BRU ZANE

SONGS WITH ORCHESTRA

JULES MASSENET



Devos ✣ Dubois ✣ Gens ✣ Dupuis
Car ✣ Santon Jeffery
Orchestre de chambre de Paris ✣ Hervé Niquet

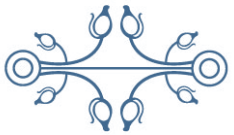
PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Jules Massenet (1842-1912)
Songs with Orchestra



Nicole Car
Jodie Devos
Cyrille Dubois
Étienne Dupuis
Véronique Gens
Chantal Santon Jeffery

Orchestre de chambre de Paris
Hervé Niquet



Collection « Mélodie française / *French song* »

Editorial directors: Alexandre Dratwicki and Étienne Jardin / Palazzetto Bru Zane
Project manager: Camille Merlin / Palazzetto Bru Zane
Editorial consultant: Carlos Céster
Designer: Valentín Iglesias
Translators: Charles Johnston (English), Dorle Ellmers (German)

Executive producers: Rosa Giglio and Elena Vignotto / Palazzetto Bru Zane
Music producer and balance engineer: Jiri Heger
Sound engineer: Alice Ragon
Editing and mixing: Jiri Heger
Recorded at Salle des concerts, Cité de la musique – Philharmonie de Paris, on 17-20 November 2020

© 2022 Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française
San Polo 2368 – 30125 Venice – Italy
bru-zane.com

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695 specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is a creation of the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of recordings.

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e^ siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.



Der Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française hat es sich zur Aufgabe gemacht, französischen Musikschätzen des 19. Jahrhunderts (1780-1920) wieder zu gebührender Ausstrahlung zu verhelfen. Sein Sitz ist in Venedig in einem von der Stiftung Bru für seine Zwecke restaurierten Palazzetto aus dem Jahr 1695. Er vereint künstlerischen Ehrgeiz mit wissenschaftlichem Anspruch im humanistischen Geist der Stiftung Bru. Im Zentrum seiner Arbeit stehen in Zusammenarbeit mit internationalen Institutionen Forschungsarbeit, Herausgabe von Partituren und Büchern, Organisation internationaler Konzerte, sowie die Förderung pädagogischer Projekte und CD-Produktionen.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio – the French Romantic music webradio:

BRU-ZANE.COM/CLASSICAL-RADIO

Bru Zane Mediabase – digital data on the nineteenth-century French repertory:

BRUZANEMEDIABASE.COM

Bru Zane Replay – streaming videos of concerts and staged productions:

BRU-ZANE.COM/REPLAY

PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Jules Massenet (1842-1912)
Songs with Orchestra



01	Pensée de printemps [CD]	2:39
02	Le Poète et le Fantôme [VG]	3:42
03	Hymne d'amour [ED]	3:46
04	Amoureuse [NC]	2:59
05	Si tu veux, Mignonne [JD]	2:44
06	Chant provençal [CS]	2:40
07	Rêverie de Colombine (from *Le Roman d'Arlequin*) *(instr.)*	1:56
08	Souvenez-vous, Vierge Marie ! – Prière de Saint Bernard [VG]	4:05
09	Les Enfants [JD]	2:27
10	Pensée d'automne [CD]	4:25
11	Baiser-Impromptu [CS]	1:27
12	Je t'aime [NC]	1:49
13	À Colombine [ED]	2:07
14	Scène religieuse (from *Les Érinnyes*) *(instr.)*	1:45
15	Sœur d'élection [VG]	2:25
16	Crépuscule (from *Poème pastoral*) [JD]	1:36
17	Aurore (from *Poème pastoral*) [CS]	1:44
18	Pitchounette [CD]	1:40
19	L'improvisatore – Rimembranza di Trastevere[NC]	2:30
20	Les Fleurs [NC, ED]	3:03
21	Menuet d'amour (from *Thérèse*) *(instr.)*	1:53
22	Marquise [CS]	3:01
23	On dit ! [VG]	2:40
24	Musette (from *Poème pastoral*) [JD]	3:28
25	La Chanson de Musette (from *La Vie de Bohème*) [CD]	2:41

Nicole Car, *soprano* [NC]
Jodie Devos, *soprano* [JD]
Cyrille Dubois, *tenor* [CD]
Étienne Dupuis, *baritone* [ED]
Véronique Gens, *soprano* [VG]
Chantal Santon Jeffery, *soprano* [CS]

Orchestre de chambre de Paris
Hervé Niquet, *conductor*

All tracks except 02, 07, 14 and 21 are world premiere recordings.
Published by Éditions musicales du Palazzetto Bru Zane.
Jodie Devos and Véronique Gens appear on this recording by kind permission of Alpha Classics.

photo © Marco Borggreve



Jodie Devos

photo © Delval



Cyrille Dubois

photo © Sandrine Expilly



Véronique Gens

photo © Yan Bleney



Étienne Dupuis

photo © Yan Bleney



Nicole Car

photo © Zsófi Raffay



Chantal Santon Jeffery

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE PARIS

VIOLONS

Ann-Estelle Medouze
(solo supersoliste invitée)
Franck Della Valle *(solo)*
Olivia Hughes *(solo)*
Suzanne Durand-Rivière
(co-solo)
Nicolas Alvarez
Nathalie Crambes
Marc Duprez
Kana Egashira
Hélène Lequeux-Duchesne
Mirana Tutuianu
Caroline Florenville
Juliette Leroux
Gaspard Maeder-Lapointe
Lucile Podor
Hanna Zribi

ALTOS

Claire Parruitte *(co-solo)*
Sabine Bouthinon
Aurélie Deschamps
Stephie Souppaya
Cynthia Perrin
Martin Rodriguez

VIOLONCELLES

Benoît Grenet *(solo)*
Étienne Cardoze
Livia Stanese
Sarah Veilhan
Clara Zaoui

CONTREBASSES

Eckhard Rudolph *(solo)*
Caroline Peach *(co-solo)*
To Yen Yu

FLÛTES

Marina Chamot-Leguay
(solo)
Liselotte Schricke

HAUTBOIS

Ilyes Boufadden-Adloff *(solo)*
Guillaume Pierlot

CLARINETTES

Florent Pujuila *(solo)*
Kevin Galy

BASSONS

Fany Maselli *(solo)*
Henri Roman

CORS

Nicolas Ramez *(solo)*
Gilles Bertocchi
Solène Souchères
Hugo Pons

TIMBALES

Nathalie Gantiez *(solo)*

PERCUSSION

François Juskowiak

HARPE

Chloé Ducray

PIANO

Charlotte Bonneu

photo © Jean-Baptiste Pellerin



L'Orchestre de chambre de Paris, labellisé Orchestre national en région, remercie de leur soutien la Ville de Paris, le ministère de la Culture (Drac Île-de-France), les entreprises partenaires, accompagnato, le Cercle des donateurs de l'Orchestre de chambre de Paris, ainsi que la Sacem, qui contribue aux résidences de compositeurs.

orchestredechambredeparis.com

orchestredechambredeParis



photo © Julien Mignot

Hervé Niquet

Contents

5 Tracklist

Alexandre Dratwicki 10 The dawn of a renaissance
Jean-Christophe Branger 12 The *mélodies* with orchestra of Jules Massenet
Hervé Oléon 16 Dedicatees and creators

Alexandre Dratwicki 21 À l'aube d'une renaissance
Jean-Christophe Branger 23 Les mélodies avec orchestre de Jules Massenet
Hervé Oléon 27 Dédicataires et créateurs

Alexandre Dratwicki 32 Der Beginn einer Renaissance
Jean-Christophe Branger 34 Die Orchesterlieder von Jules Massenet
Hervé Oléon 38 Widmungen und Uraufführungen

44 Texts of the songs

The dawn of a renaissance

Alexandre Dratwicki
(Palazzetto Bru Zane)

When the Palazzetto Bru Zane team began to take an interest in the little-known works of Camille Saint-Saëns while preparing a festival of his music in 2015, we soon became intrigued by a series of isolated pieces for voice and orchestra, which gradually turned out to be a varied and attractive corpus of *mélodies* with orchestral accompaniment, in the tradition of Berlioz's famous *Nuits d'été*. How could such a body of work have remained unpublished for so long, despite the quality of the poems (some of them by Hugo), the originality of their orchestration, the care lavished on the vocal writing which makes them a real pleasure for the performer, and the signature of such a celebrated composer? A letter from Saint-Saëns to his colleague Marie Jaëll tells us a little more about his aims: 'If you wish to use the orchestra for your lied [*sic*], don't hesitate. The lied with orchestra is a social necessity: if such things were available, people would not always be singing operatic arias in concerts, which often make a pitiful effect in those surroundings' (1876). A glance through Jaëll's catalogue confirms that she put Saint-Saëns's advice into practice. In the course of our research, there soon emerged a whole continent of *terrae incognitae* signed Fauré, Chausson, Franck, Gounod, not to mention Dubois, Godard, Vierne, Hahn, Guilmant and others, stretching out as far as the eye could see. This mass of compositions – probably more than a thousand titles in all – consists mostly of pieces that are still unpublished and, for that reason, have never been recorded. Hence it would hardly occur to singers to draw on it in order to vary their repertory with orchestra. The treasure hunt through these songs, on which we have only recently embarked, also extends to one of the most emblematic composers of late nineteenth-century French opera: Jules Massenet.

Before looking specifically at Massenet himself, let us try to explain the disappearance of this part of the repertory. There are several interconnected reasons. First of all, there is the brevity of the *mélodies*, which rarely last more than two or three minutes. And as they were never conceived in cycles (even *Les Nuits d'été* was not originally intended for a single singer), these miniatures fit rather poorly into current concert programmes. In the nineteenth century, the eclectic layout of concerts tolerated – or even encouraged – the juxtaposition of lengthy symphonies with extremely short pieces, much enjoyed by audiences which were increasingly impatient by nature. Secondly, the orchestration of most of these songs asserted an intimacy that ran contrary to the ever-expanding dimensions of concert halls, in which the sound could only carry and make its effect on the audience if it was sustained. And thirdly, on account of this principle of frugal scoring, the orchestrated *mélodie* left unoccupied a part of the orchestra required by the rest of the programme (unless it was paired with Mozart and the other 'Classical' composers) and was naturally less popular with concert promoters anxious to ensure the presence of the musicians was cost-effective. It could also be argued that some of the poems may have come to seem obscure or unattractive to ears that preferred to swoon over the coloratura of the 'Jewel Song' or Juliette's 'Waltz Song'. In the twentieth century, by contrast, champions of modernism expressed their contempt for the sentimental poems favoured by most writers of *mélodies*. Duparc and Berlioz alone survived.

How does Massenet fit into the trajectory of the genre between 1860 and his death in 1912? The pioneering studies of Jean-Christophe Branger, and the publication of a catalogue of the composer's works by Hervé Oléon and Mary Dibbern, have demonstrated that he was one of the key links in its history. Unlike Duparc, Jaëll or Lili Boulanger, who called for vast orchestral forces (and therefore Wagnerian voices), Massenet illustrates the intimate side of the 'symphonic' *mélodie*, as we find it in Saint-Saëns, Berlioz or Dubois, who enfold the vocal line in delicate orchestral tracery, without ever requiring of it an extravagantly wide compass or operatic projection (aside from two or three titles in Massenet, among them *Amoureuse* and *Je t'aime*). The harp is assigned a particularly prominent role. It gives a typically French colouring to an instrumental ensemble which is sometimes reduced to strings alone and which – in any case – rarely exceeds double woodwind, supplemented by two horns and occasional percussion, in addition to the strings.

To pay appropriate homage to the variety of this repertory, to its atmospheres that combine the rusticity of the musette with the quivering lyricism of love and the fervour of mystical ecstasy, one must be meticulous in the choice of soloists. The six artists assembled on this disc share an instinctive aspiration to aptness and accuracy of verbal expression (*le bien-dire*), respect for the score (which is never distorted to show off a stentorian voice or a stupendous breath control which are out of place in this music) and a taste for unusual repertory. The crystalline voice of Jodie Devos, the bright timbre of Cyrille Dubois and the flexibility of Chantal Santon are matched by the intense vocal chiaroscuro of Nicole Car and Étienne Dupuis, and the oft-praised shimmering line of Véronique Gens in the *mélodie*, of which she is one of the leading specialists. The Orchestre de Chambre de Paris encounters here a repertory ideally suited to its size, and Hervé Niquet's precise and lively baton skilfully grasps and structures Massenet's kaleidoscope of musical intentions. This disc with its copious duration does not constitute a complete set of the composer's *mélodies* with orchestra, but a second volume, which we very much hope to record at some time in the future, should allow us to achieve that objective.



Portrait of Jules Massenet by Henri Thirat.
Palazzetto Bru Zane Collection.

The mélodies with orchestra of Jules Massenet

Jean-Christophe Branger

Though best-known for his operas, Massenet also expressed his talents in the *mélodie* genre throughout his creative life. His output includes more than 300 songs, from *Guitare* (1862), one of the earliest surviving examples, to *Aube païenne*, one of his last works, composed shortly before his death in 1912. These songs have long suffered from an unfavourable prejudice. The baritone Pierre Bernac warned performers against tackling them, on the grounds that Massenet had 'abandoned himself to his unique gift and fluency which [...] led to a sugary sentimentalism' (*The Interpretation of French Song*, London: Cassell, 1970, p.60). But the Australian conductor and pianist Richard Bonynge explored this vast body of work extensively, both with his wife Joan Sutherland and with other singers, producing results that utterly refuted Bernac's remarks. Joël-Marie Fauquet has also taken issue with this hackneyed notion, which obscures 'a highly diversified relationship established between word and music, a keen sense of apt inflection, generally underlined by a transparent harmonic style by no means lacking in refinement' (*Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris: Fayard, 2003, p.777). And while the eminent musicologist rightly concedes that 'not everything is of equal value, far from it, in this corpus, which commentators believe they are dismissing as mediocre in describing it as salon music', he emphasises the 'prosodic flexibility' of the vocal lines and Massenet's many innovations. In addition to being the first to set Verlaine to music, it was he who acclimatised the German song cycle in France by grouping several *mélodies* into a coherent musical and literary entity entitled 'Poème', thus implicitly alluding to Schumann's cycles. The first, *Poème d'avril* (1868), was followed by *Poème du souvenir* (1868), *Poème pastoral* (1872) and *Poème d'hiver* (1882), all of them setting texts by the Parnassian poet Armand Silvestre (1837-1901), who was held particularly high esteem at the time. The *Poème pastoral* also includes verse by the fabulist Florian (1755-94), including the song entitled *Musette*. Massenet's *mélodies* are, moreover, as diverse in form as in expression. They may be scored for one, two, three or four voices; some display a simplicity in the tradition of the *romance*, while others, intensely lyrical, are similar to an operatic scena and sometimes call for dramatic skills on the part of the singer, especially when the poem takes the form of a dialogue between two characters. Finally, at the end of his life, Massenet explored the resources of spoken declamation alternating with song in the cycle *Expressions lyriques* (1909-11), composed for his final muse, the contralto Lucy Arbell.

Within this vast corpus, the *mélodie* with orchestra occupies a place that is not entirely marginal, and no less significant of a tradition already well established in the nineteenth century: Massenet orchestrated around thirty of his *mélodies*, some of which have remained unpublished. Following in the footsteps of Berlioz, who performed this service for *La Captive* (1834) and *Le Jeune Pâtre breton* (1835), Massenet was primarily responding to requests from singers who wanted to have something different from the standard operatic or oratorio aria to present in orchestral concerts. He often chose his best-known *mélodies* for this purpose, such as *L'improvisatore* (1864; 1871), the orchestrated version of which dates from 1872, and *À Colombine* (1872), which he apparently arranged in the same year, shortly after deriving the version for voice and piano from a

theme in his 'pantomime' *Le Roman d'Arlequin* (1872). It was probably at this time too that he orchestrated three songs from the *Poème pastoral*: *Musette*, *Aurore* and *Crépuscule*, the last of which became one of his most famous *mélodies* in its day. Massenet was happy to perform this chore, as it was often a way of thanking a favoured interpreter of his dramatic or religious works (on this subject, see also the article by Hervé Oléon). The *Chanson de Musette* is thus something of an exception, for Massenet conceived it with orchestral accompaniment from the outset.

Massenet composed *Souvenez-vous, Vierge Marie!* for Marie-Hélène Brunet-Lafleur (1847-1926), creator of the title role in *Ève* (1875), writing the orchestral score directly after the version for voice and piano. She gave it a successful premiere at the Concerts Pasdeloup on 30 January 1881. By contrast, in 1883 he orchestrated *Les Enfants* (1881) for Marie Van Zandt (1858-1919), creator of the title role in *Lakmé*, two years after writing the song for her. Around 1895 he also conceived a version with coloratura of *Marquise!* (1888), probably intended for Sibyl Sanderson (1864-1903), who had inspired him to compose the title roles of *Esclarmonde* (1889) and *Thaïs* (1894). It seems likely to have been for her too that he orchestrated *Pensée d'automne* (1887), dedicated to Sanderson, and *Pensée de printemps* (1893), the vocal score of which was prepared in conjunction with the orchestrated version. The instrumental version of *Si tu veux, Mignonne* (1876) was conceived for Jean Lassalle (1847-1909), the acclaimed first interpreter of the role of Scindia at the premiere of *Le Roi de Lahore* (1877) at the Palais Garnier. The Lyon-born baritone gave the first performance at the Cercle Volney on 20 December 1887, as is indicated by an autograph note on the manuscript of the score. Massenet may also have orchestrated the *Chant provençal* (1871) for the same singer, who left a recording of it with piano, having, it seems, performed it regularly to the composer's great satisfaction: 'You sang the *Chant provençal* in truly admirable fashion. You are a *great artist*', Massenet wrote to him, presumably the day after this concert, which included the two orchestrated *mélodies*. Massenet performed a similar task in 1897 for Rachel Neyt, the first wife of his friend the Belgian music critic Lucien Solvay. The soprano sang his works regularly in Belgium, where she premiered the orchestral version of *Hymne d'amour* (1895) in the summer of 1897. Massenet arranged *Le Poète et le Fantôme* for voice and orchestra in preparation for a festival given in his honour in Nantes and Angers in December 1891. Émilie Durand-Ulbach sang the piece under the composer's direction, and revived it with Colonne in Paris the following March; a few months earlier, Massenet had made a version for voice and piano intended for the young prodigy Marguerite Naudin, then aged thirteen. The orchestral version of *Baiser-Impromptu* (1871) is also a special case, since it is an arrangement made for the present recording from a purely instrumental version. Massenet wrote this first, unpublished *mélodie* to a text of his own invention, basing the music on a theme from an early work which he later transcribed for the ballet of the opera *Le Mage* (1891). Massenet himself produced the alternative versions of two orchestrated *mélodies*, yoking *On dit!* (1901) and *Sœur d'élection* (1900) together to form two *Pièces pour petit orchestre*, conceived in 1901, and renaming them respectively 'Simple phrase' and 'Cantique'.

The anthology recorded here bears witness to Massenet's predilection for contemporary poets who often figured in his more or less immediate entourage. In addition to Silvestre, there were Jacques Normand (1848-1931), a Parisian poet with a passion for Provence, and Georges Boyer (1850-1931), writer, journalist and General Secretary of the Opéra, to

whose daughter Massenet stood godfather. It also demonstrates the diversity of literary themes tackled by the composer in his *mélodies*, whether these are secular or religious in nature. Nevertheless, taken as a whole, the programme unquestionably reflects the image of Massenet that posterity has retained, the notion that he was above all a eulogist of love and of the female sex. Henry Gauthier-Villars exclaimed in 1898, not without humour, in reference to *Crépuscule*:

We love him [Massenet] because in his music there quivers the licentious sentimentality that delights our demi-mondaines [...]. This mishmash of ladybirds and chapels, of society life and dreams, of eroticism and prayer, enchants the female Athenians of the Third Republic...

Debussy, too, asked mischievously in 1901: 'Is there not some kind of mysterious and tyrannical destiny here that explains the tireless curiosity with which M. Massenet seeks out musical documents to serve the history of the female soul?' To which Massenet retorted in 1906:

What else is there in life? Is it not the origin of all things, and the greatest beauty that illuminates our existence? It is not out of 'mannered feminism' that I pursue my idol, from Eve to Sappho; it is, so to speak, an overriding motive that compels me to see no more natural and worthy subject for art.

The declaration of love, whether exalted (*Je t'aime*, *Amoureuse*, *Hymne d'amour*) or restrained (*On dit!*), is one of the most prominent themes in the corpus, for which Massenet hit on a specific vocal style that Debussy, Poulenc and Hahn were later to recall. Hahn retorted to critics who remarked on this influence: 'Is it our fault that Massenet found and fixed, for a long time to come, the French melodic form for the charms of love?' The lover's declaration is nevertheless often expressed in the form of a serenade whose style sometimes evokes a mythologised eighteenth century, like the *fêtes galantes* celebrated by Verlaine, to which *Si tu veux, Mignonne*, *Sérénade d'Arlequin* and *Marquise!* (the last-named is in minuet time), seem to be a response. *L'improvisatore* and, indirectly, the three pieces from the *Poème pastoral*, with their titles so suggestive of an idealised eighteenth-century bucolic world, are also linked to this aesthetic. On the other hand, *Souvenez-vous, Vierge Marie!* and *Sœur d'élection* are rooted in a sensual, tender and feminine expression of religious feeling, sometimes described as Saint-Sulpician. Finally, several *mélodies* offer an anthropomorphic representation of nature, from the birth of love (*Aurore*, *Pensée de printemps*) to its decline (*Pensée d'automne*, *Crépuscule*); this topic is also touched on in *Les Fleurs*, in which the lifespan of flowers is equated with the ephemeral nature of human existence. A similar vein of nostalgia surfaces in *Le Poète et le Fantôme*, whose author remains unknown to this day, despite the appeals for his or her identification printed in *Le Ménestrel* in the summer of 1891, no doubt at the request of the composer, who had been sent the poem anonymously. *Pitchounette* and *Chant provençal* evoke Provence, a region dear to Massenet, and more particularly the female characters associated with it. In the latter song, Massenet pays heartfelt tribute to one of the most famous Provençal heroines, Mistral's Mireille, by setting a poem by Michel Carré, librettist of Gounod's eponymous opera. And while *Les Enfants* may seem in marked contrast to the rest of this corpus, it does possess a link with maternity and that age of innocence for which Massenet had a soft spot.

The orchestral forces chosen for each *mélodie* are perfectly attuned to the meaning of the corresponding poem. Massenet favours the pure timbre of solo instruments, often in reduced numbers and dominated by the woodwind, which emerge from a small string ensemble, generally

coloured by two horns, a harp or a piano. Hence the accompaniment places the voice in the foreground, allowing one or more soloists in succession to respond to it in a subdued dialogue. A 'Roman drum' supports the declarations of *L'improvisatore*; Massenet sketched a first setting of this poem by the Italian Giuseppe Zaffira while still a resident at the Villa Medici. Similarly, the tabor (*tambourin*) conjures up the Provence of *Pitchounette*, while the undulating melodic contours of the cello solo in *On dit!* dialogue with the singer like a human voice. No doubt designed for the reverberant acoustics of a church, the highly unusual instrumental ensemble of *Souvenez-vous, Vierge Marie!* is also perfectly appropriate to its context. The piece, which Gounod would not have disowned, met with the approval of Victorin Joncières at its premiere. Over a small ensemble of extensively subdivided strings, underpinned by four horns and enveloped by the arpeggios of two harps, 'rises a melody of a noble and touching character, which ascends gently heavenwards like clouds of incense'.



Sibyl Sanderson. Photograph by Nadar studios.
Bibliotèque Nationale de France, Paris.

Dedicatees and creators

Hervé Oléon

To understand Massenet's output implies, perhaps more than for any other composer of his time, possessing a grasp of his personal and social environment, over and above his formal and aesthetic choices. This is why it is highly instructive to identify and replace in their context the personalities to whom he dedicated his works and who were often also their creators. The genre and structure of the musical piece, the profile of the person for whom it is intended, but also the intention of the composer interact in the service of the audience's final perception. His monumental corpus of *mélodies* – nearly three hundred titles referenced in the catalogue of his works (Mary Dibbern and Hervé Oléon, *Massenet: Catalogue général des œuvres* – New York: Pendragon Press, 2016) – is naturally no exception to this principle. Detractors will quickly dismiss this incredible compositional capacity as prolixity sometimes exercised to the detriment of quality. But perhaps it is precisely because they have not explored all the facets of the prism that they arrive at this partial (in both senses of the adjective) assessment.

The identification of nearly a hundred dedicatees or creators of Massenet's *mélodies* already delineates a very interesting socio-cultural spectrum: around fifty opera singers, the majority of them women; a few composers; wives of actual or potential artistic collaborators; men and women of letters; four painters – not forgetting some twenty amateur singers from the ranks of high society, among whom one might mention the daughter of the French President Félix Faure... and also his mistress.

This list of contacts raises questions about Massenet's motivations. To offer his music to talented artists certainly enabled him to maintain and develop a whole range of potential performers for his other works, operatic in particular. To gratify the wife of a theatre director, a conductor or a librettist with a personalised creation could stimulate collaborative projects. As for the world of the salons, it is worth remembering that they were the antechamber to the public of the Opéra and of prestigious concert series, but also a source of patronage. The existence of such a 'sample group' shows us the extent to which Massenet's inspiration for his *mélodies*, far from being as spontaneous and superficial as one might think, derived from a thought process and attitude that are more complex than they appear.

Massenet orchestrated some forty of his songs. It is noteworthy that most of these were intended for illustrious opera singers. Although these pieces rarely call for any special agility or advanced sight-reading skills, the composer nevertheless endeavours to show off the beauty and power of the singer's voice, as well as the finesse of interpretation appropriate to repertory of this kind. The combination of voice and instruments results in a sound that transports us not only to the subdued atmosphere of a large town house or bourgeois apartment, but into a genuine concert space. Having established these general points, let us now discover some of the personalities who inspired the composer.

Massenet first met Sibyl Sanderson at a performance of *Manon* in The Hague in 1888. Captivated by her exceptional top register, he rewrote the cadenzas of the title role for her, immediately following this with the dedication of the song *Pensée d'automne*. Its vocal line is very measured, with a quasi-parlando opening theme that gives only a very limited glimpse of the young singer's potential in the last seven bars. It was hard to imagine then that this luminous voice, which was to triumph in *Esclarmonde* the following year and then in *Thaïs* in 1894, would be prematurely burnt out in less than a decade.

Lucienne Bréval was no longer a beginner in 1895 when Massenet dedicated to her (and orchestrated at once) the *mélodie Hymne d'amour*. This remarkable dramatic soprano was already acclaimed at the Opéra for her interpretation of the great Wagnerian and Verdian roles. It is therefore not surprising that Massenet exploited her solid medium, her incisive high notes, her vocal flexibility and her fine breath control over long phrases, writing wide, perilous intervals. After taking over the role of Chimène in *Le Cid* in 1900, Bréval created the title role of *Grisélidis* in 1901, then the part of Ariane in the eponymous opera of 1906 and its sequel, *Bacchus*, in 1909.

Marie Delna was just eighteen when, immediately after she sang Charlotte in the Paris premiere of *Werther*, Massenet wrote for her *Je t'aime*, which he promptly orchestrated on completion of the vocal score. It is probably one of his most lyrical *mélodies*. The vocal line has a wide range, with rapid shifts from high register to low and the reverse, as well as numerous sustained phrases on the passaggio notes. Only an ample and very homogeneous voice can overcome these difficulties. What was later to become the 'Rose' theme in Act Four of *Ariane* (1906) appears in the vocal phrase, and is also echoed in the accompaniment.

Posterity has retained less generous a trace of other female singers who received the dedication of orchestral *mélodies* by Massenet, though they were no less deserving.

Among them was Charlotte Wyns, a mezzo-soprano at the Opéra-Comique, who was the dedicatee of *Amoureuse* in 1898. This highly expressive piece, with its powerful excursions into the low register and soaring high notes, ranges over almost two octaves. Such a score could only be entrusted to a seasoned performer, especially when given with orchestral accompaniment.

Madeleine de Nocé was not yet a prima donna at the Opéra when Massenet dedicated *Pensée de printemps* to her in 1893. No doubt he foresaw the potential of this soprano, who was later to enjoy great success on the stage of the Palais Garnier in *Les Huguenots*, *L'Africaine*, *Roméo et Juliette* and *Guillaume Tell*.

The name of Éléonore Blanc is associated with the concert and oratorio world. She was the creator of the orchestral version of Chausson's *Poème de l'Amour et de la Mer* in 1893, and appeared regularly with the Concerts Lamoureux and Colonne, in big Paris halls, but also in the provinces. In 1897, Massenet dedicated *Pitchounette* to her: a vocal farandole whose rapid rhythm implies very precise articulation and unfailing vocal support.

The Spanish tenor Lorenzo Pagans was already nearing the end of a fine career in 1871 when Massenet dedicated to him *L'improvisatore*, a song composed seven years earlier during his residence at the Villa Medici in Rome. His brilliant, agile light voice was perfectly suited to this work, directly inspired by the songs Massenet had heard in the streets and taverns of the working-class district of Trastevere. The original score with piano lends itself to a rather intimate accompaniment on the

guitar, the tenor's favourite instrument. The 1872 orchestration, on the other hand, throws the spotlight on the brass and woodwind timbres, supported by the rhythm of the 'Roman drum'.

La Chanson de Musette is not strictly speaking a *mélodie*, but a piece of incidental music inserted into the first act of Théodore Barrière and Henry Murger's play *La Vie de Bohème*, scored for small orchestra and vocal ensemble. The vocal repertory of Jeanne Granier – a pupil of Lorenzo Pagans – was undoubtedly lighter than that of her female colleagues who sang at the Opéra. This successful young artist, who appeared as both singer and actress, was in a sense the Yvonne Printemps of her day. She premiered this brief number at the Théâtre de l'Odéon on 19 November 1875. The audience was charmed 'by her impish air and graceful demeanour', but the song itself was judged 'too sophisticated for the setting for which it was intended' (*La Liberté*, 22 November 1875), which perhaps explains why it did not appear in any subsequent revival of the play. Massenet turned to Jeanne Granier again in 1879 for a *Chanson d'Esméralda* included in the stage adaptation of *Notre-Dame de Paris* at the Théâtre du Châtelet.

We know very little of Lilly Bécherat. *Le Ménestrel* of 17 June 1900 mentions this young singing student, the daughter of the director of the École des Arts Industriels in Geneva, who had attracted attention at parish concerts in Paris. This was clearly the only time she ever got a notice in the press. That same year, Massenet dedicated to her *Sœur d'élection*, a *mélodie* mingling chaste love and piety, of which he wrote an instrumental version entitled *Cantique* the following year.

Jules Diaz de Soria was one of those patrons of the arts who enjoyed 'dabbling in music', not only in the salons, but also in concert halls, which he hired whenever the fancy took him. His light baritone voice was described by his contemporaries as being of 'singular beauty'. In 1875, when he published his first volume of *mélodies*, Massenet dedicated to him the *Chanson de Capri* from *Don César de Bazan*. In 1894 he composed a duet, *Les Fleurs*, expressly for Diaz to sing with his daughter Isabelle. Father and daughter thus hymned together, to their great pleasure, the fragile, seasonal charm of these jewels of nature.

As elements of his correspondence show, in the early 1870s the young Massenet frequented two namesakes with very different professions. Of these two Ernest Bertrands, one worked as a magistrate at the Tribunal de la Seine while claiming the pompous title of 'Member of numerous learned societies', while the other was one of the co-directors of the Théâtre du Vaudeville, on the Boulevard des Italiens. It was to the wife of one of these two gentlemen that Massenet dedicated, in 1872, *À Colombine: sérénade d'Arlequin*. The reference to the *commedia dell'arte* naturally leads one to believe that the lady in question is more likely to have been married to the second M. Bertrand, although there is no formal proof of this.

Jeanne Baretty, wife of Michel Carré, takes us indirectly back to more literary and theatrical spheres. This librettist, well known for his successful collaborations with Meyerbeer, Offenbach, Massé, Gounod, Thomas and Bizet, also wrote the text of *Méduse*, an opera composed by Massenet between 1868 and 1870, unfortunately never performed and, alas, now lost. It is not known whether other projects were in gestation before Michel Carré's untimely death in 1872. In July 1871 Massenet set *Chant provençal*, a poem that the writer had dedicated to his wife, whose charms he compared to those of a heroine dear to Gounod: 'À Mireille, qui ne sait pas encore / Le doux charme de sa beauté'. In 1880 Massenet orchestrated this piece with a southern flavour, scoring it for a small string ensemble and a solo oboe reminiscent of the Provençal musette.

Massenet's musical presents sometimes usher us into a less public, more anonymous environment. Such is the case with Mathilde Claude,

the dedicatee of *Les Enfants*. Massenet composed the vocal score in 1881 and orchestrated it in 1883. In the same year, he also gave her an annotated proof of *Manon* with his 'souvenirs bien affectueux'; and on 19 January 1884, on the evening of the first performance of that same *opéra-comique*, he presented the autograph manuscript of the vocal score to his 'friends in Passy, M. Camille Claude and his wife Mathilde Claude née Argillet, in gratitude for their faithful and affectionate hospitality'. Such a gesture suggests that the Claudes belonged to a circle of fairly close friends.

Baiser-Impromptu, with its eloquent title, plunges us into the heart of Massenet's own emotional life. It is dedicated to Louise-Constance de Gressy, his wife, nicknamed Ninon. Massenet wrote not only the music of this song, but also the words. It was during the siege of Paris, when he was on active service, that he sent this original message by balloon to his wife, who had taken refuge in Biarritz. He yearns for the kisses of his beloved and longs with all his heart to be reunited with her, while not failing to leave her a few precise musical instructions: 'sing or play this very slowly...'. Massenet reused this short piece in his opera *Le Mage* (1890), where it became the Andante lento of the ballet in Act Four; there it is transposed up a major third, which makes it permissible to regard it as an orchestrated *mélodie* for high voice.

Something seems to have broken down for good in the Massenet couple during this long separation in 1870. Ninon, now constantly travelling, showed little more than a distant (in every sense of the word) interest in her husband's music. Moreover, from 1889 onwards, relations with Juliette, their only daughter, deteriorated. It was during this period of painful solitude that the composer's path crossed that of Georgette Wallace, later to take the stage name Lucy Arbell. This young artist from a scandalous but wealthy background, who had lost her father at the age of twelve, lacked neither charm nor the vocal and declamatory talent that were to become her trademark. Her almost filial affection for Massenet very quickly fuelled rumours of an affair, highly improbable though this would have been. On 12 January 1901, Massenet offered her a first *mélodie*, *On dit!*, with piano and solo cello. One can conjecture that Jean Roux's poem deliberately maintains the ambiguity of their relationship: 'On dit... on dit... que je vous aime! Et le drôle, le drôle... c'est qu'on dit vrai!' A few months later, Massenet adapted this piece for small orchestra under the title *Simple phrase*. He subsequently wrote no fewer than eight operatic roles and fifteen *mélodies* for his final muse, including the cycle *Expressions lyriques*, characterised by the alternation between speech and song of which Massenet was so fond.

This cross-section of personalities clearly demonstrates the importance of knowing the dedicatees and creators of Massenet's songs. The very nature of their relationship with the composer, but also their musical level and their respective vocal qualities strongly condition the content of the scores. The orchestrated *mélodies* illustrate this principle perfectly. One perceives that Massenet assigned them mainly to experienced artists, capable of coping with the challenge of a real orchestra, a real concert platform and a large audience. Yet he knew that by also pampering amateur performers, perhaps in more modest fashion, he was securing an audience, possible professional collaborations or simply cultivating friendly and emotional relationships. This ability to take account of interaction with other people in the musical conception is to be correlated with 'that power to please which is genuinely a gift' that Debussy, though little inclined to flattery, readily acknowledged in Massenet.

À l'aube d'une renaissance

Alexandre Dratwicki
(Palazzetto Bru Zane)

Lorsque l'équipe du Palazzetto Bru Zane s'est intéressée aux œuvres méconnues de Camille Saint-Saëns en 2015, à l'occasion de la préparation d'un festival thématique, nous avons très vite été intrigués par une série de pièces isolées pour voix et orchestre dont il est peu à peu apparu qu'elles constituaient un ensemble varié et séduisant de mélodies avec orchestre, dans la lignée des célèbres *Nuits d'été* de Berlioz. Se pouvait-il qu'un tel corpus soit resté si longtemps inédit malgré la qualité des poèmes (signés notamment Hugo), l'originalité de leur orchestration, une attention portée à la voix qui en font un vrai plaisir pour l'interprète, et la plume d'un auteur si célèbre ? Une lettre du compositeur à sa consœur Marie Jaëll allait nous en dire un peu plus sur son objectif : « Si vous avez envie de l'orchestre pour vos lied ne vous gênez pas, le lied avec orchestre est une nécessité sociale ; s'il y en avait, on ne chanterait pas toujours dans les concerts des airs d'opéra qui y font souvent piteuse figure » (1876). Un passage par le catalogue de Jaëll confirme qu'elle mit en application les conseils de Saint-Saëns. Au fil des recherches émergèrent bientôt, et à perte de vue, des terres inconnues signées Fauré, Chausson, Franck, Gounod aussi bien que Dubois, Godard, Vierne, Hahn, Guilmant, etc. Cet archipel – sans doute plus d'un millier de titres – regroupe des partitions majoritairement inédites et, pour cette raison, jamais enregistrées. Il viendrait donc difficilement à l'idée des chanteurs de s'en saisir pour varier leur répertoire avec orchestre. Cette chasse au trésor, qui ne fait que commencer, concerne aussi l'un des compositeurs les plus emblématiques de l'art lyrique français de la fin du XIX^e^ siècle : Jules Massenet.

Avant de se pencher spécifiquement sur cet artiste, essayons d'expliquer la disparition de ce pan du répertoire. Les raisons sont multiples et se croisent. C'est d'abord la durée de ces mélodies, qui dépasse rarement 2 ou 3 minutes. Et comme elles ne sont jamais conçues en cycles (même *Les Nuits d'été* ne s'adressaient pas à l'origine à un seul chanteur), ces miniatures s'insèrent assez mal dans les programmes de concert actuels. Au XIX^e^ siècle, l'organisation éclectique des soirées tolérait – voire encourageait – le voisinage de symphonies développées et de pièces extrêmement courtes, ce dont le public, de plus en plus impatient de nature, était friand. Deuxième raison, l'orchestration de la plupart de ces partitions revendique une intimité qui est contraire aux dimensions sans cesse élargies des grandes architectures symphoniques où le son ne porte qu'à condition d'être soutenu pour faire effet sur les spectateurs. Troisième raison : à cause de ce principe d'instrumentation parcimonieuse, la mélodie orchestrée laisse inoccupée une partie de l'effectif que le reste du programme sollicite (sauf à le confronter à Mozart et aux autres « Classiques ») et se voit naturellement moins plébiscitée par des programmateurs soucieux de rentabiliser la présence et le coût des musiciens. On pourrait aussi avancer que certains poèmes ont pu progressivement sembler obscurs ou peu attractifs pour des oreilles préférant se pâmer aux tirades de l'air des bijoux et de la valse de Juliette. Au XX^e^ siècle, à l'inverse, les tenants de la pensée moderniste ont jeté un voile de mépris sur les poésies sentimentales privilégiées par la plupart des compositeurs de mélodies. Duparc et Berlioz ont seuls survécu.

Comment Massenet s'inscrit-il dans la trajectoire du genre entre 1860 et 1912, date de sa mort ? Les travaux précurseurs de Jean-Christophe Branger, et la parution du catalogue de son œuvre par Hervé Oléon et Mary Dibbern, démontrent qu'il fut l'un des maillons essentiels de cette histoire. Contrairement à Duparc, Jaëll ou Lili Boulanger, qui font appel à des effectifs pléthoriques (et – partant – à des voix wagnériennes), Massenet illustre le versant intimiste de la mélodie « symphonique », celle de Saint-Saëns, Berlioz ou Dubois, qui cisèlent une dentelle orchestrale autour de la ligne vocale, sans jamais exiger d'elle un ambitus lyrique trop large ni une projection opératique (mis à part deux ou trois titres, dont *Amoureuse* et *Je t'aime*). La harpe tient en particulier une place prépondérante. Elle colore de manière typiquement française un groupe instrumental parfois réduit aux cordes seules et qui – en tout cas – ne dépasse que rarement les bois par paire, augmentés de deux cors et de quelques percussions, en plus des cordes.

Rendre hommage à la variété de ce répertoire, à des atmosphères qui font voisiner la rusticité de la musette au lyrisme du frémissement amoureux et à la ferveur de l'extase mystique, passe par un choix de solistes minutieux. Les six artistes rassemblés sur ce disque ont en commun leur appétence pour le « bien dire », leur respect de la partition (qui n'est jamais distordue pour faire valoir une voix de stentor ou une longueur de souffle inappropriées dans cette musique) et un goût pour les répertoires inhabituels. À la voix cristalline de Jodie Devos, à la brillance de celle de Cyrille Dubois, à la flexibilité de celle de Chantal Santon, répondent le clair-obscur intense de celles de Nicole Car et d'Étienne Dupuis, et le galbe moiré si souvent salué de Véronique Gens dans le répertoire de la mélodie, dont elle est l'une des plus grandes spécialistes. L'Orchestre de chambre de Paris trouve ici un genre *ad hoc* pour son effectif, et la baguette précise et vive d'Hervé Niquet sait saisir et structurer le kaléidoscope des intentions musicales de Massenet. Ce disque au minutage copieux ne constitue pas l'intégrale des mélodies avec orchestre du compositeur, mais un second volume, que nous appelons de nos vœux, pourrait permettre d'atteindre cet objectif dans le futur.



Caricature of Jules Massenet by Manuel Luques.
Musée Carnavalet, Paris.

Les mélodies avec orchestre de Jules Massenet

Jean-Christophe Branger

Connu avant tout pour ses opéras, Massenet s'est aussi exprimé dans le genre de la mélodie pendant toute sa période créatrice. Sa production compte ainsi plus de 300 titres, depuis *Guitare* (1862), un des premiers exemples qui nous soit parvenu, jusqu'à *Aube païenne,* un de ses derniers opus, composé peu avant sa mort en 1912. Ces mélodies ont longtemps souffert d'un préjugé défavorable. Le baryton Pierre Bernac déconseillait aux interprètes de s'en emparer sous prétexte que Massenet se serait « abandonné à son unique don de facilité qui [...] confine à un sentimentalisme sucré » (*The Interpretation of French Song*). Le chef d'orchestre et pianiste australien Richard Bonynge, qui a largement exploré ce vaste corpus, aussi bien avec son épouse, Joan Sutherland, que d'autres chanteuses, a infligé un cruel démenti à ces propos. Joël-Marie Fauquet s'est aussi inscrit en faux contre cette idée éculée qui masque « un rapport très diversifié établi entre le verbe et la musique, un sens aigu de l'inflexion juste, soulignée le plus souvent par une écriture harmonique transparente, non sans recherche » (*Dictionnaire de la musique en France au XIX^e^ siècle*). Et, si l'éminent musicologue concède, à juste titre, que « tout n'est pas de valeur égale, loin s'en faut, dans cet ensemble qu'on croit renvoyer à sa médiocrité en le qualifiant de musique de salon », il souligne la « souplesse prosodique » des lignes chantées et ses multiples innovations. Outre que Massenet est le premier à mettre Verlaine en musique, il acclimate en France le cycle de lieder en rassemblant plusieurs mélodies dans un ensemble cohérent, aussi bien sur un plan musical que littéraire, dont l'incipit des titres renvoie implicitement aux cycles de Schumann. Au premier, *Poème d'avril* (1868), succéderont notamment *Poème du souvenir* (1868), *Poème pastoral* (1872) ou encore *Poème d'hiver* (1882), tous composés sur des textes d'Armand Silvestre (1837-1901), auteur parnassien particulièrement prisé à cette époque, le *Poème pastoral* comportant aussi quelques vers signés du fabuliste Florian (1755-1794), dont le numéro intitulé « Musette ». Les mélodies de Massenet sont, en outre, aussi diverses dans leur forme que dans leur expression. Conçues pour voix seule, duo, trio ou quatuor vocal, certaines s'inscrivent dans la lignée de la romance par leur simplicité alors que d'autres, intensément lyriques, s'apparentent à une scène d'opéra exigeant parfois de l'interprète des aptitudes dramatiques, surtout lorsque le poème fait dialoguer deux personnages. Enfin, à la fin de sa vie, Massenet explore les ressources de la déclamation parlée en alternance avec le chant dans son cycle *Expressions lyriques* (1909-1911), composé pour sa dernière égérie, la contralto Lucy Arbell.

Au sein de ce vaste corpus, la mélodie avec orchestre occupe une place pas tout à fait marginale, et non moins significative d'une tradition bien établie au XIX^e^ siècle : Massenet a instrumenté une trentaine de ses mélodies dont certaines sont restées inédites. À la suite de Berlioz, qui effectua ce travail pour *La Captive* (1834) ou *Le Jeune Pâtre breton* (1835), l'auteur de *Manon* répond avant tout à une demande de chanteurs souhaitant proposer au concert des pièces s'écartant d'un air d'opéra ou d'oratorio. Il se livre à cet exercice en retenant souvent ses mélodies les plus connues, comme *L'improvisatore* (1864 ; 1871), dont la version orchestrée date de 1872, ou *À Colombine* (1872) qu'il arrange, semble-t-il, la

même année, peu après avoir conçu la version pour chant et piano à partir d'un thème de sa pantomime *Le Roman d'Arlequin* (1872). Il orchestre aussi probablement à la même époque trois numéros du *Poème pastoral*, « Musette », « Aurore » et « Crépuscule », le dernier devenant l'une de ses mélodies les plus célèbres en son temps. Massenet se plie volontiers à ce travail, car c'est souvent un moyen de remercier un interprète privilégié de ses ouvrages dramatiques ou religieux (voir aussi le texte d'Hervé Oléon qui suit). La *Chanson de Musette* constitue ainsi en quelque sorte une exception, car Massenet la conçoit immédiatement avec un accompagnement orchestral.

Massenet compose à l'intention de Marie-Hélène Brunet-Lafleur (1847-1926), créatrice du rôle-titre d'*Ève* (1875), la mélodie *Souvenez-vous, Vierge Marie !* dont il élabore la partition d'orchestre dans la foulée de la partition chant et piano. La chanteuse en assure avec succès la création aux Concerts Pasdeloup, le 30 janvier 1881. En revanche, en 1883, Massenet instrumente *Les Enfants* (1881) pour Marie Van Zandt (1858-1919), créatrice du rôle-titre de *Lakmé*, deux ans après avoir écrit sa mélodie. Il conçoit aussi vers 1895 une version avec vocalises de *Marquise !* (1888), probablement pour Sibyl Sanderson, qui lui avait inspiré les rôles-titres d'*Esclarmonde* (1889) et de *Thaïs* (1894). C'est sans doute pour elle qu'il orchestre également, en 1888, *Pensée d'automne* (1887), qui lui est dédiée, puis *Pensée de printemps* (1893) dont la partition pour chant et piano est établie conjointement à la version orchestrée. La version instrumentée de *Si tu veux, Mignonne* (1876) est conçue, quant à elle, pour Jean Lassalle (1847-1909), premier interprète acclamé du rôle de Scindia, lors de la création du *Roi de Lahore* (1877) au Palais Garnier. Le baryton lyonnais en assure la première exécution au Cercle Volney, le 20 décembre 1887, comme l'indique une note autographe figurant sur le manuscrit de la partition d'orchestre. Massenet orchestre peut-être aussi le *Chant provençal* (1871) à l'attention de ce même chanteur qui en laissera un enregistrement avec piano, après l'avoir, semble-t-il, régulièrement interprété pour la plus grande satisfaction du compositeur : « Vous avez chanté le *Chant provençal* d'une façon vraiment admirable. Vous êtes un *grand artiste* », lui écrit Massenet vraisemblablement au lendemain de ce concert où figuraient les deux mélodies orchestrées. Massenet effectue encore un travail similaire en 1897 pour Rachel Neyt, première épouse de son ami le critique musical belge Lucien Solvay. Interprète régulière de ses œuvres en Belgique, la soprano assure la création de la version orchestrale d'*Hymne d'amour* (1895) dans ce pays au cours de l'été 1897. En revanche, Massenet arrange *Le Poète et le Fantôme* pour voix et orchestre dans la perspective d'un festival donné en son honneur à Nantes, puis à Angers, en décembre 1891. Émilie Durand-Ulbach chante la mélodie, sous la direction de son auteur, puis avec Colonne en mars suivant à Paris, alors que Massenet en avait établi, quelques mois auparavant, la version chant et piano pour la jeune prodige Marguerite Naudin, alors âgée de 13 ans !... La version orchestrale de *Baiser-Impromptu* (1871) reste aussi un cas particulier puisqu'elle constitue un arrangement conçu pour le présent enregistrement à partir d'une version purement instrumentale. Massenet écrivit cette première mélodie, inédite, sur un texte de son cru, à partir d'un thème d'une œuvre de jeunesse qu'il transcrivit ensuite dans le ballet du *Mage* (1891). Massenet s'attela lui-même aux versions alternatives de deux mélodies orchestrées en rassemblant *On dit !...* (1901) et *Sœur d'élection* (1900) pour former deux *Pièces pour petit orchestre*, conçues en 1901, prenant le titre respectif de « Simple phrase » et « Cantique ».

L'anthologie proposée dans le présent enregistrement témoigne du goût prépondérant de Massenet pour des poètes contemporains qui, outre Silvestre, gravitent souvent dans son entourage plus ou moins immédiat, comme Jacques Normand (1848-1931), poète parisien féru de la Provence, ou Georges Boyer (1850-1931), écrivain, journaliste et secrétaire général de l'Opéra, dont Massenet est le parrain de la fille. Elle atteste aussi de la diversité des thèmes littéraires abordés par le compositeur dans ses mélodies, qu'elles soient de nature profane ou religieuse. Toutefois, l'ensemble renvoie incontestablement une image du compositeur passée à la postérité, selon laquelle Massenet s'impose comme le chantre de l'amour et de la femme. Henry Gauthier-Villars s'exclame en 1898, non sans humour, en faisant allusion à *Crépuscule* :

On l'aime [Massenet] parce que, dans sa musique, frémit la sentimentalité vicieuse qui plaît à nos demi-mondaines [...]. Cette salade de coccinelles et de chapelles, de mondanité et de rêves, d'érotisme et de prière, enchante les Athéniennes de la Troisième République...

Debussy s'interroge aussi avec malice en 1901 : « N'y-a-t-il pas là une sorte de destinée mystérieuse et tyrannique qui explique l'inlassable curiosité de M. Massenet à chercher dans la musique des documents pour servir à l'histoire de l'âme féminine ? » Ce à quoi Massenet rétorque en 1906 :

Qu'y a-t-il donc d'autre dans la vie ? N'est-ce point la raison de toutes choses et la meilleure beauté qui illumine notre existence ? Ce n'est point par « féminisme maniéré » que je poursuis mon idole, depuis Ève jusqu'à Sapho ; c'est une sorte de raison impérieuse qui me contraint à ne point voir pour l'art d'objet plus naturel et plus digne.

La déclaration d'amour, exaltée (*Je t'aime*, *Amoureuse*, *Hymne d'amour*) ou retenue (*On dit !*), constitue un des thèmes les plus évidents du corpus pour lequel Massenet sut trouver une écriture vocale spécifique dont se souviendront Debussy, Poulenc ou encore Hahn. Ce dernier rétorquait aux critiques qui observaient cette influence : « Est-ce notre faute si Massenet a trouvé et fixé, pour longtemps encore, la forme mélodique française du charme amoureux ? » La déclaration sentimentale s'exprime néanmoins souvent sous la forme d'une sérénade dont l'écriture évoque parfois un XVIII^e^ siècle mythifié, à l'image des fêtes galantes célébrées par Verlaine auxquelles semblent répondre *Si tu veux Mignonne*, *Sérénade d'Arlequin* ou *Marquise*, qui se fonde sur un rythme de menuet. Se rattachent encore à cette esthétique *L'improvisatore* ou, indirectement, les trois pièces du *Poème pastoral* au titre si évocateur d'un monde champêtre idéalisé au XVIII^e^ siècle. En revanche, *Souvenez-vous, Vierge Marie !* et *Sœur d'élection* relèvent d'une expression sensuelle, tendre et féminine du sentiment religieux, qualifiée parfois de saint-sulpicienne. Plusieurs mélodies offrent enfin une représentation anthropomorphique de la nature depuis la naissance de l'amour (*Aurore*, *Pensée de printemps*) à son déclin (*Pensée d'automne*, *Crépuscule*), qu'évoquent conjointement *Les Fleurs* dont la durée de vie est associée au caractère éphémère de notre existence. Une même nostalgie affleure aussi dans *Le Poète et le Fantôme* dont l'auteur des vers reste aujourd'hui encore inconnu, malgré les appels lancés dans *Le Ménestrel*, dès l'été 1891, sans doute à la demande du compositeur qui l'avait reçu anonymement. *Pitchounette* ou *Chant provençal* évoquent, quant à elles, la Provence, région chérie par Massenet, et plus particulièrement ses figures féminines. Dans le second cas, Massenet rend un hommage appuyé à une de ses plus célèbres héroïnes, la Mireille de Mistral, par le truchement d'un poème écrit par Michel Carré, librettiste de l'opéra éponyme de Gounod. Et, si *Les Enfants* semblent

trancher au sein de ce corpus, ils évoquent la maternité ou ce temps de l'innocence auquel Massenet était particulièrement sensible.

L'effectif orchestral choisi pour chaque mélodie s'accorde parfaitement avec le sens du poème. Massenet privilégie le timbre pur d'instruments solistes qui, souvent en nombre réduit et dominés par les bois, émergent d'un petit ensemble de cordes, coloré la plupart du temps par deux cors, une harpe ou un piano. Ainsi, l'accompagnement laisse la voix au premier plan, à laquelle répondent un ou plusieurs solistes successifs dans un dialogue en demi-teinte. Un tambour romain soutient les déclarations de *L'improvisatore*, dont Massenet ébaucha une première version sur un poème de l'Italien Giuseppe Zaffira, alors qu'il séjournait encore à la Villa Médicis. De même, le tambourin évoque la Provence de *Pitchounette* et les courbes ondoyantes du violoncelle solo de *On dit !* dialoguent, telle une voix humaine, avec l'interprète. Sans doute pensé pour l'acoustique réverbérante d'une église, l'effectif instrumental singulier de *Souvenez-vous, Vierge Marie !* est également parfaitement approprié. La pièce, que Gounod n'aurait pas reniée, suscite l'approbation de Victorin Joncières, lors de sa création. Sur un petit ensemble de cordes largement divisées, soutenues par quatre cors et nimbées par les arpèges de deux harpes, « s'élève une mélodie d'un noble et touchant caractère, qui monte doucement vers le ciel comme une fumée d'encens ».



Marie Delna. Photograph by Nadar studios.
Bibliotèque Nationale de France, Paris.

Dédicataires et créateurs

Hervé Oléon

Comprendre l'œuvre de Massenet suppose, peut-être plus que pour tout autre compositeur de son époque, d'appréhender son environnement personnel et social, au-delà de ses seuls choix formels et esthétiques. C'est pourquoi il est tout à fait instructif d'identifier et de recontextualiser celles et ceux à qui il dédia ses œuvres et qui en furent souvent aussi les créateurs. Le genre et la structure de la pièce musicale, le profil de celui ou celle à qui elle est destinée, mais aussi l'intention du compositeur interagissent au service de la perception finale par l'auditoire. Le corpus monumental des mélodies de Massenet – près de trois cents titres référencés dans le *Catalogue général des œuvres* (Dibbern-Oléon, Pendragon Press, 2016) – n'échappe naturellement pas à ce principe. Les détracteurs auront tôt fait de considérer cette incroyable capacité d'écriture comme une prolixité parfois qualitativement négligente. C'est peut-être justement parce qu'ils n'ont pas exploré toutes les faces du prisme qu'ils aboutissent à ce décodage partiel, voire partial.

L'identification de près d'une centaine de dédicataires ou créateurs des mélodies de Massenet détermine d'ores et déjà un très intéressant éventail socioculturel : une cinquantaine d'artistes lyriques à majorité féminine, quelques compositeurs, épouses de collaborateurs artistiques avérés ou potentiels, hommes et femmes de lettres, quatre peintres, sans oublier une vingtaine de chanteurs et cantatrices mondains, parmi lesquels nous signalerons la fille… et la maîtresse du président Félix Faure.

Ce carnet d'adresses questionne sur les motivations de Massenet. Offrir sa musique à de talentueux artistes lui permet certainement d'entretenir et valoriser toute une palette d'interprètes éventuels pour ses autres ouvrages, lyriques en particulier. Gratifier l'épouse d'un directeur de théâtre, d'un chef d'orchestre ou d'un librettiste d'une création personnalisée peut favoriser des projets de collaboration. Quant au monde des salons, faut-il rappeler qu'il est l'antichambre du public de l'Opéra et de prestigieux concerts, mais aussi une source de mécénat ? Un tel panel nous montre à quel point l'inspiration de Massenet pour ses mélodies, loin d'être aussi spontanée et légère qu'on pourrait le croire, résulte d'un cheminement intellectuel et d'orientations plus complexes qu'il n'y paraît.

Massenet a orchestré une quarantaine de ses mélodies. On remarque que la plupart sont destinées à d'illustres artistes lyriques. Si ces pièces ne jouent que rarement la carte d'une agilité particulière ou d'un solfège ardu, le compositeur s'attache toutefois à y valoriser la beauté et la puissance vocale du chanteur, mais aussi la finesse d'interprétation qui sied à un tel répertoire. De l'alliance entre la voix et les instruments, l'ampleur sonore nous transporte alors non plus seulement entre les murs feutrés d'un hôtel particulier ou d'un grand appartement bourgeois, mais dans un véritable espace de concert. Ceci posé, découvrons à présent quelques-unes de ces personnalités inspiratrices.

Massenet rencontre Sibyl Sanderson en 1888 lors d'une représentation de *Manon* à La Haye. Subjugué par son suraigu exceptionnel, il réécrit pour elle les cadences du rôle-titre. Dans la foulée, il

lui dédie la mélodie *Pensée d'automne*. La ligne de chant y est très mesurée, avec un thème introductif quasi-parlando ne dévoilant qu'un aperçu très limité du potentiel de la jeune cantatrice dans les sept dernières mesures. Difficile d'imaginer alors que cette voix lumineuse, qui triomphera dans *Esclarmonde* l'année suivante puis dans *Thaïs* en 1894, se consumera prématurément en moins d'une dizaine d'années.

Lucienne Bréval n'est déjà plus une débutante lorsque Massenet lui dédie la mélodie *Hymne d'amour*, immédiatement orchestrée, en 1895. Remarquable soprano dramatique, elle est déjà plébiscitée à l'Opéra pour son interprétation des grands rôles wagnériens et verdiens. Il n'est donc pas surprenant que Massenet exploite son médium solide, le tranchant de ses aigus, sa souplesse vocale et sa longueur de souffle, au gré de grands intervalles périlleux. Après avoir repris le rôle de Chimène dans *Le Cid* en 1900, Bréval assure la création du rôle-titre de *Grisélidis* en 1901, puis de celui d'*Ariane*, dans l'opéra éponyme en 1906 et son second volet, *Bacchus*, en 1909.

Marie Delna est tout juste âgée de 18 ans lorsqu'au lendemain de la création parisienne du rôle de Charlotte dans *Werther*, Massenet lui écrit la mélodie *Je t'aime*, qu'il orchestre également dans la foulée du piano-chant. Il s'agit sans doute de l'une de ses mélodies les plus lyriques. D'un ambitus long, la ligne de chant présente de rapides ondulations de l'aigu au grave, et inversement, ainsi que de nombreux plateaux sur les notes de passage. Seule une voix ample et très homogène peut dépasser ces difficultés. On relèvera dans la phrase vocale, mais aussi en écho dans l'accompagnement, le futur thème des roses dans l'acte IV d'*Ariane*, en 1906.

La postérité s'est montrée plus oublieuse avec d'autres cantatrices dédicataires de mélodies orchestrées de Massenet, pourtant non moins méritantes.

C'est ainsi que Charlotte Wyns, mezzo-soprano de l'Opéra-Comique, se voit dédier en 1898 la très expressive mélodie *Amoureuse,* aux graves profonds et aux aigus élancés, au gré d'un ambitus de près de deux octaves. Une telle partition ne pouvait être confiée, de surcroît avec orchestre, qu'à une solide interprète.

La soprano Madeleine de Nocé n'est pas encore *prima donna* de l'Opéra lorsque Massenet lui dédie *Pensée de printemps*, en 1893. Sans doute a-t-il deviné le potentiel de celle qui remportera plus tard un vif succès sur la scène du Palais Garnier dans *Les Huguenots*, *L'Africaine*, *Roméo et Juliette* et *Guillaume Tell.*

Le nom d'Eléonore Blanc est associé à l'univers du concert et de l'oratorio. Créatrice de la version orchestrée du *Poème de l'Amour et de la Mer* de Chausson en 1893, elle se produit très régulièrement dans le cadre des Concerts Lamoureux et Colonne, dans de grandes salles parisiennes, mais aussi en province. En 1897, Massenet lui dédie *Pitchounette : farandole pour le chant*, dont le rythme rapide implique une articulation très précise et un soutien constant de la voix.

Le ténor espagnol Lorenzo Pagans est déjà au soir d'une très belle carrière lorsqu'en 1871 Massenet lui dédie *L'improvisatore*, une mélodie composée sept ans auparavant, pendant sa résidence à la Villa Médicis, à Rome. Sa voix brillante, agile et légère convient parfaitement à cet ouvrage, directement inspiré des chansons entendues par Massenet dans les rues et les tavernes du quartier populaire du Trastevere. Le piano-chant originel se prête volontiers à un accompagnement assez intimiste à la guitare, instrument de prédilection de Pagans. L'orchestration réalisée en 1872 présente, quant à elle, des teintes nettement plus cuivrées et boisées, soutenues par le rythme du tambourin romain.

La *Chanson de Musette* n'est pas à proprement parler une mélodie, mais une musique de scène intercalée dans le premier acte de la pièce

La Vie de Bohème, de Théodore Barrière et Henry Murger, avec petit orchestre et ensemble vocal. Le répertoire vocal de Jeanne Granier – élève de Lorenzo Pagans – est incontestablement plus léger que celui de ses consœurs cantatrices de l'Opéra. Cette jeune artiste à succès, à la fois chanteuse et comédienne, est un peu l'Yvonne Printemps de son époque. Elle crée ce court morceau le 19 novembre 1875 à l'Odéon. Le public est séduit « par son air mutin et sa gracieuse tournure », mais la *Chanson* elle-même est jugée « trop cherchée pour le cadre auquel elle était destinée » (*La Liberté*, 22 novembre 1875), ce qui explique peut-être qu'elle ne figurera dans aucune réédition ultérieure de la pièce. Massenet sollicitera à nouveau Jeanne Granier en 1879 pour une *Chanson d'Esméralda*, dans l'adaptation théâtrale de *Notre-Dame de Paris* au Châtelet.

De Lilly Bécherat, nous savons bien peu de choses. *Le Ménestrel* du 17 juin 1900 mentionne cette jeune élève chanteuse, fille du directeur de l'École des Arts industriels à Genève, remarquée lors de concerts paroissiaux à Paris. C'est manifestement la seule fois qu'elle aura les honneurs de la presse. La même année, Massenet lui dédie *Sœur d'élection*, une mélodie mêlant amour chaste et piété, dont il écrira l'année suivante une version instrumentale intitulée *Cantique.*

Jules Diaz de Soria fait partie de ces mécènes qui « taquinent » volontiers la Muse dans les salons, mais aussi dans des salles de concert qu'il loue à loisir. Sa voix de baryton léger est décrite par ses contemporains comme étant d'une « beauté singulière ». En 1875, avec la publication du premier volume de ses mélodies, Massenet lui dédie la *Chanson de Capri*, tirée de *Don César de Bazan*. En 1894, il compose expressément pour sa fille Isabelle et lui, une mélodie en duo, *Les Fleurs*. Père et fille chantent donc ensemble, pour leur plus grand plaisir, le charme fragile et saisonnier de ces joyaux de la Nature.

Comme en témoignent des éléments de correspondance, au début des années 1870, le jeune Massenet fréquentait deux homonymes aux emplois très différents. De ces deux Ernest Bertrand, l'un exerçait en effet comme magistrat au Tribunal de la Seine tout en se prévalant du titre ronflant de « Membre de nombreuses sociétés savantes », l'autre était l'un des codirecteurs du théâtre du Vaudeville, boulevard des Italiens. C'est à l'épouse de l'un de ces deux personnages que Massenet dédie, en 1872, la mélodie *À Colombine : sérénade d'Arlequin.* La référence à la *Commedia dell'Arte* laisse naturellement penser qu'il s'agit plutôt de celle du second, bien que nous n'en ayons pas la preuve formelle.

Jeanne Baretty, épouse de Michel Carré, nous ramène indirectement à des sphères plus littéraires et théâtrales. Le librettiste, bien connu pour ses collaborations à succès avec Meyerbeer, Offenbach, Massé, Gounod, Thomas et Bizet, est également l'auteur du livret de *Méduse*, un opéra écrit par Massenet entre 1868 et 1870, hélas non représenté et, à ce jour encore, perdu. On ignore si d'autres projets étaient en gestation avant la mort prématurée de Michel Carré en 1872. C'est en juillet 1871 que Massenet met en musique *Chant provençal*, un poème que l'écrivain dédie à son épouse, dont il compare les charmes à ceux d'une héroïne chère à Gounod : « À Mireille, qui ne sait pas encore le doux charme de sa beauté ». Massenet réalisera en 1880 l'orchestration de cette pièce aux accents méridionaux, pour une petite formation de cordes et un hautbois solo rappelant la musette provençale.

Les présents musicaux de Massenet nous mènent parfois dans un entourage plus anonyme. C'est le cas avec Mathilde Claude, dédicataire de la mélodie *Les Enfants*. Massenet en compose le piano-chant en 1881 et l'orchestration en 1883. La même année, il offre également une épreuve annotée de *Manon* avec ses « souvenirs bien affectueux ». Le 19 janvier 1884, au soir de la première représentation de ce même opéra-comique,

il remet le manuscrit autographe piano-chant à ses « amis de Passy, M. Camille Claude et son épouse Mathilde Claude née Argillet, en reconnaissance de leur fidèle et affectueux accueil ». Un tel geste laisse penser que les époux Claude faisaient partie d'un cercle d'amis assez intimes.

Baiser-Impromptu, au titre éloquent, nous plonge au cœur de l'intimité sentimentale de Massenet. Elle est dédiée à Louise Constance de Gressy, son épouse, surnommée Ninon. Massenet est non seulement l'auteur de la musique, mais aussi des paroles de cette mélodie. C'est au cours du siège de Paris, pendant lequel il est mobilisé, qu'il envoie par ballon ce message original à sa femme, réfugiée à Biarritz. Il se languit des baisers de l'être aimé et aspire de tout son cœur à la retrouver, sans manquer de lui laisser quelques indications musicales précises : « chante ou joue cela très lentement… ». Massenet reprend cette courte pièce dans son opéra *Le Mage*, en 1890, qui devient l'*Andante lento* du ballet de l'acte IV, transposée d'une tierce majeure ascendante, ce qui permet de la considérer comme mélodie orchestrée, pour voix aiguë.

Quelque chose semble s'être définitivement brisé dans le couple Massenet lors de cette longue séparation de 1870. Désormais sans cesse en voyage, Ninon ne témoignera guère qu'un intérêt distant – dans tous les sens du terme – pour la musique de son époux. À cela s'ajoute, à partir de 1889, la détérioration des relations avec Juliette, leur fille unique. C'est dans cette période de douloureuse solitude que les chemins du compositeur et de Georgette Wallace, future Lucy Arbell, vont se croiser. Orpheline de père, la jeune artiste issue d'une sulfureuse mais fortunée lignée ne manque ni de charme, ni d'un talent vocal et déclamatoire qui sera sa marque de fabrique. L'affection quasi filiale qu'elle voue à Massenet nourrit très rapidement les rumeurs d'une pourtant très improbable liaison. Le 12 janvier 1901, Massenet lui offre une première mélodie, *On dit !*, avec piano et violoncelle solo. On peut conjecturer que le poème de Jean Roux entretient volontairement l'ambiguïté de leur relation : « On dit… on dit… que je vous aime ! Et le drôle, le drôle… c'est qu'on dit vrai ! ». Quelques mois plus tard, Massenet adapte cette pièce pour petit orchestre sous le titre *Simple phrase*. Il destine par la suite à son ultime égérie non moins de huit rôles d'opéra et quinze mélodies, dont le cycle *Expressions lyriques*, caractérisé par l'usage du parlé-chanté cher à l'artiste.

Cet échantillon de personnalités nous montre bien l'importance de la connaissance des dédicataires et créateurs des mélodies de Massenet. La nature même de leur rapport au compositeur, mais aussi leur niveau musical et leurs qualités vocales respectives conditionnent fortement le contenu de l'écriture. Les mélodies orchestrées illustrent parfaitement ce principe. On s'aperçoit que Massenet les assigne majoritairement, d'emblée, à des artistes chevronnés, capables d'affronter un véritable orchestre, une véritable scène et un public nombreux. Pourtant Massenet sait qu'en choyant également, plus modestement peut-être, des interprètes amateurs, il s'assure un public, de possibles collaborations professionnelles ou cultive tout simplement des relations amicales et sentimentales. Cette capacité à considérer l'interaction à l'autre dans la conception musicale est à corréler avec « ce pouvoir de plaire qui est proprement un don », que Debussy, pourtant peu enclin à la flatterie, reconnaîtra volontiers à Massenet.

Der Beginn einer Renaissance

Alexandre Dratwicki
(Palazzetto Bru Zane)

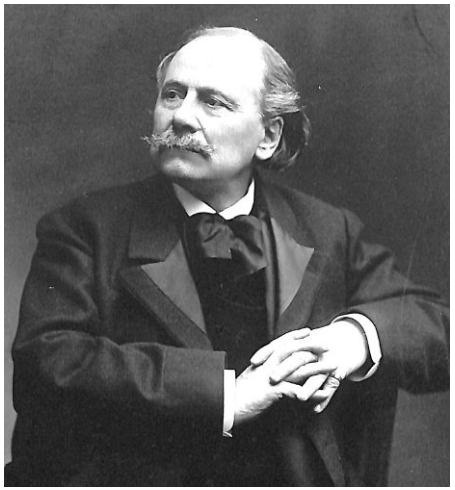
Als das Team des Palazzetto Bru Zane 2015 sich anlässlich der Vorbereitung eines Saint-Saëns-Festivals unbekannten Werken des Komponisten widmete, waren wir bald fasziniert von einer Reihe einzelner Stücke für Stimme und Orchester, von denen nach und nach offenbar wurde, dass sie eine vielfältige und reizvolle Gruppe von Orchesterliedern bilden, die in einer Linie mit den berühmten *Nuits d'été* von Berlioz stehen. Wie konnte es sein, dass dieses Liedrepertoire trotz der Qualität der ihnen zugrunde liegenden Gedichte (insbesondere von Victor Hugo) so lange unveröffentlicht blieb, trotz der Originalität der Orchestrierung, trotz der sorgfältigen Behandlung der Stimme, die daraus ein wahres Vergnügen für den Interpreten macht, trotz der Berühmtheit ihres Schöpfers? Ein Brief des Komponisten an seine Kollegin Marie Jaëll aus dem Jahr 1876 sollte etwas mehr Aufschluss über sein Ansinnen geben: »Wenn Sie Lust haben, das Orchester für Ihre Lieder einzusetzen, scheuen Sie sich nicht, das Orchesterlied ist eine soziale Notwendigkeit; gäbe es mehr davon, würde man in den Konzerten nicht dauernd Opernarien singen, die dort oft einen jämmerlichen Eindruck erwecken.« Ein Blick in den Werkkatalog von Jaëll bestätigt, dass sie Saint-Saëns' Rat beherzigt hat. Im Laufe der Recherche kamen bald unbekannte neue Welten von ungeahnten Ausmaßen zum Vorschein: Fauré, Chausson, Franck, Gounod ebenso wie Dubois, Godard, Vierne, Hahn, Guilmant etc. Dieser große Schatz – wahrscheinlich mehr als tausend Titel – umfasst Werke, die größtenteils unveröffentlicht blieben und aus diesem Grund auch nicht aufgenommen wurden. So kam es den Sängern auch nicht in den Sinn, sich diese Lieder anzueignen, um ihr Repertoire mit Orchester zu erweitern. Diese Schatzsuche, die gerade erst begonnen hat, impliziert auch einen der berühmtesten französischen Opernkomponisten des Fin de Siècle: Jules Massenet.

Bevor wir uns diesem Komponisten dezidierter zuwenden, wollen wir versuchen, das Abhandenkommen dieses Repertoiresegments zu erklären. Die Gründe dafür sind zahlreich und überschneiden sich. Da ist zunächst die kurze Dauer dieser Lieder, die selten zwei oder drei Minuten überschreitet. Und da sie nicht zu einem Zyklus zusammengefügt sind (selbst die Liedsammlung *Les Nuits d'été* war ursprünglich kein zusammenhängendes, in sich geschlossenes Werk), lassen sich diese Miniaturen schlecht in heutige Konzertprogramme integrieren. Die abwechslungsreiche Gestaltung der Soireen im 19. Jahrhundert erlaubte oder begünstigte sogar das Nebeneinander von langen Sinfonien und extrem kurzen Stücken, was der zunehmend ungeduldigen Natur des Publikums entgegenkam. Außerdem verlangte die Orchestrierung der meisten dieser Lieder eine Intimität, die mit den immer größeren Dimensionen der sinfonischen Architektur nicht vereinbar war; der Klang schien nur zu tragen, wenn er verstärkt wurde, um so die Zuhörer zu beeindrucken. Und schließlich ließ das Orchesterlied aufgrund der sparsamen Instrumentierung einen Teil der Besetzung unausgelastet, die für den Rest des Programms benötigt wurde (es sei denn, man kombinierte die Orchesterlieder mit Mozart oder anderen »Klassikern«) und fand natürlich weniger Anklang bei den Konzertveranstaltern, die darum bemüht waren, die Präsenz und Kosten der Musiker rentabel zu halten.

Man könnte auch argumentieren, dass einige der Gedichte düster und wenig attraktiv in den Ohren derer klangen, die sich eher für Gounods Juwelenarie oder den Walzer der Julia begeisterten. Im 20. Jahrhundert hingegen rümpften die Verfechter der Moderne die Nase über die sentimentale Lyrik, die vielen dieser Lieder zugrunde liegt. Nur Duparc und Berlioz haben überlebt.

Welche Rolle spielte Massenet zwischen 1860 und 1912, seinem Todesjahr, für dieses Repertoire? Die Pionierarbeit von Jean-Christophe Branger und die Veröffentlichung von Massenets Werkkatalog durch Hervé Oléon und Mary Dibbern führen vor Augen, dass er in diesem Bereich ein wichtiges Bindeglied war. Anders als Duparc, Jaëll oder Lili Boulanger, die ungewöhnlich große Besetzungen (und folglich stimmgewaltige Wagnersänger) auf den Plan riefen, betonte Massenet den intimen Aspekt des »sinfonischen« Liedes, wie Saint-Saëns, Berlioz oder Dubois, die eine kunstvolle orchestrale Spitzenborte um die Gesangslinie drapierten, ohne von ihr jemals einen allzu großen opernhaften Ambitus zu verlangen (abgesehen von zwei oder drei Liedern Massenets, darunter *Amoureuse* und *Je t'aime*). Der Harfe kommt eine maßgebliche Rolle zu. Sie bringt eine typisch französische Klangfarbe in das Orchester ein, das bisweilen auf die Streicher reduziert wird und nur selten über eine doppelte Holzbläserbesetzung mit zwei Hörnern und wenig Schlagwerk zusätzlich zu den Streichern hinausgeht.

Um der enormen Vielseitigkeit dieses Repertoires gerecht zu werden, der Inbrunst der mystischen Ekstase, der Atmosphäre, bei der die rustikale Musette auf ergreifende Liebeslyrik trifft, mussten die Solisten mit viel Fingerspitzengefühl ausgewählt werden. Die sechs Sänger, die auf dieser CD versammelt sind, eint die Sprechgenauigkeit, der Respekt vor dem Werk Massenets (das nie verzerrt wird, um in dieser Musik eine Stentorstimme oder einen unangemessenen Atem- und Phrasierungsbogen zur Geltung zu bringen) und eine Vorliebe für ungewöhnliches Repertoire. Auf die kristalline Stimme von Jodie Devos, die Brillanz von Cyrille Dubois, die Flexibilität von Chantal Santon antwortet das intensive Hell-Dunkel der Stimmen von Nicole Car und Etienne Dupuis und die weiche Linienführung, für die Véronique Gens, eine der größten Spezialistinnen des Liedrepertoires, so häufig gelobt wurde. Das Orchestre de chambre de Paris findet hier ein passendes Repertoire für seine Besetzung, und mit seinem präzisen und lebendigen Dirigat weiß Hervé Niquet das Kaleidoskop der musikalischen Intentionen Massenets zu erfassen und zu strukturieren. Dieses umfangreiche Album stellt keine Gesamtaufnahme der Orchesterlieder des Komponisten dar, aber wir planen ein zweites Album, das dieses Ziel greifbar erscheinen lässt.



Jules Massenet.
Palazzetto Bru Zane Collection.

Die Orchesterlieder von Jules Massenet

Jean-Christophe Branger

Massenet ist vor allem für seine Opern bekannt, aber er hat sich auch während seiner gesamten Schaffenszeit im Bereich des Liedes komponierend betätigt. Mehr als 300 Lieder sind von ihm überliefert, von *Guitare* (1862), einem der ersten Beispiele, bis zu *Aube païenne*, einem seiner letzten Werke, entstanden kurz vor seinem Tod 1912. Lange Zeit hatten seine Lieder unter Vorurteilen zu leiden. Der Bariton Pierre Bernac riet den Interpreten davon ab, sich ihnen zu widmen, angeblich habe Massenet sich »auf seine einzigartige Gabe der Leichtigkeit verlassen, die [...] an eine süßliche Sentimentalität grenze« (*The Interpretation of French Song*). Der australische Dirigent und Pianist Richard Bonynge, der dieses bedeutende Werksegment umfassend erforscht hat, ebenso mit seiner Ehefrau Joan Sutherland wie mit anderen Sängerinnen, hat dieses Vorurteil auf das Schönste widerlegt. Auch Joël-Marie Fauquet wandte sich gegen diese überholte Auffassung, die »eine profunde, facettenreiche Beziehung zwischen Wort und Musik« außer Acht ließe, »ein feines Gespür für den richtigen Tonfall, häufig unterstrichen durch eine durchsichtige Harmonik« (*Dictionnaire de la musique en France au XIX^e^ siècle*). Und während der namhafte Musikwissenschaftler zu Recht einräumte: »Es ist beileibe nicht alles von gleichem Wert bei der Gesamtheit dieser Lieder, die man auf ihre Mittelmäßigkeit verweist, indem man sie als Salonmusik charakterisiert«, so unterstrich er die »prosodische Geschmeidigkeit« der Gesangslinien und ihre zahlreichen innovativen Momente. Abgesehen davon, dass Massenet der Erste war, der Paul Verlaine vertont hat, etablierte er den Liedzyklus in Frankreich, indem er mehrere Lieder zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügte, ebenso auf musikalischer wie auf literarischer Ebene. Dabei lassen die Titel an die Werkzyklen von Schumann denken. Auf den ersten Zyklus *Poème d'avril* (1868) folgten insbesondere *Poème du souvenir* (1868), *Poème pastoral* (1872) oder auch *Poème d'hiver* (1882), alle nach Texten von Armand Silvestre (1837-1901), der zur Dichtergruppe der Parnassiens gehörte und zu jener Zeit sehr beliebt war. Das *Poème pastoral* enthält auch einige Verse des Fabeldichters Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794), darunter auch das Lied mit dem Titel »Musette«. Die Lieder Massenets sind im Übrigen enorm vielseitig in ihrer Form ebenso wie in ihrem Ausdruck. Es gibt Lieder für Solostimme, für Duo, Trio und Gesangsquartett, einige stehen in ihrer Einfachheit in der Tradition der Romantik, während andere Beiträge Opernszenen ähneln und von den Interpreten zuweilen dramatische Fähigkeiten verlangen, insbesondere wenn in dem Gedicht zwei Personen in einen Dialog treten. Schließlich entdeckte Massenet am Ende seines Lebens die gesprochene Deklamation im Wechsel mit gesungenen Passagen in seinem Zyklus *Expressions lyriques* (1909-1911), komponiert für seine letzte Muse, die Altistin Lucy Arbell.

Innerhalb dieses umfangreichen Werksegments nimmt das Orchesterlied eine bedeutende Stellung ein und steht in einer fest etablierten Tradition des 19. Jahrhunderts: Massenet hat rund dreißig seiner Lieder orchestriert, die zum Teil unveröffentlicht geblieben sind. In der Nachfolge von Berlioz, der eine Orchesterfassung seiner beiden Lieder *La Captive* (1834) und *Le Jeune Pâtre breton* (1835) anfertigte, kam der Schöpfer der Oper *Manon* in erster Linie der Anfrage von Sängern nach, die sich wünschten, im Konzert Stücke abseits von Opernarien und Oratorien

darbieten zu können. Er unterzog sich dieser Übung, indem er häufig auf seine bekanntesten Lieder zurückgriff wie das Lied *L'improvisatore* (1864/1871), dessen orchestrierte Fassung aus dem Jahr 1872 datiert, oder *À Colombine* (1872), ein Lied, das er offenbar im gleichen Jahr für Orchester bearbeitete, kurz nachdem er die Fassung für Gesang und Klavier nach einem Thema aus seiner Pantomime *Le Roman d'Arlequin* (1872) komponiert hatte. Wahrscheinlich zur gleichen Zeit orchestrierte er auch drei Lieder aus dem Zyklus *Poème pastoral*: »Musette«, »Aurore« und »Crépuscule«. Letzteres wurde eines der bekanntesten Lieder seiner Zeit. Massenet kam dieser Arbeit gerne nach, oft war es ein Mittel, um einem Interpreten zu danken, der seine dramatischen oder geistlichen Werke aufführte (siehe auch den Text von Hervé Oléon). Das Lied *Chanson de Musette* stellt in gewisser Weise eine Ausnahme dar, denn Massenet hat es von Anfang an als Lied mit Orchesterbegleitung konzipiert.

Für die Sopranistin Marie-Hélène Brunet-Lafleur (1847-1926), die bei der Uraufführung des Oratoriums *Ève* (1875) die Titelrolle sang, komponierte er das Lied *Souvenez-vous, Vierge Marie!*, für das er im Anschluss an die Version für Gesang und Klavier eine Fassung mit Orchesterbegleitung schuf. Die Sängerin bestritt die Uraufführung dieses Liedes am 30. Januar 1881 bei den Concerts Pasdeloup. 1883 instrumentierte Massenet das Lied *Les Enfants* (1881) zwei Jahre, nachdem er es komponiert hatte, für Marie Van Zandt (1858-1919), die bei der Uraufführung der Oper *Lakmé* die Titelpartie übernahm. Etwa um 1895 schuf er auch eine Fassung mit Koloraturen für das Lied *Marquise!* (1888), wahrscheinlich für Sibyl Sanderson, die ihn zu den Titelrollen der Opern *Esclarmonde* (1889) und *Thaïs* (1894) inspiriert hatte. Vermutlich orchestrierte er für sie auch im Jahr 1888 das Lied *Pensée d'automne* (1887), das ihr gewidmet ist, sowie das Lied *Pensée de printemps* (1893), dessen Version für Gesang und Klavier gemeinsam mit der Orchesterfassung entstand. Die Instrumentierung von *Si tu veux, Mignonne* (1876) entstand für Jean Lassalle (1847-1909), den ersten bewunderten Interpreten der Rolle des Scindia bei der Uraufführung der Oper *Le Roi de Lahore* (1877) im Palais Garnier. Der Bariton aus Lyon bestritt auch die erste Aufführung im Cercle Volney am 20. Dezember 1887, wie eine handschriftliche Notiz auf dem Manuskript der Orchesterpartitur offenbart. Vielleicht hat Massenet auch das Lied *Chant provençal* (1871) für den Sänger orchestriert, der eine Einspielung mit Klavier hinterließ, nachdem er das Lied offenbar regelmäßig zur größten Zufriedenheit des Komponisten interpretiert hat: »Sie haben *Chant provençal* wirklich wunderbar gesungen. Sie sind ein *großer Künstler*«, schrieb ihm Massenet wahrscheinlich am Tag nach dem Konzert, in dem die beiden Orchesterlieder zur Aufführung kamen. Eine ähnliche Arbeit schuf Massenet 1897 für Rachel Neyt, die erste Frau seines belgischen Freundes und Musikkritikers Lucien Solvay. Die Sopranistin führte seine Werke regelmäßig in Belgien auf und bestritt im Sommer 1979 auch die belgische Erstaufführung der Orchesterversion der *Hymne d'amour* (1895). Im Rahmen eines Festivals, das im Dezember 1891 zu seinen Ehren in Nantes und Angers stattfand, arrangierte Massenet das Lied *Le Poète et le Fantôme* für Stimme und Orchester. Émilie Durand-Ulbach sang das Lied unter der Leitung des Komponisten und im März des folgenden Jahres mit Édouard Colonne in Paris, während Massenet einige Monate zuvor eine Fassung für Gesang und Klavier für die junge Sängerin Marguerite Naudin angefertigt hatte, die damals erst 13 Jahre alt war! Auch die Orchesterversion des *Baiser-Impromptu* (1871) blieb ein Sonderfall, sie wurde auf der Grundlage einer reinen Instrumentalver-sion für die vorliegende Einspielung arrangiert. Massenet schrieb dieses unveröffentlicht gebliebene Lied auf einen eigenen Text, basierend auf einem Thema aus einem Jugendwerk, das er später für die Balletteinlage in der Oper *Le Mage* (1891) transkribierte. Massenet machte sich selbst daran, alternative

Fassungen von zwei Orchesterliedern zu schaffen, indem er im Jahr 1901 die beiden Lieder *On dit!* (1901) und *Sœur d'élection* (1900) zu zwei *Pièces pour petit orchestre* zusammenfügte, mit den Titeln »Simple phrase« und »Cantique«.

Die vorliegende Anthologie zeugt von der Vorliebe Massenets für zeitgenössische Dichter, denen er – mit Ausnahme von Silvestre – häufig in seinem mehr oder weniger engen Umfeld begegnete, darunter Jacques Normand (1848-1931), ein Pariser Dichter, begeistert von der Provence, und Georges Boyer (1850-1931), Schriftsteller, Journalist und Secrétaire Général der Oper; Massenet war Patenonkel seiner Tochter. Darüber hinaus zeugen die vorliegenden Aufnahmen von der Vielfalt der literarischen Themen, denen sich der Komponist in seinen Liedern widmete, seien sie weltlicher oder geistlicher Natur. Die Gesamtheit der Lieder vermittelt uns dabei unbestreitbar ein Bild des Komponisten, demzufolge Massenet vor allem die Liebe und die Frauen besungen hat. Der Musikkritiker Henry Gauthier-Villars rief 1898 im Zusammenhang mit dem Lied *Crépuscule* nicht ohne Humor aus:

Man liebt ihn [Massenet], denn in seiner Musik säuselt die lüsterne Sentimentalität, die unseren Halb-Mondänen gefällt […]. Dieser Salat aus Käfern und Kapellen, aus Träumen und mondänem Leben, aus Erotik und Gebet bezaubert die Athenerinnen der dritten Republik …

Debussy fragte sich ebenfalls schalkhaft im Jahr 1901: »Gibt es da nicht eine Art mysteriöses und tyrannisches Schicksal, das geeignet ist, die unverdrossene Neugier von Monsieur Massenet zu erklären, der in der Musik Dokumente sucht, die der Geschichte der weiblichen Seele dienen?« Worauf Massenet 1906 erwiderte:

Was gibt es anderes im Leben? Ist dieser Punkt nicht der Ursprung aller Dinge und die größte Schönheit, die unsere Existenz erhellt? Nicht aus »gekünsteltem Feminismus« verfolge ich mein Idol von Eva bis Sapho; es ist eine Art zwingender Grund, der mich nötigt, für die Kunst kein natürlicheres und würdigeres Objekt zu sehen.

Die Liebeserklärung, schwärmerisch (*Je t'aime*, *Amoureuse*, *Hymne d'amour*) oder zurückhaltend (*On dit!*), ist eines der vorherrschenden Themen bei Massenets Liedern, für die der Komponist einen spezifischen vokalen Ausdruck fand, wie sich Debussy, Poulenc oder auch Hahn später erinnerten. Letzterer entgegnete Kritikern, die diesen Einfluss beobachteten: »Ist es unsere Schuld, dass Massenet für lange Zeit die Form des französischen Liedes gefunden und mit dem Charme der Verliebtheit geprägt hat?« Häufig kommt die Liebeserklärung in Form einer Serenade zum Ausdruck, deren Klangsprache zuweilen ein verklärtes 18. Jahrhundert heraufbeschwört, nach dem Vorbild der galanten Feste des Lyrikers Paul Verlaine. Lieder wie *Si tu veux Mignonne* und *Sérénade d'Arlequin* scheinen darauf zu antworten oder auch das Lied *Marquise!*, das auf einem Menuett-Rhythmus basiert. An diese Ästhetik knüpft auch *L'improvisatore* an oder indirekt die drei Lieder des *Poème pastoral*, dessen Titel die idealisierte ländliche Welt des 18. Jahrhunderts heraufbeschwört. *Souvenez-vous, Vierge Marie!* und *Sœur d'élection* hingegen sind von einem sinnlichen, sanften und femininen Ausdruck und von einem religiösen Gefühl, das bisweilen an Andachtsbilder denken lässt. Einige Lieder schließlich sind von anthropomorphischen Naturbildern geprägt, von der Geburt der Liebe (*Aurore*, *Pensée de printemps*) bis zu

ihrem Schwinden (*Pensée d'automne*, *Crépuscule*), wie auch bei *Les Fleurs*: Die Lebensdauer der Blumen erinnert uns an die Vergänglichkeit unserer Existenz. Eine ähnliche Wehmut tritt auch in *Le Poète et le Fantôme* zutage. Der Dichter der zugrundeliegenden Verse blieb bis heute unbekannt, trotz der bereits im Sommer 1891 in der französischen Wochenzeitung *Le Ménestrel* formulierten Suchanzeige, wahrscheinlich im Auftrag des Komponisten, der die Verse anonym bekommen hat. Die Lieder *Pitchounette* und *Chant provençal* lassen an die Provence – und insbesondere an die provenzalischen Frauen – denken, Massenet mochte diese Region sehr. Das zweite Lied ist eine Hommage an eine seiner berühmtesten Heldinnen, Mireille nach dem provenzalischen Dichter Frédéric Mistral, vermittelt durch ein Gedicht von Michel Carré, Librettist der gleichnamigen Oper von Gounod. Das Lied *Les Enfants* scheint den Mittelpunkt von Massenets Liedern zu bilden und handelt von der Mutterschaft oder von jener Zeit der Unschuld, für die Massenet besonders empfänglich war.

Die Orchesterbesetzung, die Massenet bei jedem Lied anpasste, ist auf das jeweilige Gedicht zugeschnitten. Massenet bevorzugte das reine Timbre solistischer Instrumente, die häufig in reduzierter Besetzung, dominiert von den Holzbläsern, zum Einsatz kommen und sich aus einem kleinen Streicherensemble herausheben, oft ergänzt um zwei Hörner, eine Harfe oder ein Klavier. So bleibt die Stimme im Vordergrund, während ein oder mehrere Solisten einer nach dem anderen mit der Stimme in einen intimen Dialog treten. Eine römische Trommel unterstützt die Deklamation in dem Lied *L'improvvisatore*, von dem Massenet eine erste Version nach einem Gedicht des italienischen Dichters Giuseppe Zaffira in Angriff nahm, als er sich noch in der Villa Medici aufhielt. In ähnlicher Weise beschwört das Tamburin die Provence in dem Lied *Pitchounette* herauf, während die wogenden Wellen des Solo-Cellos in *On dit!* wie eine menschliche Stimme mit dem Interpreten in einen Dialog treten. Vielleicht war *Souvenez-vous, Vierge Marie!* für die hallige Akustik einer Kirche gedacht, die eigenartige Besetzung ist optimal darauf abgestimmt. Das Stück, auf das auch Gounod stolz gewesen wäre, stieß während seiner Uraufführung bei dem Komponistenkollegen Victorin Joncières auf Zustimmung. Über einem stark unterteilten kleinen Streicherensemble, unterstützt von vier Hörnern und mit dem Nimbus der Arpeggien zweier Harfen »erhebt sich ein Lied von noblem und ergreifendem Charakter, das sanft zum Himmel aufsteigt wie Weihrauch«.



Lucienne Bréval. Portrait published in *Le Théâtre*.
Bibliothèque du Conservatoire, Geneva.

Widmungen und Uraufführungen

Hervé OIéon

Voraussetzung, um das Werk von Massenet verstehen zu können, ist vielleicht – mehr als bei jedem anderen Komponisten seiner Epoche –, dass man sein persönliches und soziales Umfeld kennt, über die formalen und ästhetischen Aspekte hinaus. Aus diesem Grund ist es sehr lehrreich, jene Personen ausfindig zu machen und in den jeweiligen Kontext einzuordnen, denen er seine Werke widmete – häufig waren sie es auch, die die Werke uraufführten. Genre und Struktur des Musikstücks, das Profil der Künstlerin oder des Künstlers, für die oder den es bestimmt war, aber auch die Intention des Komponisten – all diese Aspekte interagieren miteinander und spielen eine Rolle für die Wahrnehmung des Zuhörers. Das große Werksegment der Lieder von Massenet – an die 300 Titel werden im *Catalogue général des œuvres* (Dibbern-Oléon, Pendragon Press, 2016) aufgeführt – unterliegt natürlich ebenfalls diesem Prinzip. Von den Kritikern wurden die Früchte der unglaublichen Begabung des Komponisten bald als weitschweifig und von teilweise minderwertiger Qualität eingestuft. Vielleicht gelangten sie einfach deshalb zu dieser eingeschränkten, ja voreingenommenen Sichtweise, weil sie längst nicht alle Facetten dieses Prismas erfasst haben.

Das Identifizieren von nahezu hundert Widmungsträgern oder Künstlern, die Massenets Lieder uraufgeführt haben, ergibt bereits ein sehr interessantes soziokulturelles Spektrum: rund fünfzig Opernsänger, die in der Mehrzahl weiblich waren, einige Komponisten, Ehefrauen von tatsächlichen oder potenziellen Künstlerkollegen, Schriftstellerinnen und Schriftsteller, vier Maler und nicht zu vergessen um die zwanzig Amateur-Sänger und -Sängerinnen, unter denen sich auch die Tochter ... und die Geliebte des französischen Präsidenten Félix Faure befanden.

Angesichts der Vielzahl unterschiedlicher Widmungsträger stellt sich die Frage nach Massenets Beweggründen. Die Widmung seiner Werke an talentierte Künstler erlaubte ihm, in Kontakt mit einer ganzen Reihe von potenziellen Interpreten für seine anderen Werke, insbesondere seine Opern, zu bleiben und sie zu honorieren. Die Frau eines Theaterdirektors, Dirigenten oder Librettisten mit einer persönlichen Dedikation zu beehren, konnte förderlich für neue Projekte und Zusammenarbeiten sein. Was die Welt der Salons anbelangte, so muss man nicht eigens betonen, dass sie die Vorzimmer zum Opernpublikum und zu renommierten Konzerten waren und darüber hinaus auch ein Ort, wo man Mäzenen begegnen konnte. Dieser Personenkreis zeigt, dass Massenets Inspiration für seine Lieder keinesfalls so spontan und nonchalant war, wie man meinen könnte, sondern aus bewussten und zielgerichteten Überlegungen resultierte, die komplexer waren, als es zunächst scheint.

Massenet hat an die vierzig seiner Lieder orchestriert. Man wird feststellen, dass die Mehrzahl von ihnen für illustre Opernsänger bestimmt waren. Nur selten setzten diese Stücke auf die besondere Agilität einer Stimme oder auf ein anspruchsvolles Solfeggio, allerdings zielte der Komponist darauf ab, die Schönheit oder Stimmleistung des Sängers zu würdigen, aber auch die Finesse einer Interpretation, die dieses Repertoire erfordert. Aufgrund der Verbindung zwischen Stimme und Instrumenten führt uns der Klangreichtum nicht nur in die eleganten Villen oder die großen bürgerlichen Appartements, sondern in echte Konzertsäle. Vor

diesem Hintergrund können wir uns nun einigen der Persönlichkeiten zuwenden, die Massenet inspiriert haben.

Massenet begegnete Sibyl Sanderson im Jahr 1888 während einer Aufführung von *Manon* in Den Haag. Fasziniert von ihrer außergewöhnlichen Sopranstimme, schrieb er für sie die Kadenzen der Titelrolle neu. Anschließend widmete er ihr das Lied *Pensée d'automne*. Die Gesangslinie ist hier sehr maßvoll geführt, mit einem Anfangsthema quasi im Parlando, und offenbart in den sieben letzten Takten nur einen sehr begrenzten Teil des Potenzials der jungen Sängerin. Man kann sich nur schwer vorstellen, dass diese leuchtende Stimme, die im folgenden Jahr in *Esclarmonde* und 1894 dann in *Thaïs* triumphierte, in weniger als zehn Jahren vorzeitig ermüdet war.

Lucienne Bréval war keine Debütantin mehr, als Massenet ihr das Lied *Hymne d'amour* widmete, das er im Jahr 1895 umgehend orchestrierte. Die Sängerin hatte einen bemerkenswerten dramatischen Sopran und wurde bereits für ihre Interpretation der großen Wagner- und Verdi-Rollen an der Oper gefeiert. Es ist also nicht überraschend, dass Massenet ihre gesunde Mittellage ausschöpfen wollte. Er kappte die hohen Töne und nutzte weniger die Flexibilität und den langen Atem der Sängerin als ihre Fähigkeit, große, heikle Intervallsprünge zu meistern. Nachdem sie 1900 die Rolle der Chimène in *Le Cid* übernommen hatte, sang sie die Titelrolle der *Grisélidis* bei der Uraufführung 1901, die Rolle der *Ariane* in der gleichnamigen Oper im Jahr 1906 und im zweiten Teil, *Bacchus*, im Jahr 1909.

Marie Delna war gerade 18 Jahre alt, als Massenet für sie am Tag nach der Pariser Erstaufführung der Oper *Werther*, bei der sie die Rolle der Charlotte übernommen hatte, das Lied *Je t'aime* schrieb, das er nach der Version für Klavier und Gesang auch orchestrierte. Es handelt sich wahrscheinlich um eines seiner poetischsten Lieder. Die Gesangslinie von einem großen Ambitus wird in schnellen Wellenbewegungen von der Höhe in die Tiefe und zurückgeführt und verweilt mehrfach auf den Durchgangstönen. Nur eine Sängerin, die über einen großen Tonumfang verfügt und eine sehr homogene Stimme hat, kann diese Schwierigkeiten meistern. In der Gesangslinie, aber auch im Echo der Begleitung scheint bereits das Thema der Rosen im vierten Akt der Oper *Ariane* aus dem Jahr 1906 anzuklingen.

Andere Widmungsträgerinnen der Orchesterlieder von Massenet gerieten bei der Nachwelt in Vergessenheit, verdienen aber nicht weniger Aufmerksamkeit.

So widmete Massenet der Mezzosopranistin an der Opéra-Comique Charlotte Wyns im Jahr 1898 das sehr ausdrucksvolle Lied *Amoureuse* mit großen Tiefen, sich emporschwingenden Höhen und einem Tonumfang von fast zwei Oktaven. Ein solches Werk konnte – zumal als Orchesterlied – nur einer soliden Interpretin anvertraut werden.

Die Sopranistin Madeleine de Nocé war noch nicht *Prima Donna* an der Pariser Oper, als Massenet ihr 1893 das Lied *Pensée de printemps* widmete. Wahrscheinlich hat er geahnt, welches Potenzial die Sängerin mitbrachte, die später in *Les Huguenots*, *L'Africaine*, *Roméo et Juliette* und *Guillaume Tell* große Erfolge auf der Bühne des Palais Garnier feierte.

Der Name Éléonore Blanc ist verbunden mit der Welt des Konzerts und des Oratoriums. Sie hat 1893 die Orchesterversion des Liedes *Poème de l'Amour et de la Mer* von Ernest Chausson uraufgeführt und trat regelmäßig im Rahmen der Concerts Lamoureux et Colonne

auf, in den großen Pariser Konzerthäusern, aber auch in der Provinz. 1897 widmete Massenet ihr das Lied *Pitchounette: farandole pour le chant*, dessen schneller Rhythmus eine sehr präzise Artikulation und eine permanente Stütze verlangt.

Die große Karriere des spanischen Tenors Lorenzo Pagans neigte sich bereits dem Ende zu, als Massenet ihm 1871 *L'improvisatore* widmete, ein Lied, das er sieben Jahre zuvor während seines Aufenthalts in der Villa Medici in Rom komponiert hatte. Die brillante, agile und leichte Stimme des Tenors passte perfekt zu diesem Stück, das von den Liedern inspiriert war, die Massenet in den Straßen und Gasthäusern des beliebten Volksviertels Trastevere gehört hatte. Die Originalversion für Klavier und Gesang hat eine intime Begleitung, die an eine Gitarre erinnert – das Lieblingsinstrument von Pagans. Die Orchestrierung aus dem Jahr 1872 präsentiert Farbnuancen der Holz- und Blechbläser, unterstützt durch den Rhythmus des römischen Tambourins.

Der *Chanson de Musette* ist nicht im eigentlichen Sinne ein Lied, sondern eine Bühnenmusik aus dem ersten Akt des Stücks *La Vie de Bohème* von Théodore Barrière und Henry Murger mit kleinem Orchester und Vokalensemble. Das Repertoire von Jeanne Granier – Schülerin von Lorenzo Pagans – war zweifellos leichter als das ihrer Sängerkolleginnen an der Oper. Diese junge, erfolgreiche Künstlerin, gleichzeitig Sängerin und Schauspielerin, war so etwas wie die Yvonne Printemps ihrer Epoche. Sie sang die Uraufführung dieses Stücks am 19. November 1875 am Théâtre de l'Odéon. Das Publikum war hingerissen »von ihrer schelmischen Art und ihrer anmutigen Gestalt«, doch der Chanson selbst wurde als »zu gewollt für den Rahmen, für den er bestimmt war« erachtet (*La Liberté*, 22. November 1875), was vielleicht erklärt, warum er in keiner späteren Neuauflage des Stücks mehr auftauchte. Massenet wandte sich 1879 erneut an Jeanne Granier, sie sang den *Chanson d'Esméralda* in der Bühnenadaption von *Notre-Dame de Paris* am Théâtre du Châtelet.

Von Lilly Bécherat wissen wir nur sehr wenig. Bei der Aufführung der Oper *Le Ménestrel* vom 17. Juni 1900 in Paris wurde diese junge Gesangsschülerin, Tochter des Direktors der École des Arts industriels in Genf, erwähnt, bei einigen Kirchenkonzerten in Paris hatte sie auf sich aufmerksam gemacht. Es war offenbar das einzige Mal, dass sie das Interesse der Presse erregte. Im gleichen Jahr widmete Massenet ihr *Sœur d'élection*, ein Lied, das von keuscher Liebe und Frömmigkeit handelt. Im folgenden Jahr schuf der Komponist eine Instrumentalversion mit dem Titel *Cantique*.

Jules Diaz de Soria gehörte zu jenen Mäzenen, die den Musen mit Vorliebe in den Salons huldigten, aber auch in Konzertsälen, die er mietete. Seine leichte Bariton-Stimme wurde von seinen Zeitgenossen als von »einzigartiger Schönheit« beschrieben. Im Jahr 1875, zur Veröffentlichung seines ersten Liederhefts, widmete ihm Massenet den *Chanson de Capri* aus der Oper *Don César de Bazan*. 1894 komponierte er eigens für ihn und seine Tochter Isabelle ein Lied für ein Gesangsduo: *Les Fleurs*. Vater und Tochter besangen also gemeinsam den zerbrechlichen und vergänglichen Charme dieser Juwelen der Natur.

Wie aus Teilen seiner Korrespondenz zu Beginn der 1870er-Jahre hervorgeht, traf der junge Massenet häufig mit zwei Herren gleichen Namens zusammen, die beide Ernest Bertrand hießen. Der eine war Richter am Tribunal de la Seine und brüstete sich mit dem hochtrabenden Titel eines »Mitglieds zahlreicher Gelehrtengesellschaften«. Der andere war einer der Kodirektoren des Théâtre du Vaudeville am Boulevard des Italiens. Der Ehefrau von einem dieser Herren widmete Massenet 1872 das Lied *À Colombine: sérénade d'Arlequin*. Der Bezug zur *Commedia dell'Arte* legt die Vermutung nahe, dass es

sich eher um die Gattin des Theaterdirektors handelt, aber nachweisen lässt es sich nicht.

Jeanne Baretty, die Ehefrau des Librettisten Michel Carré, führt indirekt in die Sphäre von Literatur und Theater. Ihr Gatte, bekannt für seine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Meyerbeer, Offenbach, Massé, Gounod, Thomas und Bizet, war auch der Autor des Librettos für *Méduse*, eine Oper, die Massenet zwischen 1868 und 1870 schrieb. Sie wurde leider nicht aufgeführt und ist bis zum heutigen Tag verschollen. Es ist nicht bekannt, ob andere Projekte vor dem frühen Tod von Michel Carré im Jahr 1872 in Vorbereitung waren. Im Juli 1871 vertonte Massenet ein Gedicht, *Chant provençal*, das der Schriftsteller seiner Frau gewidmet hatte, deren Charme er mit dem einer Heldin verglich, die Gounod am Herzen lag: »Für Mireille, die noch nicht den süßen Charme ihrer Schönheit kennt.« Massenet fertigte 1880 die Orchestrierung dieses Stücks mit südländischem Flair, für eine kleine Besetzung mit Streichern und Solo-Oboe, die an die provenzalische Musette erinnert.

Massenets musikalische Bekanntschaften führen uns bisweilen in eine Umgebung, über die wenig überliefert ist. Das gilt auch für Mathilde Claude, Widmungsträgerin des Liedes *Les Enfants*. Die Fassung für Klavier und Gesang komponierte Massenet 1881 und die Orchestrierung 1883. Im gleichen Jahr offerierte er auch eine mit Anmerkungen versehene Ausgabe der *Manon* mit seinen »liebevollen Erinnerungen«. Am 19. Januar 1884, am Abend der Uraufführung dieser Opéra-comique, überreichte er das handschriftliche Manuskript der Fassung für Klavier und Gesang seinen »Freunden aus Passy, Monsieur Camille Claude und seiner Frau Mathilde Claude geborene Argillet, aus Dankbarkeit für ihren treuen und herzlichen Empfang«. Angesichts dieser Geste ist anzunehmen, dass die Eheleute Claude zu einem Kreis von engen Freunden gehörten.

Das Lied mit dem sprechenden Titel *Baiser-Impromptu* (»Kuss-Impromptu«) führt in das intimste Privatleben Massenets. Er widmete es seiner Ehefrau Louise Constance de Gressy, genannt Ninon. Massenet schrieb nicht nur die Musik, sondern auch den Text dieses Liedes. Es entstand während der Besetzung von Paris durch preußische Truppen 1870, während der Massenet einberufen wurde. Er sandte seiner Frau, die nach Biarritz geflüchtet war, das Manuskript via Ballon. Er vermisse ihre Küsse und sehne sich von ganzem Herzen danach, sie wiederzusehen. Massenet versäumte es aber auch nicht, präzise musikalische Anweisungen zu machen: »singe oder spiele dies sehr langsam …«. Massenet griff dieses kurze Stück als *Andante lento* des Balletts im vierten Akt seiner Oper *Le Mage* aus dem Jahr 1890 auf, transponiert um eine große Terz nach oben, was es erlaubt, es als Orchesterlied für hohe Stimme zu betrachten.

Etwas scheint zerbrochen zu sein in der Beziehung des Ehepaars Massenet während der langen Trennung im Jahr 1870. Ninon war von da an permanent auf Reisen und legte nur noch ein in jeder Hinsicht distanziertes Interesse für die Musik ihres Gatten an den Tag. Hinzu kam ab 1889 eine Verschlechterung der Beziehung zu Juliette, ihrer einzigen Tochter. Während dieser Phase schmerzlicher Einsamkeit kreuzten sich die Wege des Komponisten und der Sängerin Georgette Wallace, die später den Künstlernamen Lucy Arbell trug. Die junge Sängerin verlor früh ihren Vater und stammte aus einer begüterten Familie, wenn auch von zweifelhaftem Ruf. Es fehlte der Mezzosopranistin weder an Charme noch an stimmlichem und deklamatorischem Talent, das zu ihrem Markenzeichen wurde. Ihre Zuneigung zu Massenet und eine Beziehung wie zwischen Vater und Tochter nährte bald die Gerüchte über eine Liebesbeziehung, auch wenn diese sehr unwahrscheinlich erscheint. Am 12. Januar 1901 widmete Massenet ihr ein erstes Lied, *On dit!*, mit Klavier und Violoncello. Man könnte mutmaßen, dass das Gedicht von Jean

Roux bewusst die Doppeldeutigkeit ihrer Beziehung spiegelt: «On dit... on dit... que je vous aime! Et le drôle, le drôle... c'est qu'on dit vrai!« (Man sagt ... man sagt ... dass ich Sie liebe! Und das Merkwürdige, das Merk-wür-dige ist, ... dass die Leute recht haben!). Einige Monate später bearbeitete Massenet dieses Stück unter dem Namen *Simple phrase* für kleines Orchester. Er widmete seiner letzten Muse nicht weniger als acht Opernrollen und 15 Lieder, darunter der Zyklus *Expressions lyriques*, der durch einen Sprechgesang charakterisiert war, wie er der Künstlerin besonders lag.

Diese Auswahl an Personen zeigt, wie wichtig es ist, die Widmungsträger Massenets zu kennen. Ihre Beziehung zum Komponisten, aber auch ihr musikalisches Niveau und ihre jeweiligen stimmlichen Qualitäten beeinflussten die Kompositionen in erheblichem Maße. Die Orchesterlieder illustrieren dieses Prinzip auf das Schönste. Es wird deutlich, dass Massenet sie größtenteils versierten Künstlern widmete, die in der Lage waren, einem echten Orchester gegenüberzutreten, auf einer großen Bühne und vor einem großen Publikum zu agieren. Massenet wusste jedoch auch, dass er sich ein Publikum heranzog und dass Gelegenheiten zur professionellen Zusammenarbeit oder ganz einfach freundschaftliche oder romantische Beziehungen entstehen konnten, wenn er – in etwas bescheidenerem Rahmen vielleicht – auch die Amateurmusiker bedachte. Diese Fähigkeit, die Interaktion mit anderen in das musikalische Konzept einzubeziehen, hängt zusammen mit »der Fähigkeit zu gefallen, die eigentlich eine Gabe ist«, wie Debussy, der nicht gerade zu Schmeicheleien neigte, Massenet gerne zugestand.



Famous interpreters of Massenet. *Musica*, November 1906.
Bibliothèque du Conservatoire, Geneva.

01 Pensée de printemps
Armand Silvestre

C'est l'espoir des beaux jours qui luit
dans le ciel bleu,
Qui chante, au bord des eaux, dans le frisson des saules ;
Et le soleil d'avril change en perles de feu
Les pleurs que le matin secoue à ses épaules.

L'âme des fleurs s'éveille au caprice de l'air
Qui porte sur nos fronts sa troublante caresse.
Enferme en toi, mon cœur,
l'universelle ivresse !

Voici le temps d'aimer sous le ciel doux et clair.
Voici le temps de fuir vers les routes ombreuses
Où l'on marche à pas lents, une main dans la main,
Amoureux éperdus et blanches amoureuses,
Le temps de n'avoir plus, à deux, qu'un seul chemin !

Ah ! Tous les êtres épris se cherchent dans l'espace,
Blessés du même mal dont nul
ne veut guérir.
L'âme des fleurs s'éveille
au vent léger qui passe.
Voici venir le temps d'aimer et d'en mourir !

Spring Thought
Armand Silvestre

It is the hope of fine days to come that shines
in the blue sky,
That sings, by the water's edge, in the shivering willows;
And the April sun changes into beads of fire
The tears that the morning shakes off its shoulders.

The soul of the flowers awakens at the whim of the air,
Which ruffles our brows with its thrilling caress.
Enclose within yourself, my heart,
this universal exhilaration!

Now is the time to love beneath the soft bright sky.
Now is the time to hasten to the shady tracks
Where we walk with slow steps, hand in hand,
Passionate lovers and fair-skinned beloveds;
The time for two humans to have but one path!

Ah! All smitten beings seek each other in space,
Struck down by the same sickness of which none
would be cured.
The soul of the flowers awakens
to the light passing breeze.
Now is the time to love and die of love!

02 Le Poète et le Fantôme
Anonyme

Qui donc es-tu, forme légère
Que devant moi je vois toujours ?...
Je n'appartiens plus à la terre :
Je suis l'ombre de tes amours.

Ils sont bien morts les anciens charmes
Et je ris du temps où j'aimais.
Je suis le spectre de tes larmes,
Rappelle-toi quand tu pleurais.

Oui, j'ai souffert de durs martyres ;
L'oubli seul a séché mes yeux.
Je suis l'âme de tes sourires :
Rappelle-toi les jours heureux.

J'ai dû rêver toutes ces choses,
Ce vain songe s'en est allé...
Oseras-tu nier les roses
Parce qu'Avril s'est envolé ?...

Fantôme aimé de ma maîtresse,
Reprends ton vol et laisse-moi !...
Je suis l'âme de ta jeunesse,
Rappelle-toi... rappelle-toi !...

The Poet and the Ghost
Anonymous

Who are you, insubstantial form
That I see always before me?
'I no longer belong to the earth:
I am the shade of your love.'

The old charms are dead indeed,
And I scoff at the time when I loved.
'I am the spectre of your tears:
Remember when you wept.'

Yes, I suffered cruel torments;
Only forgetting them could dry my eyes.
'I am the soul of your smiles:
Remember the happy days.'

I must have dreamt all these things;
That vain fancy has departed...
'Will you dare to repudiate the roses
Because April has flown?'

Beloved ghost of my mistress,
Resume your flight and begone from me!
'I am the soul of your youth,
Remember... remember!

Ainsi, jadis, en ma demeure,
L'amour descendit du ciel bleu !...
Si vite qu'en ait passé l'heure,
Tu fus aimé, rends grâce à Dieu !...

Oh ! ma jeunesse, êtes-vous morte ?
Où sont les jours où l'on s'aimait ?...
Je suis celui qui les rapporte,
Reviens vers moi : Dieu le permet.

Ô Fantôme qui me réclame,
D'où donc peux-tu me revenir ?...
J'ai ma demeure dans ton âme.
Ami, je suis le souvenir...

Thus, long ago, into my dwelling
Love descended from the blue sky!
'However swiftly the hour passed,
You were loved: give thanks to God!'

Oh, my youth, are you dead?
Where are the days when we loved each other?
'It is I who bring them back;
Return to me: God permits it.'

O Ghost, you who summon me,
Whence have you come back to me?
'I have my dwelling in your soul.
Friend, I am memory...'

03 Hymne d'amour
Paul Desachy

Comme un lierre grimpant s'enlace autour du chêne,
L'amour s'est emparé de moi ; maître vainqueur,
Il m'étreint à jamais d'une invincible chaîne,
Et son hymne éternel s'élance de mon cœur.

L'amour est un rêve où se berce l'âme
Comme en un murmure assoupi de lame
Qui chante en léchant le rivage d'or.
C'est un songe exquis qu'un baiser achève,
Où l'être s'oublie, où le cœur s'endort.

Hymn of Love
Paul Desachy

Just as climbing ivy entwines itself around an oak,
Love has seized me in his grip; a conquering master,
He clasps me for ever in an unbreakable chain,
And his eternal hymn soars aloft from my heart.

Love is a dream in which the soul is lulled
As in the drowsy murmur of a wave
That sings as it laps the golden shore.
It is an exquisite dream, completed by a kiss,
Where the being forgets itself, where the heart falls asleep.

L'amour, l'amour, c'est le rêve !

L'amour, c'est la joie, et c'est la souffrance :
Le frisson divin, ou l'affreuse transe
De la jalousie aux griffes de fer ;
Ivresse, désir, tourment, espérance.
Paradis tout bleu, misérable enfer,

L'amour, c'est la joie et c'est la souffrance !

L'amour, c'est la vie, et toute la terre
Palpite et frémit, en proie au mystère
Qui la fait vibrer dans l'éternité.
La lèvre se pâme ardente, ravie
Au baiser brûlant de l'humanité.

L'amour, l'amour, c'est la vie !
C'est l'amour !

Love, love is dream!

Love is joy, and it is suffering:
The divine thrill, or the dreadful trance
Of jealousy with its iron claws;
Rapture, desire, torment, hope.
A blue heaven, a miserable hell,

Love is joy and suffering!

Love is life, and the whole earth
Palpitates and quivers, in thrall to the mystery
That makes it vibrant for all eternity.
Ravished lips swoon ardently
At the burning kiss of Humanity.

Love, love is life!
It is love!

04 Amoureuse
Louis Morel-Retz

Tu voudrais lire dans mon âme
Et tu prétends, mon bien aimé,
Que parfois le cœur d'une femme
Est un livre à jamais fermé ;
Ingrat ! Finis ce badinage.
Le livre ouvert à tes désirs

Woman in Love
Louis Morel-Retz

You would like to read my soul,
And you claim, my beloved,
That sometimes a woman's heart
Is a book for ever closed;
Ingrate! Put an end to such banter.
The book that lies open to your desires

Te montre, écrits sur chaque page,
Et ma tendresse et mes soupirs.
Lis sans crainte, et s'il reste encore
Quelque passage obscur pour toi,
Enfant curieux que j'adore,
Épèle-moi !

M'en veux-tu de porter envie
À tes pensers de chaque jour,
À tout ce qui remplit ta vie
Et te dérobe à mon amour ?
Ah ! tiens !
Je voudrais être belle
À faire oublier l'univers
Et t'enchaîner, mon doux rebelle,
Dans ces bras qui te sont ouverts,
Être la coupe bienheureuse
Où nul n'ait jamais bu que toi,
Et dire à ta lèvre amoureuse :
Épuise-moi !

05 Si tu veux, Mignonne
Georges Boyer

Si tu veux, Mignonne, au printemps
Nous verrons fleurir l'aubépine
Qui sème dans les prés naissants
La neige de sa tête fine,

Shows you, written on every page,
My tender feelings and my sighs.
Read without fear, and if there is still
Some passage you find obscure,
Curious child whom I adore,
Spell it out for me!

Are you cross at me for envying
Your daily thoughts,
All that fills your life
And steals you away from my love?
Ah, listen!
I would like to be beautiful enough
To make you forget the whole universe
And lock you, my sweet rebel,
In these arms that are open to you;
To be the blessed chalice
From which none has ever drunk but you,
And say to your amorous lips:
Drain me!

If you wish, Mignonne
Georges Boyer

If you wish, Mignonne, in spring
We will see the hawthorns flower,
As they scatter in the burgeoning meadows
The snow of their slender heads;

Si tu veux, Mignonne, au printemps
Nous verrons fleurir l'aubépine !

Si tu veux, quand viendra l'été,
Nous écouterons dans les branches
Les chants d'amour et de gaîté,
Des petites colombes blanches,
Si tu veux, quand viendra l'été,
Nous écouterons dans les branches !

Nous irons dans les bois jaunis,
Si tu veux, quand viendra l'automne,
Pour qu'elles aient chaud dans leurs nids
Leur porter des brins d'anémone,
Si tu veux, Mignonne,
Nous irons dans les bois jaunis,
Quand viendra l'automne...

Et puis, quand reviendra l'hiver...
Nous nous ressouviendrons des roses,
Du printemps, et du sentier vert
Où tu m'as juré tant de choses !
Alors... quand reviendra l'hiver
Nous nous ressouviendrons des roses !
Si tu veux, Mignonne !

If you wish, Mignonne, in spring
We will see the hawthorns flower!

If you wish, when summer comes,
We will listen amid the boughs
To the loving, cheerful songs
Of the little white doves;
If you wish, when summer comes,
We will listen amid the boughs!

We will walk in the yellowing woods,
If you wish, when autumn comes;
To keep them warm in their nests
We will bring them sprigs of anemone;
If you wish, Mignonne,
We will walk in the yellowing woods,
When autumn comes...

And then, when winter comes in its turn...
We will remember the roses,
The springtime, and the verdant path
Where you swore me so many vows!
Then... when winter comes in its turn,
We will remember the roses!
If you wish, Mignonne!

06 Chant provençal
Michel Carré

(Refrain :)
Mireille ne sait pas encore
Le doux charme de sa beauté !
C'est une fleur qui vient d'éclore
Dans un sourire de l'été !

À qui ne connaît pas Mireille,
Dieu cache son plus cher trésor !
Sa grâce à nulle autre pareille
La pare mieux qu'un manteau d'or !
(Refrain)

Rien ne trouble le chaste rêve
De son cœur innocent et pur.
Elle rit au jour qui se lève,
Le jour lui sourit dans l'azur.
(Refrain)

07 Rêverie de Colombine
(extrait du *Roman d'Arlequin*)
(instr.)

Provençal Song
Michel Carré

(Refrain:)
Mireille does not yet realise
The gentle charm of her beauty!
She is a flower that has just bloomed
In a summery smile!

From those who do not know Mireille,
God conceals His dearest treasure!
Her peerless grace
Adorns her better than a golden cloak!
(Refrain)

Nothing can disturb the chaste dream
Of her pure and innocent heart.
She laughs at the dawning day,
The day smiles on her from the azure sky.
(Refrain)

Columbine's Reverie
(from *Le Roman d'Arlequin*)
(instr.)

08 Souvenez-vous, Vierge Marie !

Prière de Saint Bernard

Souvenez-vous, souvenez-vous, Vierge Marie !
Tandis qu'à vos genoux humblement je me mets,
Souvenez-vous ! Souvenez-vous
que l'on n'a pu dire jamais
Que sans vous trouver attendrie
Implorant vos secours, on se soit prosterné
Et que l'on ait été par vous abandonné !
Souvenez-vous ! souvenez-vous, Vierge Marie !

Souvenez-vous, souvenez-vous, Vierge Marie !
Tandis qu'à vos genoux humblement je me mets,
Souvenez-vous, souvenez-vous, Vierge Marie !

C'est pourquoi je suis confiante en votre indulgence
pour nous,
Et malgré mes péchés dont le poids m'épouvante,
Sainte Mère ! Sainte Mère, je viens vers vous !
Souvenez-vous, souvenez-vous, Vierge Marie !
Ne dédaignez pas ma prière,
Ô Mère du verbe incarné !...
Pitié !... pitié !...
Que grâce à vous à notre heure dernière
Le péché nous soit pardonné !
Souvenez-vous ! souvenez-vous ! Vierge Marie !
Vierge Marie ! Vierge Marie ! Souvenez-vous !

Remember, Virgin Mary!

Prayer of Saint Bernard of Clairvaux

Remember, remember, Virgin Mary!
As I humbly kneel before you,
Remember! Remember
that never has it been said
That any have prostrated themselves before you,
Imploring your help, without finding you moved,
Or have been abandoned by you!
Remember! Remember, Virgin Mary!

Remember, remember, Virgin Mary!
As I humbly kneel before you,
Remember, remember, Virgin Mary!

That is why I trust in your indulgence
towards us,
And in spite of my sins, whose burden appals me,
Holy Mother, Holy Mother, I come to you!
Remember, remember, Virgin Mary!
Do not disdain my prayer,
O Mother of the Word Incarnate!
Have mercy! Have mercy!
That thanks to you, at our last hour,
Our sins may be forgiven us!
Remember! Remember! Virgin Mary!
Virgin Mary! Virgin Mary! Remember!

09 Les Enfants
Georges Boyer

On ne devrait faire aux enfants
Nulle peine, même légère :
Ils sont si doux, ces innocents,
Suspendus au sein de leur mère !

Dieu mit dans leurs yeux caressants
Comme un rayon de sa lumière.
Quand ils vont à pas chancelants,
Le lys s'incline jusqu'à terre,
Et les voyant passer si blancs,
Le tourtereau se croit leur frère !

Ils tiennent des propos touchants
À la nature tout entière ;
Aux animaux, aux fleurs des champs,
Qui répondent à leur manière.

Vous dites : « Ce sont des tyrans !... »
Mais leur empire est débonnaire,
Et savent-ils, les ignorants !
Que leur chanson peut vous déplaire !
Ingrats ! leurs clairs gazouillements
Sont comme un baume salutaire.

Ce sont eux qui dans vos tourments
Arrivent seuls à vous distraire.

Children
Georges Boyer

We should cause children
No hurt, however slight:
They are so sweet, those innocents,
Hanging at their mother's breast!

God placed in their soft eyes
A ray of His light.
When they walk with faltering steps,
The lily bows to the ground,
And seeing them go by so white,
The turtledove thinks he is their brother!

They speak touching words
To all of nature;
To animals, to the flowers of the field,
Who answer them in their own way.

You say: 'They are tyrants!'
But their ascendancy is good-natured;
And how do they know, ignorant as they are,
That their song may displease you?
You are ungrateful! Their bright babblings
Are like healing balm.

In your afflictions,
Only they can distract you.

Aussi, soyez leurs indulgents ;
Pour eux jamais de front sévère,
Les chérubins ont bien le temps
De connaître notre misère.

10 Pensée d'automne
Armand Silvestre

L'An fuit vers son déclin, comme un ruisseau qui passe,
Emportant du couchant les fuyantes clartés ;
Et pareil à celui des oiseaux attristés,
Le vol des souvenirs s'alanguit dans l'espace...
L'An fuit vers son déclin, comme un ruisseau qui passe.

Un peu d'âme erre encore aux calices défunts
Des lents volubilis et des roses trémières,
Et vers le firmament des lointaines lumières,
Un rêve monte encore sur l'aile des parfums.
Un peu d'âme erre encore aux calices défunts.

Une chanson d'adieu sort des sources troublées,
S'il vous plaît, mon amour, reprenons le chemin
Où tous deux, au printemps, et la main dans la main,
Nous suivions le caprice odorant des allées ;
Une chanson d'adieu sort des sources troublées !
Une chanson d'amour sort de mon cœur fervent
Qu'un Avril éternel a fleuri de jeunesse.
Que meurent les beaux jours ! Que l'âpre hiver renaisse !

So be indulgent to them;
Never show them a stern brow.
The little cherubs will have plenty of time
To get to know our misery.

Autumn Thought
Armand Silvestre

The year races towards its decline, like a passing stream,
Bearing away the receding rays of the setting sun;
And like that of melancholy birds,
The flight of memories languishes in space...
The year races towards its decline, like a passing stream.

A remnant of soul still stirs in the withered calyxes
Of the sluggish convolvulus and hollyhocks,
And towards the firmament of distant light
A dream still ascends on the wing of fragrances.
A remnant of soul still stirs in the withered calyxes.

A song of farewell emerges from the cloudy springs.
Please, my love, let us return to the place
Where together in the springtime, hand in hand,
We followed the fragrant fancy of the pathways;
A song of farewell emerges from the cloudy springs!
A song of love emerges from my fervent heart
Which an eternal April has flowered with youth.
Let the fine days die! Let bitter winter be reborn!

Comme un hymne joyeux dans la plainte du vent,
Une chanson d'amour sort de mon cœur fervent !

Une chanson d'amour vers ta beauté sacrée,
Femme, immortel été ! Femme, immortel printemps !
Sœur de l'étoile en feu qui, par les cieux flottants,
Verse en toute saison, sa lumière dorée ;
Une chanson d'amour vers ta beauté sacrée,

Femme, immortel été ! Femme, immortel printemps !

Like a joyful hymn amid the wind's lament,
A song of love emerges from my fervent heart!

A song of love to your sacred beauty,
Woman, immortal summer! Woman, immortal spring!
Sister of the flaming star that through the floating skies
Pours forth its golden light in every season;
A song of love to your sacred beauty,

Woman, immortal summer! Woman, immortal spring!

11 Baiser-Impromptu
Jules Massenet

Tendre et cher baiser des derniers adieux
Ah ! que rien ne t'effarouche.
Reste et redis-lui tous nos jours heureux,
Reste longtemps sur sa bouche !

Impromptu Kiss
Jules Massenet

Dear tender kiss of the last farewell,
Ah, let nothing alarm you!
Linger, and remind her of all our happy times;
Linger long on her lips!

12 Je t'aime
Suzanne Bozzani

J'ai cherché dans mon cœur qui t'adore les causes,
Les causes de mon grand amour.
Mais le printemps sait-il la raison de ses roses ?
Comme aux nuits succède le jour,
Je t'aime ! Je t'aime !

I love you
Suzanne Bozzani

I have sought in my heart that adores you the causes,
The causes of my deep love.
But does the spring know the reason for its roses?
As day follows night,
I love you! I love you!

Et mon amour n'a pas eu d'autres causes !
Si le printemps ne sait la raison de ses roses,
Je sais quel grand baiser d'amour
A mis dans notre cœur des tendresses écloses.
Comme aux nuits succède le jour,
Ton baiser sur ma lèvre a fait fleurir des roses.
Je t'aime !
Et mon amour n'a pas eu d'autres causes !

And my love has no other cause!
If spring knows not the reason for its roses,
I know what great loving kiss
Has made tenderness bloom in our hearts.
As day follows night,
Your kiss on my lips has made roses bloom.
I love you!
And my love has no other cause!

13 À Colombine

Sérénade d'Arlequin
Louis Gallet

To Columbine

Harlequin's Serenade
Louis Gallet

Colombine charmante,
C'est pour toi que je chante,
Réponds à ma voix.
La brise caressante
Court les monts et les bois !
C'est l'heure bienheureuse
Que j'attendais, blonde amoureuse.
Veux-tu pas, curieuse,
Partager mon ivresse
Et m'imposer tes lois ?

Charming Columbine,
It is for you that I sing:
Answer my voice!
The gentle breeze
Caresses mountains and woods!
Here is the blest hour
That I have been awaiting, blonde lover.
Curious girl, will you not
Share my rapture
And make your wishes my command?

Mais en vain je t'appelle,
Ma nuit finira-t-elle,
Ainsi, sottement !
Et te plais-tu, cruelle,

But I appeal to you in vain:
Will my night end
Thus, foolishly?
And do you delight, cruel one,

À railler mon tourment ?
Je ne suis pas Léandre
Mon cœur plus vif est las d'attendre...
Si tu dors sans m'entendre,
Si tu dors, tu vas voir que l'amour
Peut venir en dormant !

In mocking my torment?
I am not Leander:
My more vigorous heart is weary of waiting...
If you sleep without hearing me,
If you sleep, you'll see that love
Can come while one sleeps!

14 Scène religieuse
(extrait des *Érinnyes*)
(instr.)

Religious Scene
(from *Les Érinnyes*)
(instr.)

15 Sœur d'élection
Cantique
Émile Trolliet

Ô ma sœur d'idéal, puisque tout lys s'abuse
S'il n'a le goût du ciel au terrestre sillon,
Puisqu'un sourire est vain qui n'est pas un rayon...
Soyez la muse !
Ô ma sœur de pitié, puisqu'il est un royaume
De secrètes douleurs pour tous, et que chacun
Rêve une Madeleine épandant son parfum...
Soyez l'arôme !
Ô ma sœur de clarté, puisqu'aujourd'hui se voile
La route du nocher sur l'océan humain,
Et que le juste même ignore son chemin...
Soyez l'étoile !

Chosen Sister
Hymn
Émile Trolliet

O my ideal sister, since every lily is deceived
If it has not the taste of heaven in its earthly furrow,
Since a smile is vain that is not a ray of light...
Be the muse!
O my sister of mercy, since there is a kingdom
Of secret sorrows for all, and each of us
Dreams of a Magdalene diffusing her perfume...
Be the fragrance!
O my sister of light, since today
The boatman's path on the human ocean grows dim,
And even the just man does not know his way...
Be the star!

Ô ma future sœur de la céleste enceinte,
Puisqu'un amour n'est rien s'il n'est l'éternité,
Et qu'il faut conquérir l'immortelle Cité...
Soyez la Sainte !

16 Crépuscule
Florian (extrait de *Poème pastoral*)

Comme un rideau sous la blancheur
De leurs pétales rapprochées,
Les lys ont enfermé leur cœur,
Les coccinelles sont couchées.

Et jusqu'au rayon matinal,
Au cœur même des lys cachés,
Comme en un rêve virginal,
Les coccinelles sont couchées.

Les lys ne dorment qu'un moment,
Veux-tu pas que têtes penchées,
Nous causions amoureusement ?
Les coccinelles sont couchées.

O my future sister of the celestial fortress,
Since a love is nothing if it is not eternity,
And the Immortal City must be conquered...
Be the saint!

Dusk
Florian (from *Poème pastoral*)

Like a curtain, beneath the whiteness
Of their closed petals,
The lilies have confined their hearts;
The ladybirds are at rest.

And until the rays of morning,
Concealed in the very heart of the lilies,
As in a virginal dream,
The ladybirds are at rest.

The lilies sleep only a little while:
Would you not like us to bend our heads
And speak of love?
The ladybirds are at rest.

17 Aurore
Florian (extrait de *Poème pastoral*)

Cocorico, le coq chante :
C'est le clairon du matin.
Il monte une odeur de thym
Des grands près où tout s'enchante.
Cocorico, le coq chante !

Cocorico, le coq chante :
Bêtes et gens vont manger.
De la maison du berger
Monte une odeur alléchante.
Cocorico, le coq chante !

Cocorico, le coq chante :
Entr'ouvrant ses jolis yeux,
Myrto me dit, l'air joyeux,
Qu'elle me hait, la méchante !
Cocorico, le coq chante !!

18 Pitchounette
Jacques Normand

Pitchounette, entends-tu pas
Le vent qui souffle là-bas ?
Ami, je l'entends sans peine...
C'est le Mistral dans la plaine !

Dawn
Florian (from *Poème pastoral*)

Cock-a-doodle-doo, the cock crows:
It is the morning bugle.
A fragrance of thyme rises up
From the broad meadows where all is enchanted.
Cock-a-doodle-doo, the cock crows!

Cock-a-doodle-doo, the cock crows:
Beasts and humans are about to eat.
From the shepherd's cottage
Comes an enticing aroma.
Cock-a-doodle-doo, the cock crows!

Cock-a-doodle-doo, the cock crows:
Half-opening her pretty eyes,
Myrto says to me, with a joyous air,
That she hates me, the naughty girl!
Cock-a-doodle-doo, the cock crows!

Pitchounette
Jacques Normand

Pitchounette, don't you hear
The wind blowing over there?
'My friend, I can hear it easily...
It is the Mistral in the plain!'

Pitchounette, as-tu pas peur ?
Le Mistral est un voleur
Qui prend tout sur son passage...
Gare à la rose de Mai
Qui te vient du bien-aimé
Et fleurit à ton corsage...
Du Mistral je n'ai pas peur...
La rose tient à mon cœur.
Et le Mistral passera
Et point ne l'emportera !

Pitchounette, entends-tu pas
Le vent qui souffle là-bas ?
Oui ! Sur la mer toute claire
C'est le Mistral en colère.
Pitchounette, as-tu pas peur ?
Le Mistral est un voleur
Rapide comme la flamme...
Veille bien sur ton amour !
Il est assez méchant
pour te le prendre au fond de l'âme !
Du Mistral je n'ai pas peur,
Mon amour tient à mon cœur.
Et le Mistral passera...
Et point ne l'emportera !

Pitchounette, aren't you afraid?
The Mistral is a thief
Which takes everything in its path...
Take care for the rose of May
Which was given to you by your beloved
And blooms on your bodice...
'I am not afraid of the Mistral...
The rose clings to my heart.
And the Mistral will pass
And will not carry it off!'

Pitchounette, don't you hear
The wind blowing over there?
'Yes! On the glittering sea
It is the Mistral raging.'
Pitchounette, aren't you afraid?
The Mistral is a thief
Swift as a flame...
Watch out for your lover!
It is wicked enough
To pluck him from the depths of your soul!
'I am not afraid of the Mistral,
My lover clings to my heart.
And the Mistral will pass
And will not carry him off!'

19 L'improvisatore

Rimembranza di Trastevere
Giuseppe Zaffira

Orben vedi laggiù quel umil osteria
Che sta presso al macel al fondo della via?
Ivi godo albergar all'amore
Di Bacco é di Cupido, schiudo il cor.
Ah! ah! ah! ah!
Ivi se vuoi carmi gioviali udir
Offri da ber, e meco puoi venir! Ah!

Per coppiose libagioni
D'estro arguto ognor sarò.
Colle gaje mie canzoni
Tutti i cuori alletterò!
Ah! Vieni!... vieni!...
Tu vuoi saper dove l'ostello
Sia posto del nomade tuo cantor?
Orben vedi laggiù quel umil osteria
Che sta presso al macel al fondo della via?
Ivi godo Albergar ivi all'amore
Di Bacco é di Cupido, schiudo il cor.
Ah! ah! ah! ah!
Ivi se vuoi carmi gioviali udir
Offri da ber, e meco puoi venir!
Ah! Offri da bere, la musa sta la,
Nel fondo del bicchier!

The Improvisatore

Recollection of Trastevere
Giuseppe Zaffira

Now, do you see that humble tavern over there,
Near the butcher's at the end of the street?
There I have my lodging, there to the love
Of Bacchus and Cupid I open my heart.
Ah! ah! ah! ah!
There, if you want to hear joyful songs,
Buy me a drink and you can come with me! Ah!

In return for copious libations
I will always be witty and inspired.
With my merry songs
I'll attract all hearts!
Ah! Come, come!
You want to know where the hostelry is
Where your wandering minstrel is staying?
Well, do you see that humble tavern over there,
Near the butcher's at the end of the street?
There I have my lodging, there to the love
Of Bacchus and Cupid I open my heart.
Ah! ah! ah! ah!
There, if you want to hear joyful songs,
Buy me a drink and you can come with me! Ah!
Buy me a drink, the muse is there,
At the bottom of the glass!

20 Les Fleurs
Jacques Normand

Jetant leur fantaisie exquise de couleurs
À l'étalage des fleuristes
Elles sont tour à tour ou joyeuses ou tristes,
Les fleurs !

Joyeuses, elles vont porter les mots frôleurs
À l'oreille des biens aimées,
Disant : bonheur, espoir, ivresses enflammées,
Les fleurs !

Tristes, elles s'en vont mourir, vagues pâleurs,
Dans la nuit des tombes glacées,
Disant : désespoirs, deuils, soupirs, âmes blessées...
Les fleurs !

Joyeuses, elles vont, par groupes enjôleurs,
Briller en nos têtes frivoles ;
Disant : luxe, plaisir, insouciances folles...
Les fleurs !
Tristes, avec novembre, elles viennent en pleurs,
Dire les chers anniversaires,
Les souvenirs aimés et les regrets sincères,
Les fleurs.

Ainsi, s'associant aux gaîtés, aux douleurs,
Selon que le veut notre envie,

Flowers
Jacques Normand

Displaying their exquisite riot of colours
In florists' windows,
They are joyful or sad by turns,
Are flowers!

When they are joyful, they carry tender words
To the ears of the beloved,
Speaking of happiness, hope, fiery raptures,
Do flowers!

When they are sad, they go away to die, a vague pallor,
Amid the night of icy tombs,
Speaking of despair, grief, sighs, wounded souls...
Do flowers!

When they are joyful, in beguiling bouquets,
They shine in our frivolous heads,
Speaking of luxury, pleasure, wild follies...
Do flowers!
When they are sad, with November, they come weeping,
To tell of cherished anniversaries,
Loving memories and sincere regrets,
Do flowers.

And so, associated with joys or sorrows
As our wishes dictate,

Elles sont nos témoins et nos sœurs dans la vie,
Les fleurs.

21 Menuet d'amour
(extrait de *Thérèse*)
(instr.)

22 Marquise !
Armand Silvestre

Vous en souvenez-vous, Marquise ?
Vous aviez une robe exquise
De blanc satin ;
Et l'archet mariant nos âmes,
La main dans la main, nous dansâmes
Jusqu'au matin.

Moi, j'en ai toujours gardé la mémoire.
À vos petits pieds, des souliers de moire
D'un sillon de lys dessinaient vos pas ;
Et vous, de danser ne vous lassant pas,
De ce menuet vous fûtes la gloire !
Immortel regret d'un passé lointain !...

Vous en souvenez-vous, Marquise ?
Vous portiez une robe exquise
De blanc satin.

They are our witnesses and our sisters in life,
Are flowers.

Lover's Minuet
(from *Thérèse*)
(instr.)

Marquise!
Armand Silvestre

Do you remember, Marquise?
You wore an exquisite gown
Of white satin;
And, the violin bow uniting our souls,
Hand in hand we danced
Until morning.

I have always treasured the memory.
Upon your little feet, silk slippers
Traced your steps like a lily's fold;
And you, never weary of dancing,
Were the glory of that minuet!
Immortal regret of a distant past!

Do you remember, Marquise?
You wore an exquisite gown
Of white satin.

Lorsque l'aube au ciel mit sa note rose,
L'approche du jour me rendit morose,
Et mon cœur, tout bas, se mit à trembler !
Des pleurs dans les yeux, n'osant vous parler,
À votre corset je mis une rose,
D'un timide amour aveu clandestin !

Et l'archet mariant nos âmes,
La main dans la main, nous dansâmes
Jusqu'au matin.

23 On dit !
Jean Roux

On dit..., on dit beaucoup de choses...
Beaucoup trop de choses vraiment !
On dit que rien n'est plus charmant
Qu'au printemps voir fleurir les roses...

On dit que les hivers moroses
Se sont enfuis en un moment,
Que les eaux sont de diamant,
Que les pervenches sont écloses !

On dit qu'Avril est un doux mois
Et que, dans les sentiers des bois,
Résonne un mot, toujours le même !
Mais...

When the dawn tinged the sky with pink,
The approach of day made me gloomy,
And my heart began softly to tremble!
With tears in my eyes, not daring to speak to you,
I placed a rose in your bodice,
The secret confession of a timid love!

And, the violin bow uniting our souls,
Hand in hand we danced
Until morning.

They say!
Jean Roux

They say..., they say many things...
Far too many things, in truth!
They say that nothing is more charming
Than to see the roses bloom in spring...

They say that gloomy winters
Have fled in a moment,
That the waters are bright as diamonds,
That the periwinkles have blossomed!

They say that April is a sweet month
And that on the woodland paths
A word is heard, always the same one!
But...

Vous l'êtes-vous figuré ?...
On dit... on dit... que je vous aime !
Et, le drôle, le drôle,
C'est qu'on dit vrai !

24 Musette
Florian (extrait de *Poème pastoral*)

L'autre jour, sous l'ombrage,
Un jeune et beau pasteur
Racontait ainsi sa douleur
À l'écho plaintif du bocage !...

(Refrain :)
Bonheur d'être aimé tendrement,
Que de chagrin marche à ta suite
Et pourquoi viens-tu si lentement
Et t'en retournes-tu si vite ?
Bonheur d'être aimé tendrement,
Pourquoi, t'en retournes-tu si vite ?

Ma bergère m'oublie.
Amour, fais-moi mourir !
Quand on cesse de nous chérir,

Quel cruel fardeau que la vie !
Ma bergère hélas ! m'oublie !
(Refrain)

Have you guessed?
They say... they say... that I love you!
And the funny thing, the funny thing,
It's that they're telling the truth!

Musette
Florian (from *Poème pastoral*)

The other day, in the shade,
A handsome young shepherd
Was relating his sorrows
To the plaintive echo of the grove!

(Refrain:)
O joy of being tenderly loved,
What grief follows in your wake!
And why do you come so slowly
And depart so swiftly?
O joy of being tenderly loved,
Why do you depart so swiftly?

My shepherdess forgets me.
Cupid, let me die!
When one is no longer cherished,

What a cruel burden is life!
My shepherdess, alas, forgets me!
(Refrain)

25 La Chanson de Musette
(extrait de *La Vie de Bohème*)
Henri Meilhac

Elle s'en allait triomphante,
Tenant des bluets dans sa main,
Et lui, la mine souriante,
Se trouva là sur le chemin...
L'air était comme une caresse...
On touchait au déclin du jour...
Elle dit : « je suis la jeunesse »...
Il répondit : « je suis l'amour »...

(Refrain :)
Donnez-moi la main et formons la chaîne,
C'est l'amour qui nous mène...
L'amour... C'est l'amour qui nous mène !

Alors commença leur voyage,
À travers la foule ils allaient,
Dansant, chantant, faisant tapage,
Tous riaient, tous applaudissaient.
Les plus moroses faisaient grâce,
Se rappelant quelque bon tour.
Bah ! c'est la jeunesse qui passe,
La jeunesse au bras de l'amour !
(Refrain)

Musette's Song
(from *La Vie de Bohème*)
Henri Meilhac

She was leaving in triumph,
Holding cornflowers in her hand,
And he, with smiling face,
Found himself in her path...
The air was like a caress...
The day was drawing to a close...
She said: 'I am youth'...
He answered: 'I am love'...

(Refrain:)
Give me your hand and let's form a chain:
It's love that leads us...
Love... It's love that leads us!

So began their journey:
Through the crowd they went,
Dancing, singing, causing a furore;
Everyone laughed, everyone applauded.
Even the gloomiest forgave them,
Remembering some happy jest:
'Ah well, there goes youth,
Youth on the arm of love!'
(Refrain)

Un seul pourtant, un pur, un sage,
Il n'était pas beau celui-là,
Guetta la jeunesse au passage
Et d'un ton sec la gourmanda.
Ô jeunesse tu perds la tête :
Suivre l'amour, fi ! quelle horreur !
Elle s'arrêta stupéfaite,
Et gentiment dit au censeur :
(Refrain)

But just one man, a pure spirit and a sage,
Who was by no means handsome,
Waited till youth went by
And curtly rebuked her.
'O youth, you have lost your head:
To follow love, fie, how dreadful!'
She stopped in amazement,
And kindly said to her critic:
(Refrain)

