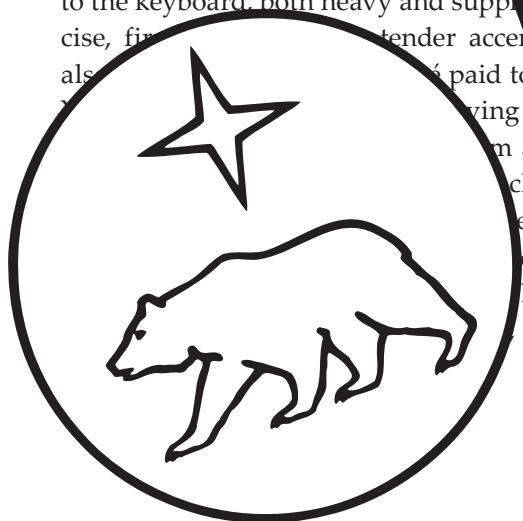
Testimonies on Gabriel Fauré's piano playing concord in describing a sober, unaffected style. His son Philippe Fauré-Frémiet states that "he had a horror of virtuosity, rubato, and effects that make audiences swoon. He followed the text step by step, in strict measure."⁵ Marguerite Long evokes "his very personal approach to the keyboard, both heavy and supple [and] the precise, firm, and tender accentuation."⁶ She also noted that he "paid to the bass line,"⁷ "playing with not only an over-repeated change of tempo, however, but a stiffness alien to the style." Despite technical Fauré's recording

ing of the *Pavane* in 1913 on Welte pneumatic piano rolls that has come to us reveals a slight fluctuation of movement without altering the overall impression of a constant tempo. While being devoid of any sentimentality, his performance is anything but stiff, as evidenced by the use of what was called *tempo rubato* in the nineteenth century; it consisted in a very slight lack of synchronization between the singing voice and its accompaniment – in other words, slowing down or quickening the sole melodic part ("linear rubato") – rather than speeding up or slowing down the tempo at once in all voices (as the phrase suggests in current usage).⁹ In addition, it should be noted that Fauré, in the same recording, takes a few liberties with his own text (octaves doubled to the bass, rhythmic variants) and that the pedal is used in a highly diversified way and is not always synchronized as is mostly the case in current practice. This document testifies to the attention paid to polyphonic clarity and stylistic nobility within a firm, lively, never-slacking tempo. Lastly, one should conclude by questioning the tempo chosen by Fauré: notwithstanding the *Pavane* is a victim of its own success, suffering from excessively languid and saccharine performance to recapture its original form, it is important to play it without mawkishness and at a brisk tempo. Some of the variants offered by the composer in his 1913 piano roll recording are included in the Critical Notes.¹⁰

Jean-Pierre Bartoli

Paris, March 2022

(translated by Vincent Giroud)



⁵ Philippe Fauré-Frémiet, *Gabriel Fauré* (Paris: Albin Michel, 1957), p. 76.

⁶ Marguerite Long, *At the Piano with Gabriel Fauré* (London: Kahn & Averill, ¹1981, ²1996), p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ *Ibid.*

⁹ See for example Pierre Goy, "Le rubato, un élément du discours musical," *Interpréter Chopin*. Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005, ed. by Jean-Jacques Eigeldinger, *Les Cahiers du Musée de la musique* 8 (Paris: Musée de la musique, 2006), pp. 138–153. Marguerite Long specifies that "Rubato in Fauré is close to Chopin" (*At the Piano with Fauré*, p. 68). Robert Lortat, a pianist Fauré thought highly of, uses it in Chopin's music, to judge by the recordings he has left us. Such non-synchronized passages can be heard in several historical Fauré performances, for example by Samson François, Yvonne Lefébure, and Marguerite Long (ostentatiously in her case). However, it should be noted that those non-synchronized passages are altogether absent in the equally significant recordings by Magda Tagliaferro, Robert Casadesus, and Jean Doyen. It is known, besides, that Fauré blamed Marguerite Long for overusing the technique.

¹⁰ These variants, however, need to be viewed with caution. It should be noted that Fauré, at that time, was absorbed in his administrative duties and no longer practiced the instrument as he had in his youth. Thus, in m. 65, there seems to be a mistake in the left hand, which Fauré rectifies at once.

EINLEITUNG

DIE PAVANE VON GABRIEL FAURÉ

Faurés Übersiedlung nach Le Vésinet im Jahr 1887, ein damals beschauliches Dorf in der Nähe von Paris, gestaltete sich enttäuschend: Schnell war er von seinen Reisen zwischen der Hauptstadt und dem Haus, das er für den Herbst gemietet hatte, erschöpft. „Alles was ich während dieser Pendel-Existenz Neues komponieren konnte, ist eine *Pavane*, hübsch, sage ich Dir, aber nicht weiter wichtig, für das Orchester der Concerts de Danbé“¹, so schrieb er im September. Das Projekt mit Jules Danbé, dem damaligen Dirigenten an der Opera-Comique und Gründer einer Konzertreihe, scheint nicht erfolgreich gewesen zu sein. Doch nur Wochen später nahm Fauré sein Werk wieder auf und schuf, basierend auf der Instrumentalfassung, auf einen Text von Robert de Montesquiou eine Fassung für Chor und Orchester. Die beiden stellten sich vor,

ein neues Ballett zu machen. Im September 1888 wurde die ursprüngliche Adressatin der Briefe unterthelagt, als die Comtesse von Montesquiou, „So wie die *Pavane* zu Genor gebracht, von mir geschrieben habe, wenn sie Montesquiou [...] war so eine und schwierige Aufgabe, die fertigen Musik seinen Text hübsche *Pavane* tanzbar und

Die Aufführung dieser – zweiten – Fassung für Chor und Orchester fand am 28. April 1888 bei der Société Nationale de musique wahrscheinlich unter der Leitung des Komponisten statt, diejenige der zuerst entstandenen Orchesterfassung am 25. November 1888 unter der musikalischen Leitung von Charles Lamoureux. Das erste Mal getanzt wurde zu dieser Musik anlässlich einer denkwürdigen nächtlichen Privatfeier, die die Comtesse Greffuhle am 21. Juli 1891 auf der Insel im Bois de Boulogne veranstaltete. 1917 übernahm Diaghilev die *Pavane* zunächst unter dem Titel *Las Meninas* als Hommage an Velasquez ins Repertoire seiner Ballets russes in einer Fassung ohne Chor,

1 Brief von Fauré an Marguerite Baugnies vom 12. September 1887; Gabriel Fauré, *Correspondance suivie de Lettres à Madame H.*, versammelt, herausgegeben und kommentiert von Jean-Michel Nectoux, Paris (Fayard) 2015, S. 131.

2 Brief vom 29. September 1887 an die Comtesse Greffulhe; ebd., S. 132.

hispanisierend choreographiert von Léonide Massine und mit dem Bühnenbild von José Maria Sert.

In ihrem exquisiten und sicher eher historisierenden als hispanisierenden Charakter ist die *Pavane* dem Pariser Geist der Jahrhundertwende bzw. der Suche nach dem Geist der „Fêtes galantes“ verbunden.³ Nicht zufällig dachte man zunächst, der Gesangstext der *Pavane* sei von Verlaine und nicht von Montesquiou. Sie entwickelte sich in der Folge zu einem der bekanntesten und meistgespielten Stücke Faurés. Zweifellos war sie es, die Ravel zu seiner eigenen *Pavane pour une infante défunte* (1890) inspirierte, nach ein Erfolgsstück, das wie sein Vorgänger den Nachteil hat, die tiefere Begabung ihres Komponisten eher zu verschleiern.

Seit Faurés Lebzeiten und bis zum heutigen Tage wurden zahllose Bearbeitungen angefertigt. Trotz des Erfolgs des Stückes ging die Publikation nur langsam voran. Abschließend an die Veröffentlichung der Klavierfassung in der Fassung für Chor und Orchester 1890 im Supplement des *Journal Le Gaulois* erselien im März 1890 bei Hamelle eine längere die Abart. Ausgabe dieses Auszugs, die *Pavane* für Chor und Orchester erselien 1900. Vor diesen beiden Editionen kam 1889 die Fassung für Klavier solo heraus, die wahrscheinlich vom Komponisten stammt, obwohl dies in keiner Quelle näher spezifiziert ist und bis heute kein autographes Manuskript dazu aufgetaucht ist.⁴ Diese Fassung (N 100c) – die erste, die einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich war – geben wir hier wieder. Es scheint als habe Fauré sie geschätzt, denn er hat sie des Öfteren gespielt sowie auf Klavierwalze eingespielt. Seine natürliche pianistische Schreibweise lässt vermuten, dass die Ausarbeitung des Werkes vor seiner Orchestrierung über einen Zustand erfolgte, der dieser Version für Klavier solo sehr ähnlich war. Die vorliegende Ausgabe basiert im Prinzip auf der einzigen gedruckten Quelle (E), dabei auch das Autograph (Aoc) und den Erstdruck der endgültigen Orchesterfassung (Eoc) berücksichtigend sowie außerdem die zweite Einspielung des Komponisten auf Walze von

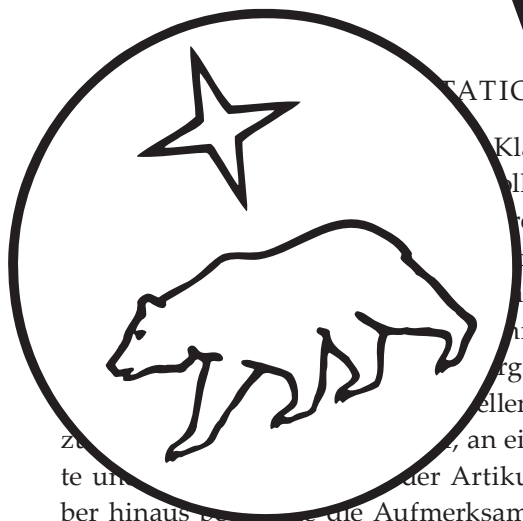
3 Vgl. den Eintrag „Pavane“, in: Jean-Michel Nectoux, *Catalogue des œuvres de Gabriel Fauré (Gabriel Fauré Œuvres complètes VII/1)*, Kassel (Bärenreiter) 2018, S. 171. Es sei daran erinnert, dass Montesquiou das wichtigste Vorbild für Baron de Charlus in Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* war.

4 Auf der Titelseite der Klavierausgabe von 1889 ist auch eine Fassung für Klavier zu vier Händen annonciert, die bis heute nicht gefunden wurde.

1913 (**Rp**^o), die angesichts der technischen Fortschritte, die die Firma Welte in der Zwischenzeit gemacht hatte, zuverlässiger sein dürfte als ihre Vorgängerin aus dem Jahr 1905. Wir haben uns auch von einigen dynamischen Angaben in der Orchesterpartitur anregen lassen und diese in kleinerer Type hinzugefügt, wenn der pianistische Kontext dem nicht entgegenstand. Der wohl größte Unterschied zwischen **E** und **Rp**^o liegt in der Verwendung des Forte-Pedals: Dieses findet in der Aufnahme weitaus größeren Gebrauch als in der Partitur vorgeschrieben.

Editorische Emendationen wie Warnakzidenzien, fehlende Noten, Bögen usw. sind in der vorliegenden Edition durch Kleinstich gekennzeichnet. Eingriffe des Herausgebers, die sich auf Auslassungen oder Irrtümer des Komponisten oder Verlegers beziehen, wurden stillschweigend ausgeführt und bedürfen keines Kommentars. Andere, die auf redaktionellen Entscheidungen beruhen, sind in den Critical Notes dokumentiert und begründet.

(Übersetzung: Annette Thoma)



EDITION
Klavierspiel um-
ollen, nicht effek-
émiet bestätigt,
nd Effekte um
e zu verketzen,
schritt für Schu-
guerite Long er-
ellen Anschlag, der
an eine präzise, feste
der Artikulation“.⁶ Darüber hinaus ist die Aufmerksamkeit, die Fauré der Basslinie widmete.⁷ Aber dieser ungekünstelten Spielweise fehlte es keineswegs an Ausdruck. Die Pianistin schreibt Fauré den folgenden Satz zu, den er gern wiederholt haben soll: „Nuancierung, keine Veränderung der Bewegung.“⁸ Dieses Insistieren auf der Wahrung des Tempos darf jedoch nicht als metronomische Starrheit verstanden werden, die den ästhetischen Kontext seiner Werke außer Acht lässt. Trotz der technischen Unzulänglichkeiten der Verfahren jener Zeit zeigt Faurés erhaltene Aufnahme der *Pavane*

5 Philippe Fauré-Frémiet, *Gabriel Fauré*, Paris (Albin Michel) 1957, S. 76.

6 Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris (Julliard) 1963, S. 102.

7 Ebd., S. 103.

8 Ebd.

auf Notenrollen eines pneumatisch betriebenen Klaviers der Firma Welte von 1913 leichte Temposchwankungen, ohne dass dabei der Gesamteindruck eines gleichmäßigen Tempos verändert wird. Auch wenn seiner Interpretation jedwede Sentimentalität fehlt, ist sie keineswegs steif, wie die Verwendung des im 19. Jahrhundert so genannten Tempo rubato zeigt. Bei diesem setzt sich die Singstimme zeitlich ganz leicht von der Begleitung ab – erreicht durch ein Retardieren oder Beschleunigen nur des Melodieparts („gebundenes Rubato“), nicht aber durch ein Verlangsamen oder Beschleunigen des Tempos in allen Stimmen gleichzeitig, wie es die moderne Definition des *Andante* nahelegt.⁹ In dieser Aufnahme sind die Freiheiten zu hören, die sich Fauré gegen den Notentext nimmt (Oktavverdopplungen im Bass, rhythmische Varianten), sowie ein mehr differenzierter Gebrauch des Pedals, der nicht immer synkopisch erfolgt, wie es heute meist praktiziert wird. Die Einspielung zeigt von einer auf Transparenz im mehrstimmigen Satz und stilistische Noblesse in elementarsten gehaltenen und zügig und schneppend Tempo gerichteten Aufmerksamkeit. Abschließend sei noch auf das von Fauré genannte Tempo hingewiesen: Heutzutage wird es von vielen unter ihrem Erfolg und übermäßigem süßlichen Interpretationen. Im frühen unerschöpflichen Charme wiederhergestellt, ist es wichtig, sie ungezielt und schmerzvoll zu spielen. In den Critical Notes sind Varianten verzeichnet, die in der Aufnahme des Komponisten auf Klavierrollen von 1913 zu hören sind.

(Übersetzung: Britta Schilling-Wang)

Jean-Pierre Bartoli

Paris, März 2022

9 Siehe z. B. Pierre Goy, *Le rubato, un élément du discours musical*, in: *Interpréter Chopin. Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger (*Les Cahiers du Musée de la musique* 8), Paris (Musée de la musique) 2006, S. 138–153. Marguerite Long präzisiert, dass „das Rubato bei Fauré jenem Chopins verwandt ist“ (*Au piano avec Fauré*, S. 106). Der von Fauré besonders geschätzte Pianist Robert Lortat verwendete Rubato in der Musik Chopins, wie die von ihm erhaltenen Aufnahmen belegen. Außerdem sind solche zeitlichen Verschiebungen in mehreren historischen Interpretationen Fauréscher Werke zu hören wie z. B. von Samson François, Yvonne Lefébure und Marguerite Long (bei ihr in auffälliger Weise). Demgegenüber scheint der Hinweis wichtig, dass Verzögerungen dieser Art bei den gleichfalls bedeutenden Einspielungen von Magda Tagliaferro, Robert Casadesus oder Jean Doyen vollständig fehlen. Im Übrigen ist bekannt, dass Fauré Long vorwarf, sich dieses Stilmittels zu ausgiebig zu bedienen.

10 Diese Varianten sind allerdings mit Vorsicht zu behandeln, da Fauré zu dieser Zeit von seinen administrativen Aufgaben in Anspruch genommen wurde und das Instrument nicht mehr wie in seiner Jugend spielte. So scheint es in T. 65 einen Fehler in der linken Hand zu geben, den Fauré sogleich korrigiert.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

22

3

3

3

Red. *

Red. *

27

con grazia

p

dolce

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

31

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

35

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

39

mf

p

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

43

Measures 43-46 of a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are slurs and a fermata over measure 45. A watermark is visible across the page.

47

Measures 47-50 of a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are slurs and a fermata over measure 49. A watermark is visible across the page.

51

Measures 51-54 of a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are slurs and a fermata over measure 53. A watermark is visible across the page.

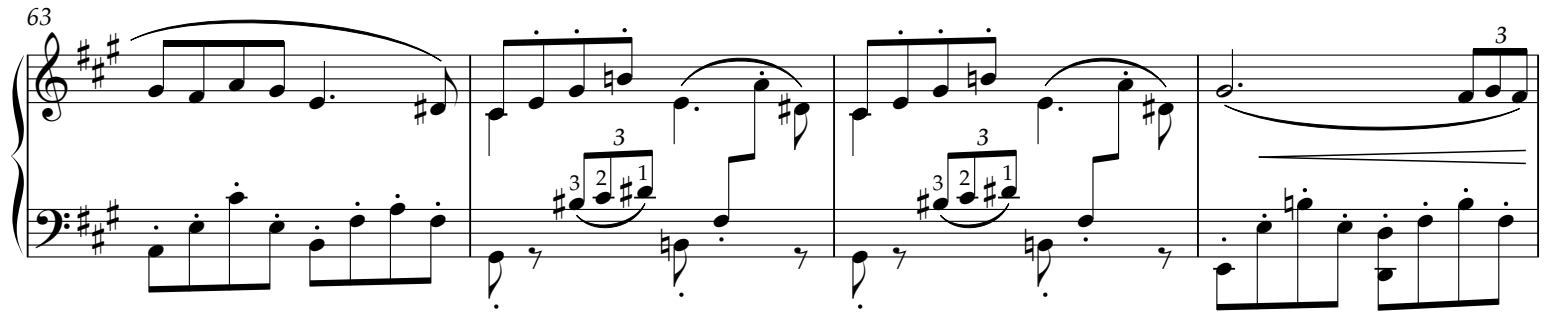
55

Measures 55-58 of a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are slurs and a fermata over measure 57. A watermark is visible across the page.

59

Measures 59-62 of a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *dolce* (dolce). There are slurs and a fermata over measure 61. A watermark is visible across the page.

63



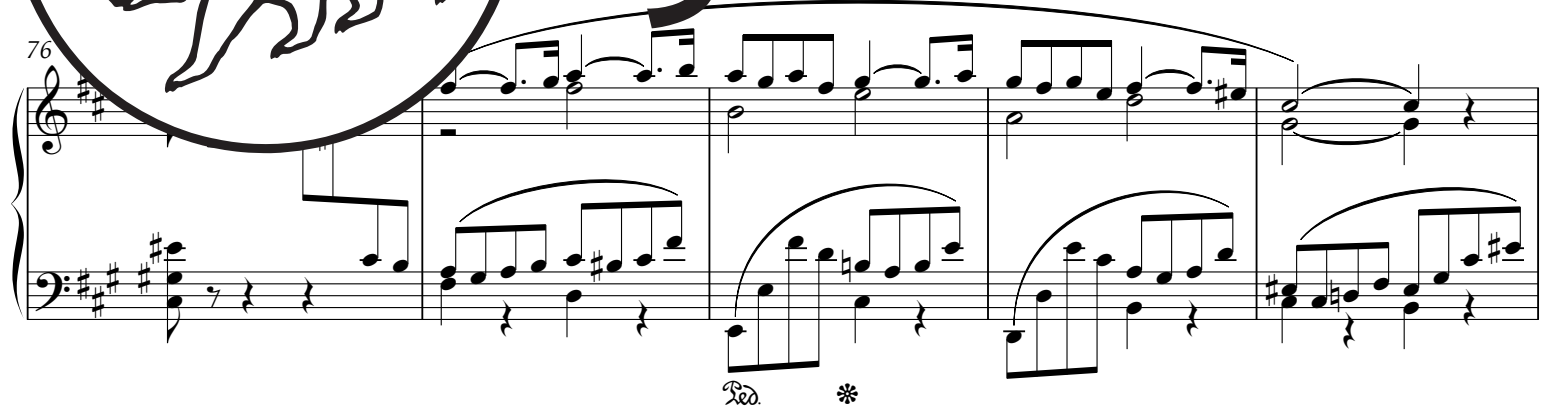
67



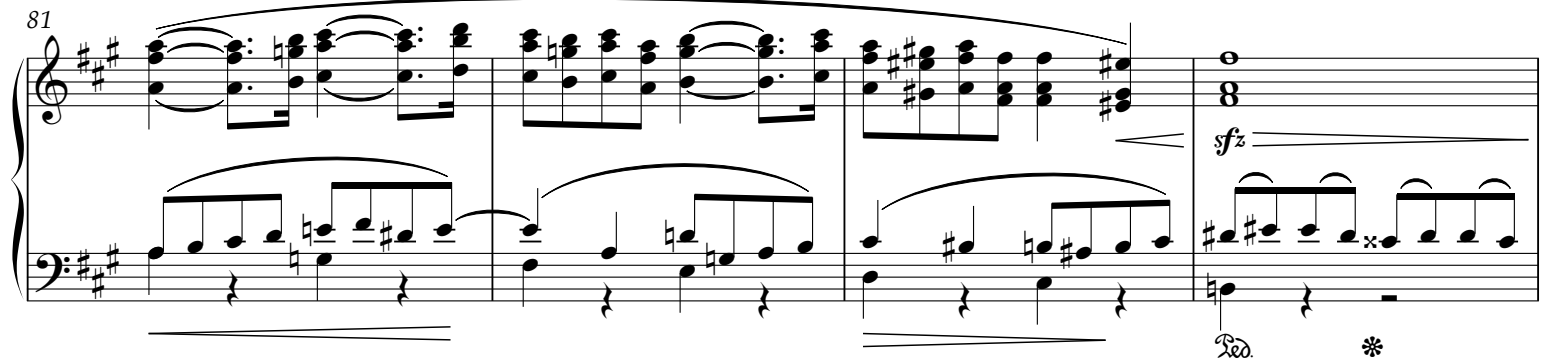
72



76



81



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ally retained in the

ersion, Hamelle, 1889.

dépôt légal copies pre-

de France (Départe-

: Vm¹² 1550 and Vm⁷

title-page: "A Madame

pour ORCHESTRE / et

FAURÉ / op. 50 / N^o 1

à op 4 nans, P. 5⁴ /

de la nation de la

Paris J. H. nels / Edi-

ard Mesherbes, 22. /

Pitches are indicated in this column according to the respective language in the following manner:

c ¹ -b ¹	c ² -b ²	c ³ -b ³	c ⁴ -b ⁴	c ⁵ -b ⁵	c ⁶ -b ⁶
H ¹	C-H	c-h	d ¹	e ¹	c'''-h'''

do²-si²

do³-si³

do⁴

do⁵-si⁵

do⁶

do⁷

do⁸

do⁹

do¹⁰

do¹¹

do¹²

do¹³

do¹⁴

do¹⁵

do¹⁶

do¹⁷

do¹⁸

do¹⁹

do²⁰

do²¹

do²²

do²³

do²⁴

do²⁵

do²⁶

do²⁷

do²⁸

do²⁹

do³⁰

do³¹

do³²

do³³

do³⁴

do³⁵

do³⁶

do³⁷

do³⁸

do³⁹

do⁴⁰

do⁴¹

do⁴²

do⁴³

do⁴⁴

do⁴⁵

do⁴⁶

do⁴⁷

do⁴⁸

do⁴⁹

do⁵⁰

do⁵¹

do⁵²

do⁵³

do⁵⁴

do⁵⁵

do⁵⁶

do⁵⁷

do⁵⁸

do⁵⁹

do⁶⁰

do⁶¹

do⁶²

do⁶³

do⁶⁴

do⁶⁵

do⁶⁶

do⁶⁷

do⁶⁸

do⁶⁹

do⁷⁰

do⁷¹

do⁷²

do⁷³

do⁷⁴

do⁷⁵

do⁷⁶

do⁷⁷

do⁷⁸

do⁷⁹

do⁸⁰

do⁸¹

do⁸²

do⁸³

do⁸⁴

do⁸⁵

do⁸⁶

do⁸⁷

do⁸⁸

do⁸⁹

do⁹⁰

do⁹¹

do⁹²

do⁹³

do⁹⁴

do⁹⁵

do⁹⁶

do⁹⁷

do⁹⁸

do⁹⁹

do¹⁰⁰

do¹⁰¹

do¹⁰²

do¹⁰³

do¹⁰⁴

do¹⁰⁵

do¹⁰⁶

do¹⁰⁷

do¹⁰⁸

do¹⁰⁹

do¹¹⁰

do¹¹¹

do¹¹²

do¹¹³

do¹¹⁴

do¹¹⁵

do¹¹⁶

do¹¹⁷

do¹¹⁸

do¹¹⁹

do¹²⁰

do¹²¹

do¹²²

do¹²³

do¹²⁴

do¹²⁵

do¹²⁶

do¹²⁷

do¹²⁸

do¹²⁹

do¹³⁰

do¹³¹

do¹³²

do¹³³

do¹³⁴

do¹³⁵

do¹³⁶

do¹³⁷

do¹³⁸

do¹³⁹

do¹⁴⁰

do¹⁴¹

do¹⁴²

do¹⁴³

do¹⁴⁴

do¹⁴⁵

do¹⁴⁶

do¹⁴⁷

do¹⁴⁸

do¹⁴⁹

do¹⁵⁰

do¹⁵¹

do¹⁵²

do¹⁵³

do¹⁵⁴

do¹⁵⁵

do¹⁵⁶

do¹⁵⁷

do¹⁵⁸

do¹⁵⁹

do¹⁶⁰

do¹⁶¹

do¹⁶²

do¹⁶³

do¹⁶⁴

do¹⁶⁵

do¹⁶⁶

do¹⁶⁷

do¹⁶⁸

do¹⁶⁹

do¹⁷⁰

do¹⁷¹

do¹⁷²

do¹⁷³

do¹⁷⁴

do¹⁷⁵

do¹⁷⁶

do¹⁷⁷

do¹⁷⁸

do¹⁷⁹

do¹⁸⁰

do¹⁸¹

do¹⁸²

do¹⁸³

do¹⁸⁴

do¹⁸⁵

do¹⁸⁶

do¹⁸⁷

do¹⁸⁸

do¹⁸⁹

do¹⁹⁰

do¹⁹¹

do¹⁹²

do¹⁹³

do¹⁹⁴

do¹⁹⁵

do¹⁹⁶

do¹⁹⁷

do¹⁹⁸

do¹⁹⁹

do²⁰⁰

do²⁰¹

do²⁰²

do²⁰³

do²⁰⁴

do²⁰⁵

do²⁰⁶

do²⁰⁷

do²⁰⁸

do²⁰⁹

do²¹⁰

do²¹¹

do²¹²

do²¹³

do²¹⁴

do²¹⁵

do²¹⁶

do²¹⁷

do²¹⁸

do²¹⁹

do²²⁰

do²²¹

do²²²

do²²³

do²²⁴

do²²⁵

do²²⁶

do²²⁷

do²²⁸

do²²⁹

do²³⁰

do²³¹

do²³²

do²³³

do²³⁴

do²³⁵

do²³⁶

do²³⁷

do²³⁸

do²³⁹

do²⁴⁰

do²⁴¹

do²⁴²

do²⁴³

do²⁴⁴

do²⁴⁵

do²⁴⁶

do²⁴⁷

do²⁴⁸

do²⁴⁹

do²⁵⁰

do²⁵¹

do²⁵²

do²⁵³

do²⁵⁴

do²⁵⁵

do²⁵⁶

do²⁵⁷

do²⁵⁸

do²⁵⁹

do²⁶⁰

do²⁶¹

do²⁶²

do²⁶³

do²⁶⁴

do²⁶⁵

do²⁶⁶

do²⁶⁷

do²⁶⁸

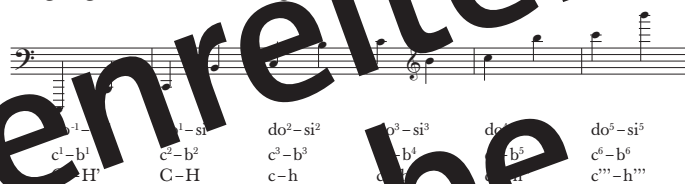
do²⁶⁹</

PRINCIPAL SOURCES

-

Bär-o Critical edition of the version for sole orchestra by Robin Tait in *Œuvres symphoniques et concertantes*, ed. by Robin Tait, Gabriel Fauré Œuvres complètes IV/1 (Kassel: Bärenreiter, 2013), pp. 47–56 and pp. 213–217.

Pitches are indicated in this column according to the respective language in the following manner:



ABBREVIATIONS

- bottom staff
left hand
measure, measures
right hand
top staff

(N.B. **Epc** = both in **Epc1** and **Epc2**)

Method of citation: bar, note, staff, comment.

- 1 **Aoc**: “Allegretto molto moderato”, **Epc**: “Allegretto moderato”, **Eoc**: “Andante molto moderato” ($\text{♩} = 84$), **E**: “Allegro moderato”. **Bär-o**: Robin Tait follows **Aoc** and adds ($\text{♩} = 84$). The indication found in **E** has been retained here, but with the metronomic indication of **Eoc** which points to a slightly slower tempo and matches what Fauré plays in **Rp**^o.
- 2 **Rp**^o: After the first bar, in which it is not used, the right pedal is used more abundantly than the indications in **E** reproduced here.

1 One year before, Fauré recorded another version on mechanical piano (without automatic nuances) with Aeolian Metrostyle around 1905 (roll no. 65303), reissued on Blüthner roll (no. 55912) in 1928. There may exist a third version recorded around 1908 with Hupfeld Triergon (no. 55912). See Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. Les Voix du clair-obscur* (Paris: Flammarion, 1990), p. 738. I have not been able to listen to these other recorded sources.

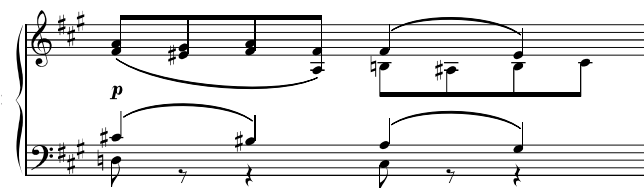
2³⁻⁴ etc. t **Rp**^o: Fauré frequently overdots the rhythm  throughout the piece.
 14-16 **Eoc**: | *p* < | *mf* | > | **Rp**^o: rather as E.
 23-24 **Eoc**: from the third beat of m. 23: < | > |
 25-26 **Eoc**: | < | *mf* > | **Rp**^o: the *mf* on the second beat of m. 26.

26 t **Rp**^o: Fauré seems, rather, to end the trill on *e*¹-*e*^{#1}.
 27¹ **Eoc**: *con grazia* and *pp* for the violons. The *con grazia* has been retained here.
 27⁵ b **Eoc**: *p dolce* in bassoon part. The *dolce* has been retained here.

31-33 **Eoc**: | *pp* < | *mf* | > | **Rp**^o: as E and does not play *pp*.
 37⁵⁻⁶ t **E**: , but all other occurrences: . This rhythm comes from the vocal parts of the version with chorus (for ex. **Epc2**) which adopt it for prosody reasons, whereas the orchestral parts retain . **Aoc** and **Eoc** adopt uniformly , and this option has been systematically adopted here, as confirmed by Fauré in his recording **Rp**^o.

42 b **Rp**^o: plays the l.h. in the same way.

67-69 **Eoc**: | *f* > | *p* *pp* |
 69¹ t **Rp**^o: Fauré arpeggiates the octave.
 76 **Eoc**: *p*
 77 **Eoc**: *dolce espressivo*
 81-83 **Eoc**: | *p* < | *f* | > |
 85 b **Rp**^o: Fauré plays this:

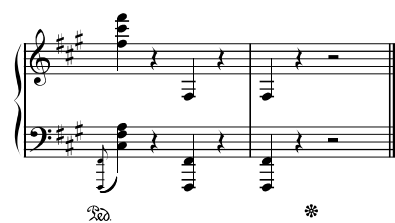


But he does seem to play the lower octave of the *c*[#] in m. 81.
 85-89 **E** includes early drafts for the cadenza:



This chord played by the l.h. is not found in the orchestral version (see **Bär-o**), but it reproduces the resonance of the choral part.

89 b **Eoc**: *espressivo*
 93 b **Eoc**: *pp*
 104-105 b **Rp**^o: Fauré plays this and sustains the pedal in both bars:



(translated by Vincent Giroud)



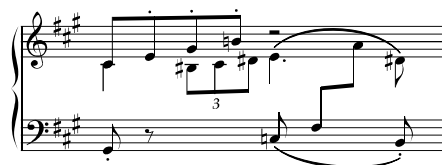
articulated as follows:



omission of *Re*. *

does observe the pedal indication at the bar-line.

62 **Eoc**: *dolce espressivo*
 65 **Eoc**: *espressivo* in violon part.
 65 b **Rp**^o: Fauré plays this, probably by mistake:



SOMMAIRE / CONTENTS / INHALT

Introduction	II
Introduction	IV
Einleitung	VI
 Pavane op. 50	 2
 Critical Commentary	
Source Description.....	7
Critical Notes	7

Édition séparée, basée sur : *Gabriel Fauré Œuvres complètes*, publiées en association avec Musica Gallica,
Édition des œuvres du patrimoine musical de France, avec le soutien du Ministère français de la culture
et de la Fondation Francis et Mica Salabert, volume VI/3 (BA 9471-01), éditée par Jean-Pierre Bartoli, Kassel, 2020.

Separate edition based on: *Gabriel Fauré Œuvres complètes*, issued in association with Musica Gallica,
Edition of the works of musical heritage of France with assistance of the French Ministry of Culture
and the Foundation Francis et Mica Salabert, volume VI/3 (BA 9471-01), edited by Jean-Pierre Bartoli (Kassel, 2020).

Einzelausgabe nach: *Gabriel Fauré Œuvres complètes*, herausgegeben mit Unterstützung von Musica Gallica,
Ausgabe der Werke des musikalischen Erbes Frankreichs mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums
und der Stiftung Francis et Mica Salabert, Band VI/3 (BA 9471-01), vorgelegt von Jean-Pierre Bartoli, Kassel 2020.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.