

Gustav  
**Mahler**

Richard  
**Wagner**

Transcriptions for soprano  
& string quartet

Dame Felicity Lott  
Schumann Quartet



rewind

## **Gustav Mahler - Richard Wagner**

*Transcriptions for soprano and string quartet*

Gustav Mahler (1860-1911)

***Rückert-Lieder*** 17'24

1. Liebst Du um Schönheit
2. Um Mitternacht
3. Ich atmet' einen linden Duft
4. Blicke mir in die Lieder
5. Ich bin der Welt abhanden gekommen

Richard Wagner (1813-1883)

***Wesendonck-Lieder*** 17'01

6. Der Engel
7. Stehe still
8. Im Treibhaus
9. Schmerzen
10. Träume

***Tristan und Isolde*** 16'42

11. Vorspiel
12. Isolde's Liebestod

**Dame Felicity Lott, soprano**

Quatuor Schumann



rewind

*Transcriptions made by Christian Favre*

*Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,  
und ruh in einem stillen Gebiet.*

*Ich leb allein in meinem Himmel  
in meinem Lieben, in meinem Lied.*

*Je suis mort au monde et à son tumulte  
et je repose dans un coin tranquille.*

*Je vis solitaire dans mon ciel,  
dans mon amour, dans mon chant.*

I am dead to the world's tumult,  
And I rest in a quiet realm!  
I live alone in my heaven,  
In my love and in my song!

Friedrich Rückert

## Transcriptions

En nous offrant ses transcriptions – et non ses arrangements, car il s'agit d'une véritable reconstitution musicale – de ces chefs-d'œuvre, le compositeur et pianiste Christian Favre étoffe le répertoire pour quatuor avec piano – assez pauvre malgré la haute qualité des œuvres qui le composent. La *Chanson perpétuelle* de Chausson pour voix et quatuor avec piano, œuvre unique en son genre, en a été l'inspiratrice, proposant un parfait équilibre des couleurs et de l'intensité en un dialogue inépuisable, sans jamais nuire à l'identité de la voix. En reprenant cet instrumentarium, Christian Favre s'inscrit dans une réflexion similaire à celle de Mahler et Wagner, celle d'épanouir les œuvres à l'aide d'une palette timbrique plus développée. Son souci premier a été de respecter scrupuleusement le texte et l'esprit des pièces, en partant des versions avec piano puis s'inspirant des orchestrations de Mahler, Wagner et Mottl. Par rapport au lied avec piano seul, l'accompagnement du quatuor devient plus coloré, plus étoffé, sans jamais perdre la transparence de la polyphonie ; et grâce à cette texture sonore moins volumineuse que l'orchestre symphonique, la lisibilité des œuvres devient incomparable.

C'est particulièrement vrai pour les extraits de *Tristan*, dont on saisit parfaitement toute la complexité polyphonique sans pour autant perdre l'intensité de la voix, mariée aux instruments en un alliage subtil de puissance dramatique et de clarté du discours. Quant aux lieder, ainsi traités, ils retrouvent leur essence première, celle de l'expression du regard intérieur. Ainsi, les *Rückert-Lieder* conservent leur caractère transparent et épuré grâce à l'enveloppe sonore et au soutien de la voix par les instruments, en un esprit de musique de chambre. Ce même esprit domine dans les *Wesendonck-Lieder*, proches ici de l'atmosphère de la version piano, mais révèle également leur prétention symphonique intrinsèque – notamment dans *Stehe still* et *Schmerzen* –, sans pour autant menacer la voix par une envergure orchestrale.

Il fallait des transcriptions pénétrant au cœur de la lettre et de l'esprit des partitions pour en livrer la substantifique moelle ; il fallait également des musiciens de tout premier ordre pour en faire oublier les riches couleurs orchestrales. Gageons que l'auditeur les retrouvera sous les doigts des magnifiques musiciens du Quatuor Schumann.

Le temps où les jeunes Romantiques se suffisaient d'un piano pour exprimer l'inexprimable, pour

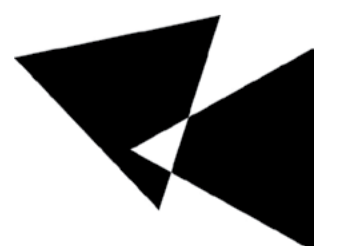


accompagner la voix en de multiples voyages, pour révéler les tréfonds de leur âme en une intimité douce, ce temps-là n'est plus lorsque Mahler entame la composition des *Rückert-Lieder*. Seul le dernier du recueil, *Liebst Du um Schönheit*, requiert le fidèle ami de toujours, mais il s'agit d'un lied « domestique » : un jour de juillet 1902, Mahler transforme ce poème en lied d'amour, qu'il cache dans la partition de *Siegfried* qu'Alma aime à déchiffrer. Alma découvre alors son « premier chant d'amour », un lied strophique « intime entre tous », nous dit-elle dans son journal. Ce doux chant hyperchromatisé à la ligne vocale extrêmement souple figure à travers ses nombreux motifs ascendants l'intense bonheur qui s'est emparé de Mahler, et n'hésite pas à convoquer le thème du « désir » de Tristan au climax de sa déclaration.

Composés pendant l'été 1901, créés à Vienne le 29 janvier 1905 sous la direction du compositeur lors d'un concert organisé par Schönberg et Zemlinsky et recueillant l'admiration des auditeurs, les quatre autres lieder réclament l'orchestre. Berlioz, avec ses *Nuits d'Été*, avait montré la voie. Mais Mahler ne sollicite point l'envergure sonore ou la puissance : tel un peintre, et en véritable précurseur de Webern, il souhaite disposer d'une plus grande palette de couleurs pour conquérir le timbre, et pour cela se contente d'un orchestre aux dimensions réduites. Le caractère intime originel du lied se retrouve donc dans le recueil, en un climat plus propice à l'expression blême de la mort qui rôde en filigrane malgré une certaine détente apparente. Mahler a en effet échappé de justesse à la mort suite à une hémorragie intestinale en début d'année 1901. Ceci explique le désespoir des lignes mélodiques descendantes de *Um Mitternacht*, plongeant dans les profondeurs de la solitude nocturne exprimée par le poème et mise en relief de façon quasi obsédante par les tierces mineures descendantes de l'accompagnement auxquelles répondent les secondes mineures ascendantes puis descendantes de la voix. *Ich atmet' einen linden Duft* offre de sa sonorité presque liquide, de sa douce grâce, de ses couleurs instrumentales et vocales infinies un voile de tendresse et d'optimisme ; un « parfum » musical. Le répit perdure avec le fugace *Blicke mir nicht in die Lieder – in die Lieder* (dans mes paupières) chez Rückert –, imitant de son mouvement perpétuel et avec badinerie le travail furtif des abeilles. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* renoue avec la désolation de la solitude et l'expression de l'*innere Stimme* caractéristique du Kunstlied. Cette page immobile, en apesanteur, d'où toute notion de temps semble abolie – proche en cela de l'atmosphère du célèbre Adagietto de la 5<sup>ème</sup> *Symphonie* contemporaine de ces lieder –, propose sans aspérité aucune une fusion des timbres de la voix et des instruments, en une mort merveilleusement douce. Wagner, pourtant soucieux de l'héritage musical germanique, n'a que très peu œuvré pour le lied, art de l'intimité par excellence. Comment en eût-il pu être au-



tremement de la part d'un des plus fabuleux orchestrateurs de l'histoire, d'un dramaturge hors-pair ? Pour se pencher sur le lied, il lui fallait une occasion exceptionnelle ; ce sera l'amour. Car les *Wesendonck-Lieder* sont une déclaration musicale à Mathilde, auteur des poèmes et épouse d'Otto Wesendonck qui a recueilli le compositeur près de Zurich après l'échec de la révolution de 1849. Alors qu'il est à l'écriture de *Siegfried*, Wagner interrompt l'opéra pour se consacrer à *Tristan und Isolde* dès septembre 1857, et tout en écrivant *Tristan*, il compose du 30 novembre 1857 au 1<sup>er</sup> mai 1858 cinq lieder sur des poèmes de Mathilde. La complexe mais formidable relation de Tristan et Isolde marquerait-elle Wagner au point de s'y identifier ? Car les lieder semblent narrer de façon cachée la propre histoire de Richard et Cosima. *Der Engel* évoque de ses déliquescents accords brisés et de sa ligne mélodique charnue l'ange rédempteur. *Stehe still*, de la tempête mineure au calme majeur, est un appel au renoncement au désir. *Im Treibhaus*, le plus complexe et dramatique, propose une descente dans la nuit et le silence dans une atmosphère tout à la fois lourde et évanescence. *Schmerzen*, le plus dissonant, le plus tendu, le plus douloureux, constitue le sommet de tension du recueil en évoquant le soleil qui meurt puis renaît. *Träume*, enfin, dénoue cette tension en accédant à un monde onirique quasi métaphysique. « Je n'ai rien fait de mieux que ces mélodies et seule une bien faible partie de mon œuvre pourra leur être comparée. » dira Wagner. Mais comme Berlioz avant lui, et Mahler plus tard, Wagner ne peut se contenter du piano : il orchestre *Träume* pour l'anniversaire de Mathilde le 23 décembre 1857, la phalange requise étant assez modeste. Les quatre autres lieder le seront également vers 1890, par le chef d'orchestre et fidèle ami Félix Mottl, qui reprend l'orchestre de *Träume*. Le génie de Wagner est de retrouver dans ces lieder la force dramatique de ses ouvrages scéniques, la puissance de son écriture harmonique, le dessin de ses lignes mélodiques, le tout dans le cadre étroit et beaucoup plus accessible du lied. Comment ne pas songer à *Lohengrin* avec les tenues harmoniques de *Der Engel*, qui fait également référence en son milieu au motif de l'annonce de la mort de *La Walkyrie* ? Comment ne pas penser à la puissance des éléments du *Vaisseau fantôme* ou de *La Walkyrie* encore dans *Stehe still* ? Comment ne pas évoquer *Siegfried* dans *Schmerzen* ? Mais c'est avant tout avec *Tristan* que le parallèle s'établit, les lieder annonçant le drame par leurs couleurs et leur passion. Wagner qualifie lui-même *Im Treibhaus* et *Träume* d'« études pour *Tristan und Isolde* » : on retrouve la dynamique du premier dans le prélude de l'acte III, et le second est repris quasiment textuellement pour le duo d'amour du second acte (« O sink hernieder, Nacht der Liebe »).



Ce n'est qu'en août 1859 que Wagner terminera la partition de *Tristan*, dont le *Prélude* et la *Mort d'Isolde* constituent incontestablement les moments les plus poignants du drame, et sur lesquels on a tant dit.

Antoine Mignon - *L'auteur remercie Christian Favre pour ses lumières précieuses et avisées.*

## **Felicity Lott**

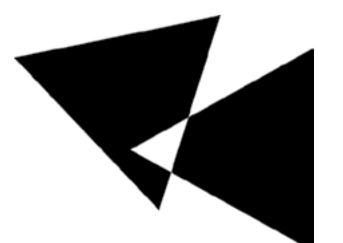
Née à Cheltenham, la soprano anglaise Felicity Lott étudie tout d'abord le français au *Royal Holloway College* de Londres, puis entre à la *Royal Academy of Music*, qui la mènera aux portes de Wigmore Hall, du *Royal Opera House Covent Garden*, du Festival de Glyndebourne, puis à celles de la Scala, de l'Opéra de Vienne, du Festival de Salzbourg, etc.

Son répertoire d'opéra est très étendu, de Händel à Stravinsky, mais c'est en tant qu'interprète des grands rôles dans les Opéras de Mozart et de Strauss, *Le Nozze di Figaro*, *Der Rosenkavalier*, *Arabella*, *Don Giovanni*, *Intermezzo*, *Capriccio*, qu'elle se forge une réputation internationale.

À l'Opéra de Vienne, elle chante le rôle de la Maréchale sous la direction de Carlos Kleiber, production qu'ils mèneront tous les deux en tournée au Japon. Dans ce même rôle de la Maréchale, elle fera également ses débuts au Metropolitan Opera de New York, avec Carlos Kleiber, avant d'incarner la Comtesse Almaviva sous la direction de James Levine.

À Paris, de l'Opéra Bastille, à l'Opéra-Comique, du Châtelet au Palais Garnier, elle personnalise Cleopatra, Donna Elvira, Fiordiligi, la Comtesse Madeleine, la Maréchale et les rôles titres de *La Belle Hélène* et de *La Grande Duchesse de Gerolstein*.

Dernièrement on a pu l'applaudir dans l'héroïne de Poulenc de *La Voix Humaine* en version scénique, au Teatro de la Zarzuela à Madrid, la Maison de la Culture de Grenoble et à l'Opéra de Lyon.



rewind

Parallèlement à ses activités sur la scène lyrique, Felicity Lott se consacre également au concert et s'est ainsi produite en invitée des principaux orchestres et festivals européens et américains : Vienne, Berlin, Amsterdam, Paris, Genève, Chicago, Milan, New York, Cleveland et au Festival de Salzbourg, pour n'en citer que quelques-uns.

Mais Dame Felicity Lott est également reconnue comme une extraordinaire interprète de Mélodies et elle enchante les auditoires de Wigmore Hall au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, en passant par la Salle Gaveau, le Musée d'Orsay ou le Théâtre des Champs-Élysées. Son affection pour les chants britanniques se reflète dans son engagement parmi les membres fondateurs dans le *Songmaker's Almanac* et ses récitals en duo avec la mezzo-soprano irlandaise Anne Murray sont légendaires.

Felicity Lott a été promue aux distinctions de Docteur *Honoris causa* par les universités du Sussex, de Loughborough, Londres, Leicester, Oxford et la *Royal Scottish Academy of Music and Drama* de Glasgow. En France, elle s'est vu décerner le titre d'Officier dans l'Ordre des Arts et Lettres et Chevalier dans l'Ordre de la Légion d'Honneur. En 1996, la Reine Elisabeth II la nomme Dame Commandeur de l'Empire Britannique et en 2003, elle obtient le titre de *Bayerische Kammersängerin*.





## Quatuor Schumann

Tedi Papavrami, *violon*

Christoph Schiller, *alto*

François Guye, *violoncelle*

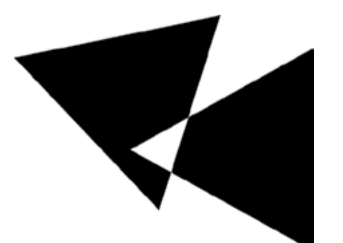
Christian Favre, *piano*

« Quel bonheur communicatif ! Et surtout quel bonheur sonore : le Quatuor Schumann nous offre une texture de son idéale, chaleureuse, pleine, alliant clarté et homogénéité. L'équilibre entre les instruments est tout simplement parfait, parlant d'une même voix qui nous entraîne dans un voyage chambriste intense et passionnant. »

C'est dans ces termes que la revue musicale Classica-Répertoire commentait en mars 2006 la parution du tout premier disque du Quatuor Schumann, consacré à des quatuors de Chausson et Fauré. Cet enregistrement obtenait coup sur coup le Choc du Monde de la Musique, le Diapason d'or de la revue Diapason, la note 10 de Classica-Répertoire et une presse enthousiaste en France, en Suisse, en Angleterre, en Hollande...

Composé de solistes chambristes réputés, le Quatuor Schumann s'impose rapidement comme l'une des meilleures formations du genre. Le répertoire de grande qualité mais relativement restreint s'enrichit de compositions et transcriptions dues au talent du pianiste Christian Favre. C'est ainsi que naît la collaboration régulière avec Dame Felicity Lott, inspiratrice de transcriptions d'œuvres de Mahler et Wagner, jouées dans des salles prestigieuses en Europe. Ces œuvres font l'objet d'un enregistrement en juin 2007.

L'originalité de la démarche du Quatuor Schumann et la profondeur de ses interprétations lui assurent un grand succès à chacune de ses apparitions.



rewind

## Transcriptions

By offering us his transcriptions —and not arrangements, for this is a veritable musical reconstruction— of these masterpieces, composer-pianist Christian Favre makes a welcome contribution to the piano quartet repertoire, which is rather limited albeit of high quality. Chausson's *Chanson perpétuelle* for voice and piano quartet, a unique work, provided the inspiration for them, featuring a perfect balance of colours and intensity in an inexhaustible dialogue that never disadvantages the identity of the voice. In using this instrumentarium, Christian Favre's approach is similar to Mahler's and Wagner's: making works blossom thanks to a broader palette of timbres. His primary concern was to scrupulously respect the text and spirit of the pieces, starting from the versions with piano then taking inspiration from the orchestrations of Mahler, Wagner and Mottl. In relation to the Lied with solo piano, the accompaniment with quartet is fuller and more colourful without ever losing the transparency of the polyphony— this sound texture, less voluminous than the symphony orchestra, offers incomparable clarity.

This is particularly true of the excerpts from *Tristan*, wherein we perfectly grasp the full polyphonic complexity without, for all that, losing the intensity of the voice, blending with the instruments in a subtle combination of dramatic power and clarity of discourse. Treated in this way, the Lieder again find their initial essence, that of the expression of the inner look. Thus, the *Rückert-Lieder* preserve their refined, transparent nature thanks to the sound exterior and instrumental support of the voice that is in the spirit of chamber music. This same spirit dominates in the *Wesendonck-Lieder*, here close to the atmosphere of the piano version, whilst also revealing their intrinsic symphonic ambition—particularly in *Stehe still* and *Schmerzen*— without, for all that, threatening the voice with orchestral scope.

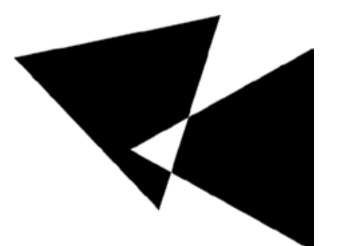
Transcriptions penetrating to the heart of the letter and the spirit of the scores were called for to free their very substance; it also called for top-flight musicians capable of making us forget the rich orchestral colours. Let us wager that the listener will find them again under the fingers of the magnificent musicians of the Schumann Quartet.

There was a time when all the Romantics needed was a piano to express the inexpressible, accompany the voice on multiple journeys and reveal the depths of their soul in sweet intimacy; those



times were already past when Mahler began composing his *Rückert-Lieder*. Only the last one of the cycle, *Liebst du um Schönheit*, required that faithful, lifelong friend, but this was a 'domestic' Lied: one July day in 1902, Mahler turned this poem into a love song that he hid in the score of *Siegfried*, which Alma liked to sight read. Thus she found her 'first love song', a 'highly intimate' strophic Lied, as she wrote in her diary. Through its numerous rising motifs, this gentle, hyperchromaticised song, featuring an extremely supple vocal line, describes the intense happiness that took hold of Mahler, who does not hesitate to borrow the 'desire' leitmotiv from Tristan at the climax of his declaration.

The other four Lieder, composed during the summer of 1901 and first performed in Vienna on 29 January 1905 under the composer's direction at a concert organised by Schönberg and Zemlinsky where they earned the admiration of the listeners, call for the orchestra. Berlioz had shown the way with his *Nuits d'été*, but Mahler does not call for powerful sound: like a painter and a veritable precursor of Webern, he seeks a broader palette of colours to conquer timbre and, for that, settles for an orchestra of reduced size. The Lied's original intimate nature is thus to be found in the cycle, bathed in an atmosphere more suitable for the wan expression of Death lurking, which is hinted at in spite of a certain seeming relaxation. In fact, Mahler had narrowly avoided dying from an intestinal hemorrhage in early 1901, this explaining the despair of the descending melodic lines in *Um Mitternacht*. Plunging into the depths of nocturnal solitude expressed by the poem, set off almost obsessively by the descending minor thirds in the accompaniment, these are answered by the rising then falling minor seconds of the voice. With its near-liquid sonority, gentle grace and infinite instrumental and vocal colours, *Ich atmet' einen linden Duft* creates a veil of tenderness and optimism, a musical 'scent'. The respite continues with the fleeting *Blicke mir nicht in die Lieder* — 'in die Lieder' ('in my eyelids') in Rückert's original text—, imitating the furtive work of bees with its *moto perpetuo* and bantering. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* returns to the grief of solitude and the expression of the *innere Stimme* ('inner voice') characteristic of the art song. This motionless, weightless piece, from which all notion of time seems banished — close, in that way, to the atmosphere of the famous Adagietto from the 5<sup>th</sup> *Symphony*, contemporary to these Lieder—, offers a fusion of the vocal and instrumental timbres, in a marvellously gentle death, devoid of all harshness. Although concerned with the Germanic musical heritage, Wagner devoted little of his activity to the Lied, the art of intimacy *par excellence*. But how could it have been otherwise with one of the most fabulous orchestrators in the history of music and a peerless dramaturge? For him to turn his attention to the Lied, it took an exceptional



occurrence —in this case, love. For the *Wesendonck-Lieder* are a musical declaration to Mathilde, author of the poems and wife of Otto Wesendonck who received the composer near Zurich after the failure of the 1849 revolution. Although working on *Siegfried* at the time, beginning in September 1857 Wagner interrupted that opera to devote himself to *Tristan und Isolde* and whilst writing *Tristan*, composed five Lieder on poems by Mathilde, between 30 November 1857 and 1 May 1858. Would the complex but tremendous relationship of Tristan and Isolde mark Wagner to the point of identifying with it? For, in a concealed way, the Lieder seem to tell the story of Richard and Cosima. With its deliquescent broken chords and fleshy melodic line, *Der Engel* evokes the redeeming angel. *Stehe still*, going from a tempest in minor to calm in the major, is an appeal to the renunciation of desire. *Im Treibhaus*, the most complex and dramatic of these songs, proposes a descent into night and silence in an atmosphere both heavy and evanescent. *Schmerzen*, the most dissonant, the tautest and most painful, constitutes the peak of tension in the cycle, evoking the sun that dies then is reborn. Finally, *Träume* resolves this tension, reaching a dreamlike, quasi-metaphysical world. ‘I’ve done nothing better than these songs and only a very small part of my oeuvre can be compared to them,’ Wagner would say. But like Berlioz before him and Mahler later on, Wagner could not content himself with the piano: he orchestrated *Träume* for Mathilde’s birthday on 23 December 1857, calling for fairly modest instrumental forces. The four other Lieder would be orchestrated c.1890, by his faithful friend, the conductor Felix Mottl, who went back to the orchestra of *Träume*. Wagner’s genius in these Lieder was imbuing the narrow, much more accessible framework of the genre with the dramatic force of his stage works, the power of his harmonic writing, the contour of his melodic lines. How can one avoid thinking of *Lohengrin* with the harmonic tenuti of *Der Engel*, which, in the middle, also refers to the leitmotiv of the death announcement in *Die Walküre*? How can one help but think of elements of *The Flying Dutchman* or again, *Die Walküre*, in *Stehe still*? How not to evoke *Siegfried* in *Schmerzen*? But it is above all the parallel with *Tristan*, the Lieder announcing the drama with their colours and passion, and Wagner himself described *Im Treibhaus* and *Träume* as ‘studies for *Tristan und Isolde*’. We find the dynamic of the former in the prelude to Act III, whereas the latter is taken up almost literally in the second act love duet (‘O sink hernieder, Nacht der Liebe’).



It was not until August 1859 that Wagner completed the score of *Tristan*, of which the *Prelude* and *Liebestod* incontestably represent the drama's most poignant moments and about which so much has been written.

Antoine Mignon

*The author wishes to thank Christian Favre for his valuable, wise insights.*

Translation: John Tyler Tuttle

## **Felicity Lott**

Felicity Lott was born and educated in Cheltenham, read French at Royal Holloway College, of which she is now an Honorary Fellow, and singing at the Royal Academy of Music, of which she is a Fellow. Her operatic repertoire ranges from Handel to Stravinsky, but she has above all built up her formidable international reputation as an interpreter of the great roles of Mozart and Strauss. At the Royal Opera House she has sung Anne Trulove, Blanche, Ellen Orford, Eva, Countess Almaviva and under Mackerras, Tate, Davis and Haitink, the Marschallin. At the Glyndebourne Festival her roles include Anne Trulove, Pamina, Donna Elvira, Oktavian, Christine (*Intermezzo*), Countess Madeleine (*Capriccio*) and the title role in *Arabella*. Her roles at the Bavarian State Opera in Munich include Christine, Countess Almaviva, Countess Madeleine and the Marschallin. For the Vienna State Opera her roles include the Marschallin under Kleiber which she has sung both in Vienna and Japan. In Paris, at the *Opéra Bastille*, *Opéra-Comique*, Châtelet and *Palais Garnier* she has sung Cleopatra, Donna Elvira, Fiordiligi, Countess Madeleine, the Marschallin and the title roles in *La Belle Helene* and *La Grande Duchesse de Gerolstein*. At the Metropolitan Opera, New York, she sang the Marschallin under Carlos Kleiber and Countess Almaviva under James Levine. She recently sang Poulenc's heroine in staged performances of *La Voix Humaine* at the Teatro de La Zarzuela, Madrid, the *Maison de la Culture de Grenoble* and the *Opéra National de Lyon*.

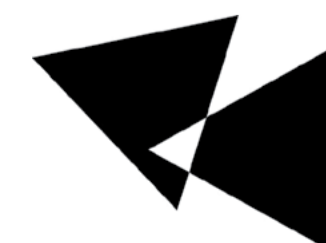


rewind

She has sung with the Vienna Philharmonic and Chicago Symphony Orchestras under Solti, the Munich Philharmonic under Mehta, the London Philharmonic under Haitink, Welser-Moest and Masur, the Concertgebouworkest under Masur, the *Suisse Romande* and Tonhalle orchestras under Armin Jordan, the Boston Symphony under Previn, the New York Philharmonic under Previn and Masur, the B.B.C. Symphony Orchestra with Sir Andrew Davis in London, Sydney and New York, and the Cleveland Orchestra under Welser-Moest in Cleveland and Carnegie Hall. In Berlin she has sung with the Berlin Philharmonic under Solti and Rattle and the *Deutsche Staatskapelle* under Philippe Jordan.

A founder member of The Songmakers' Almanac, Felicity has appeared on the major recital platforms of the world, including the Salzburg, Prague, Bergen, Aldeburgh, Edinburgh and Munich Festivals, the Musikverein and Konzerthaus in Vienna and the *Salle Gaveau*, *Musée d'Orsay*, *Opéra-Comique*, Châtelet and *Théâtre des Champs-Élysées* in Paris. She has a particularly close association with the Wigmore Hall.

Her many awards include honorary doctorates at the Universities of Oxford, Loughborough, Leicester, London and Sussex and the Royal Academy of Music and Drama in Glasgow. She was made a CBE in the 1990 New Year Honours and in 1996 was created a Dame Commander of the British Empire. In February 2003 she was awarded the title of *Bayerische Kammersängerin*. She has also been awarded the titles *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres* and *Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur* by the French Government.



rewind

## Quatuor Schumann

Tedi Papavrami, *violin*

Christoph Schiller, *viola*

François Guye, *cello*

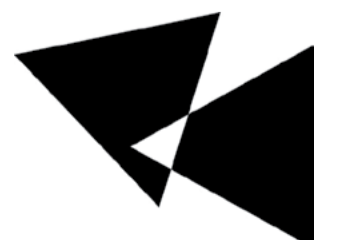
Christian Favre, *piano*

‘Such infectious happiness! And above all, such happiness of sound: the Schumann Quartet offers us an ideal sound texture, warm, full and combining clarity and homogeneity. The balance between the instruments is simply perfect, speaking with the same voice, which takes us on an intense, fascinating chamber-music journey.’

It was in these terms, in its March 2006 issue, that *Classica-Répertoire* commented on the release of the Schumann Quartet’s very first disc, devoted to quartets by Chausson and Fauré. In addition to earning that magazine’s the highest rating, the recording was awarded the ‘Choc’ of *Le Monde de la Musique* and *Diapason*’s ‘Diapason d’or’, and received enthusiastic reviews in France, Switzerland, Great Britain and the Netherlands.

Made up of reputed chamber soloists, the Schumann Quartet has quickly stood out as one of the finest ensembles of its kind. The high-quality but relatively limited repertoire has been enriched by compositions and transcriptions by the talented pianist Christian Favre. Thus was born the regular collaboration with Dame Felicity Lott, who inspired the Mahler and Wagner transcriptions, performed in prestigious venues throughout Europe. These works were recorded in June 2007.

The originality of the Schumann Quartet’s approach and the profundity of its interpretations ensure great success at each of its appearances.



rewind

**Artistic supervision, Sound recording & editing:** Jean-Martial Golaz

**Recording:** 9-12 June 2007, L'Heure bleue, La Chaux-de-Fonds (Switzerland)

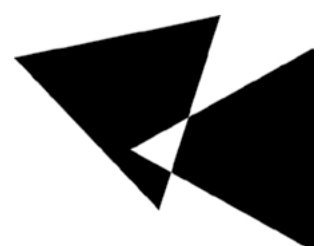
**Executive Producer:** Damien Pousset,

This CD production was made possible with the generous support of:

Walter B. Kielholz Foundation

Fondation Hans Wilsdorf

SGS Group Management SA



rewind