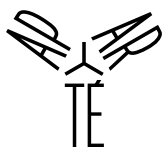


SOIR PAÏËN

ALEXIS KOSSENKO
ANNA REINHOLD
EMMANUEL OLIVIER

SABINE DEVIEILHE
MAGALI MOSNIER





Enregistré par Little Tribeca à l'Église luthérienne Saint Pierre (Paris) du 8 au 10 avril et le 20 mai 2019

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée assisté de Florent Ollivier

Post-production : Ignace Hauville et Hugo Scremin

Sabine Devieille participe à cet enregistrement avec l'aimable autorisation de Warner Classics - Erato

Alexis Kossenko joue la flûte Louis Lot n° 2862 « Rampal », collection Duplaix

Magali Mosnier joue la flûte Louis Lot n° 2358 « Hennebains », collection Duplaix

Piano : Érard 1902 collection Jean-Marc Tournon

Préparation et accord : Bastien Herbin

Notice introductive de David Le Marrec

English translations by Mary Pardoe

Photos de Charles Plumey

Graphisme par 440.media

Remerciements à Bernard Duplaix pour le prêt des flûtes Lot, et à Marine Thoreau La Salle et Christophe Manien pour leur écoute attentive et avisée.

AP227 ® & © 2020 Little Tribeca [LC] 83780

1 rue Paul-Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com



Alexis Kossenko flute
Anna Reinhold mezzo-soprano [1-9, 19-22]
Emmanuel Olivier piano
Sabine Devieille soprano [13-14]
Magali Mosnier flute [10-12]

- | | |
|---|------|
| 1. Philippe Gaubert, <i>Soir païen</i> for voice, flute and piano | 3'35 |
| 2-3. Jacques Ibert, <i>Deux Stèles orientées</i> for voice and flute | |
| I. Mon amante a les vertus de l'eau | 3'00 |
| II. On me dit... | 1'45 |
| 4. André Caplet, <i>Une flûte invisible</i> for voice, flute and piano | 2'53 |
| 5-7. Maurice Emmanuel, <i>Trois Odelettes anacréontiques</i> ,
op. 13 for voice, flute and piano | |
| I. Au Printemps | 2'56 |
| II. À la Cigale | 2'06 |
| III. À la Rose | 2'39 |
| 8. André Caplet, <i>Écoute, mon cœur</i> for voice and flute | 3'34 |
| 9. Maurice Ravel, "La Flûte enchantée" for voice, flute and piano
(from <i>Shéhérazade</i>) | 2'49 |

10-12.	Charles Koechlin , <i>Sonate pour deux flûtes</i> , op.75	
	I. Assez lent	4'33
	II. Allegretto scherzando	1'01
	III. Final	3'18
13-14.	Albert Roussel , <i>Deux Poèmes de Ronsard</i> , op.26 for voice and flute	
	I. Rossignol, mon mignon	5'02
	II. Ciel, aer, et vens	3'27
15-18.	Albert Roussel , <i>Les Joueurs de flûte</i> , op.27 for flute and piano	
	I. Pan	3'10
	II. Tityre	1'05
	III. Krishna	3'22
	IV. M. de la Péjaudie	1'51
19.	Maurice Delage , <i>Hommage à Roussel</i> for voice, flute and piano	3'37
20.	Claude Debussy , <i>La Flûte de Pan (Syrinx)</i> for flute and narrator Anna Reinhold, The Naiad · Marine Thoreau La Salle, The Oread	3'04
21.	Charles Koechlin , "Le Nénuphar" for voice, flute and piano (from <i>Poèmes d'Automne</i> , op.13)	5'18
22.	Georges Hüe , <i>Soir païen</i> for voice, flute and piano	3'25

In Memoriam Jean-Claude Malgoire

par Anna Reinhold, Sabine Devieille, Emmanuel Olivier et Alexis Kossenko

Cher Jean-Claude, ce disque t'est tout naturellement dédié. En effet, nous avons tous les quatre en commun d'avoir connu ta générosité humaine et musicale, d'avoir bénéficié de ta confiance. Ta vie artistique eut quelque chose d'un pèlerinage, à la fois serein et aventureux ; remettant en cause les dogmes établis pour explorer, expérimenter, redécouvrir ; et en fin de compte re-parcourir l'histoire de la musique, de Guillaume de Machaut à Kurt Weill, avec autant de curiosité que de gourmandise ; voilà qui fut un modèle et une inspiration pour les musiciens que nous sommes.

L'un des derniers projets que tu dirigeas, couronnant un parcours musical hors norme et réalisant un vieux rêve, fut *Pelléas et Mélisande*. Anna et Sabine furent tes Mélisande, Alexis jouait dans la fosse – Emmanuel et lui allaient d'ailleurs assurer la continuité de la Grande Écurie après ton départ soudain... Bref, c'est dans ton laboratoire de Tourcoing, l'Atelier Lyrique, bercés par cette humanité bienveillante, que nous avons tissé nos liens d'amitié. Cet enregistrement, on te le doit. Sois-en remercié.

In Memoriam: Jean-Claude Malgoire

by Anna Reinhold, Sabine Devieilhe, Emmanuel Olivier and Alexis Kossenko

Dear Jean-Claude, naturally this recording is dedicated to you. All four of us have experienced your generosity both as a human being and as a musician, and felt the blessing of your trust. Your life as an artist was something like a pilgrimage, serene yet adventurous; challenging dogmas in order to explore, experiment and rediscover; and in the end retracing the history of music, from Guillaume de Machaut to Kurt Weill, with the same invariable appetite and curiosity. For us as musicians you were a model and an inspiration.

Crowning an extraordinary musical career and representing the fulfilment of an old dream, one of your last projects was *Pelléas et Mélisande*. Anna and Sabine were your Mélisande, Alexis played in the orchestra pit – and also, with Emmanuel, he was to ensure the continuity of La Grande Écurie when you left us so unexpectedly. To cut a long story short, it was at the Atelier Lyrique de Tourcoing, in your laboratory with its soothing atmosphere of kindly humanity, that we four musicians became friends. We owe this recording to you, dear Jean-Claude. Please accept our gratitude.

Flûte et voix, une alliance ambiguë et sensuelle

par Alexis Kossenko

De tous temps, les instruments ont été jugés en fonction de leur capacité à imiter la voix humaine ; privés de parole, leur idéal était alors de suppléer à l'absence des mots par la respiration, la variété d'inflexions et de couleurs, le potentiel de force et de douceur. Depuis toujours, telle est mon ambition de flûtiste, car elle a force d'éloquence ; et oui, avec le souffle pour dénominateur commun, la flûte et la voix sont des compagnes toutes naturelles. Le programme de ce disque propose donc un regard sur la manière dont les compositeurs du début du xx^e siècle ont exploité cette trouble alliance où les deux se confondent, se complètent ou se dissocient. Il est intéressant d'observer comment la flûte diversifie ses rôles, se montrant (comme la voix mais aussi occasionnellement à son encontre) lyrique, poète, piquante, diseuse ou même récitante. Elle n'évite pas toujours les symboles convenus (le rossignol, mais avec

quelle finesse Roussel l'évoque-t-il !), incarne souvent son propre rôle (*La Flûte enchantée*, *La Flûte de Pan*, *la flûte invisible...*), mais sait aussi évoquer les rayons de lune, la douceur du soir, la solitude triste et lointaine du nénuphar, les mystères d'un orient fantasmé ; elle peut aussi chanter à contre-emploi (*À la cigale*), ou se lancer dans une improvisation hasardeuse, comme le sont les élans imprévisibles du cœur. Mais elle est toujours un parfum énigmatique qui embaume la voix et en augmente le pouvoir évocateur ; et, sans exception aucune, l'expression ultime de l'amour.

La flûte Louis Lot en est le parfait vecteur, car son timbre riche et doux, moelleux dans le grave et fin dans l'aigu, est totalement dénué de narcissisme. Tout comme les pianos Érard des années 1900, elle privilégie l'éventail des couleurs à l'homogénéité (uniformité ?) recherchée aujourd'hui.

Louis Lot

par Bernard Duplaix

Louis Lot (1807-1896) grand artisan d'art français, fut le plus célèbre facteur de flûtes du XIX^e siècle. Ses recherches incessantes, très complémentaires de celles de Théobald Boehm, ont permis dès 1855 de mettre au point « la nouvelle flûte », un modèle pratiquement identique à celui que nous connaissons aujourd'hui. Il contribua à l'immense renommée de la facture instrumentale française et plus simplement de l'école française de flûte, en collaboration étroite avec les meilleurs flûtistes de son temps, et bien sûr avec les compositeurs inspirés par les sons et les possibilités de ce nouvel instrument.

La flûte que joue ici Alexis Kossenko porte le n° 2862. Elle fut fabriquée en 1880 sous le contrôle de Louis Lot par Honoré Villette, fidèle collaborateur de la première heure auquel Louis Lot avait transmis sa marque

et son précieux outillage dès 1876. Si on ignore quel fut son premier propriétaire, on sait en revanche qu'elle a appartenu dès 1920 à Joseph Rampal, (1895-1983) qui la joua pendant très longtemps, puis à son fils Jean-Pierre Rampal (1922-2000), qui la joua en début de carrière et grava avec elle plusieurs enregistrements importants.

Flute and voice, an enigmatic and sensual alliance

by Alexis Kossenko

Historically, musical instruments have been judged by their ability to imitate the human voice. Since they were deprived of speech, the ideal was to make up for the absence of words by means of good breath control, a wide variety of articulations, the use of varied shadings and colours, and ornaments for expression. As a flautist, it has always been my ambition to achieve the eloquence of the human voice; and yes, with breath as the common denominator, the flute and the voice are natural companions.

This programme takes a look at how composers in the early part of the twentieth century explored that enigmatic alliance, with the two partners coming together, blending, merging, complementing each other, or acting separately. It is interesting to observe how the flute diversifies its roles. Like the voice (but sometimes in opposition to it), it can be lyrical, poetic or piquant; it can be a speaker or even a narrator. The conventional symbols are present too: the nightingale, for

example – but what a fine evocation by Roussel! The flute often plays its own role (*La Flûte enchantée, la flûte invisible, La Flûte de Pan...*), but it is also capable of conjuring up moonlight, and the sweet pleasures of the evening hour, the aloofness and splendour of the water lily, and the mysteries of an imagined East. It may play out of character, as in *À la cigale*, or embark on a perilous improvisation evoking the unpredictable impulses of the heart. But always it exhales an enigmatic perfume which brings out that of the voice and heightens its evocative powers. Furthermore, it is invariably the ultimate expression of love.

The Louis Lot flute is perfect for this repertoire: it has a rich, soft timbre, mellow in the bass and pure in the high register, and without the slightest conceit. Like the Érard pianos of the 1900s, it possesses a whole range of colours, so is quite different from the flutes of today in which homogeneity (uniformity?) seems to be the rule.

Louis Lot

by Bernard Duplaix

Louis Lot (1807-1896) was a great French craftsman and the most famous flute maker of the nineteenth century. His unceasing research, complementary to that of Théobald Boehm, enabled him, in 1855, to develop his “new flute”, a model practically identical to the one we know today. He contributed to the immense renown of French instrumental craftsmanship, as well as to that of the French flute school, in close collaboration with the best flautists of his time, and of course with the composers who were inspired by the sounds and possibilities of the new instrument.

The flute played here by Alexis Kossenko is no. 2862. It was made in 1880 under the supervision of Louis Lot by Honoré Villette, Lot’s loyal collaborator from the outset, who took charge of the Louis Lot workshop in 1876. We do not know who was the first person to own this flute, but we do know that in 1920 it

belonged to Joseph Rampal (1895-1983), who played it for a very long time, and he passed it on to his son Jean-Pierre Rampal (1922-2000), who played it at the beginning of his career and on several major recordings.

Soir païen

par David Le Marrec

« Pendant qu'un roseau pur module un lent accord »
(*Soir païen*, A. Samain)

Ce disque se concentre sur les compositeurs français de la génération debussyste : à l'exception de Georges Hüe (1858-1948) et Jacques Ibert (1890-1962), tous sont nés dans les années 1860 ou 1870. Pour cette compagnie, la Grèce antique n'est pas simplement une matière littéraire, mais aussi et d'abord une source d'inspiration à proprement parler musicale, comme elle avait pu l'être à la fin du ^{xvi}^e siècle pour la Camerata de' Bardi (dont les réflexions aboutissent à rien de moins que l'imposition de la monodie, la création du style récitatif, l'invention du genre opéra).

L'évocation de la Grèce ancienne se double ainsi de l'exploration de couleurs sonores – modes/gammes spécifiques, même s'ils ne sont pas à proprement parler comparables au fonctionnement ni même aux intervalles des tétracordes grecs. Elle se manifeste aussi par le choix d'instruments – la harpe pour évoquer lyre et cithare, ou ici la flûte comme écho de la

syrinx, la flûte antique (monocalame comme la flûte moderne, ou bien polycalame comme la flûte de Pan, qui apparaît régulièrement en tant que motif poétique).

Selon les auteurs anciens, la syrx peut tantôt apaiser les ardeurs des combattants (Plutarque), tantôt exciter les passions (Aristote) ; son usage est attesté aussi bien à la guerre (comme plus tard les fifres, d'où la rareté des flûtes guerrières dans la poésie du tournant du ^{xx}^e siècle, faute de spécificité antique) que dans les banquets – Dionysos en reçoit une, enfant, en récompense. Mais la dimension la plus évidente, celle qui est convoquée par tous les auteurs, est plutôt liée au pastoralisme – deux textes fondateurs le soulignent explicitement : Homère d'une part, dans la description du Bouclier d'Achille, Platon d'autre part, bannissant tous les instruments de la Cité hors lyre et cithare... et laissant, hors les murs, la syrx aux bergers.

La pièce de Philippe Gaubert qui donne son nom au programme (1908) s'inscrit dans cet imaginaire du pastoralisme grec. Gaubert était flûtiste à l'Opéra de Paris avant de devenir professeur de flûte au Conservatoire, chef principal à l'Opéra ainsi qu'à la Société des Concerts du Conservatoire – le grand orchestre symphonique de la capitale, celui qui y avait créé les symphonies de Beethoven et la *Symphonie Fantastique* de Berlioz. Autant dire que le flûtiste-compositeur se situait au centre de la vie musicale d'alors, et créa ou interpréta nombre des compositions de ses contemporains, dont sa propre musique porte la trace.

Parmi ces traces, un goût pour l'archaïsant et l'antique, qui se ressent vivement dans ses œuvres de chambre avec flûte (« Divertissement grec », « Médailles antiques », « Nymphes à la fontaine », « Danse des prêtresses ») dont celle-ci, la seule avec voix.

Soir païen est composé sur un texte d'Albert Samain, poète symboliste très prisé de ses contemporains (Fauré, Pierné, Koechlin, Jongen, les sœurs Boulanger, Delage, Rhené-Baton, Jarnach, Leguerney et bien sûr Cras, qui écrivit de nombreuses mélodies sur ses poèmes, jusqu'à son unique opéra *Polyphème*). Pour les musiciens

d'alors, Samain semblait être à la poésie ce que Maeterlinck était au théâtre, une valeur sûre de l'évocation, plébiscitée par un vaste nombre de compositeurs (même hors de France, avec Respighi). Cet engouement ne se limite pas aux poèmes « musicaux » de Samain, mais force est d'admettre que rien qu'en s'en tenant à la flûte, leur nombre est généreux : *Arpège, Incantation, La Vie est comme un grand violon qui sanglote, Larmes, La lune luit, Nocturne, Réveil, Hiver, Axilis au ruisseau, Pannyre aux talons d'or, Luxure, Les vierges au crépuscule, Bergerie, Hermione et les bergers, Watteau, L'agréable leçon* (entre bergers), bien sûr *Acis* dans son drame *Polyphème*... – en général dans un contexte plutôt pastoral et mythologique.

Ici, en débutant au temple d'Adonis, objet de l'amour d'autres déesses (Vénus et Proserpine), le poème aboutit par surprise, dans le dernier mot, sur « Endymion » – une figure similaire, le jeune berger que Diane a plongé dans un sommeil éternel pour conserver sa beauté. Surprise redoublée par l'allongement inattendu du poème : un sonnet régulier, auquel Samain a ajouté (comme souvent) un vers supplémentaire, redoublant la dernière rime – on croyait la fin déjà atteinte alors que le nom de l'amant que Diane visite apparaît soudain.

La flûte, sans doute inspirée par la mention du roseau de Pan, développe des volutes lentes dans un ambitus réduit, qui se répètent en suivant les harmonies sinueuses du piano. Le débit lent du chant seconde cette impression de temps suspendu – d’autant plus hors du temps qu’il évoque une Grèce disparue.

Sous le même titre, c’est un autre texte que met en musique Georges Hüe (1898), l’Ancien du programme (Prix de Rome en 1879 avec la cantate *Médée*, compositeur pour l’Opéra et l’Opéra-Comique, voyageant en Asie... et flûtiste). Bien qu’intitulé « Soir païen » dans son petit cycle de quatre mélodies *Chansons lointaines* – qu’il clôt –, il s’agit en réalité d’un poème sans titre d’André Lebey, tiré du recueil des *Chansons grises*, dans une section « Mandolines à la passante » qui n’implique pas du tout le même contexte. Le principal point commun de ce paysage (absolument sans figures mythologiques, ni même identifiables) avec celui de Samain réside dans la présence lointaine mais prégnante sur son du roseau, qui jaillit au cœur du poème. Le traitement musical par Hüe en est essentiellement mélodique, mais ménage le même sentiment de temps infini, sis sur les calmes liquidités du piano, tandis que la flûte répète une formule mélancolique qui semble

emprunter à des modes anciens – parti pris qui éclaire, sans doute, le choix de son titre.

Chez Debussy, la figure de Pan commande aussi, cette fois sans équivoque, l’emploi de la flûte. *Syrinx* (1913) porte le nom de l’instrument – c’était même, à l’origine, *La Flûte de Pan*, renommée par l’éditeur lors de sa publication posthume en 1927, afin d’éviter la confusion avec la première des *Chansons de Bilitis*, du même nom. Seul accomplissement de ses nombreuses tentatives de collaboration avec Gabriel Mourey (dont un *Tristan* français d’après Joseph Bédier !), cette courte pièce pour flûte seule fut écrite pour la musique de scène de la pièce en vers *Psyché* : à l’acte III, avant la mort de Pan, des nymphes jouent, au clair de lune, auprès du lac devant sa grotte. S’élève alors une mélodie jouée, hors scène, par Pan – une Naïade, d’abord apeurée à la pensée de l’apercevoir, finit comme ses amies totalement envoûtée par la musique et voudrait « Éperdument livrer mon corps / À la force ondoyante et rythmique des choses ». Vous pouvez entendre sur ce disque le texte original de Mourey, tissé avec la musique de Debussy.

Louis Fleury, le flûtiste créateur de la pièce, en fut pendant longtemps l’unique – et jaloux –

interprète : l'œuvre, qu'il se réservait, ne put être publiée qu'après sa mort. Figure essentielle dans l'établissement du répertoire français pour flûte de ce premier vingtième siècle, il incita plusieurs compositeurs majeurs à écrire pour flûte et voix – notamment Roussel, qui lui dédia le « Krishna » de ses *Joueurs de flûte*, et Ibert – inspirant une partie du programme de ce disque.

Accaparé par la perspective d'un concert à Lausanne et d'un voyage en Russie, le compositeur n'eut pas le temps d'écrire davantage pour cette musique de scène. Sa sophistication et la puissance de son évocation sensuelle, tout à fait en sujet, lui ont valu son succès durable, bien qu'en général isolée de son contexte poétique et dramatique.

Un autre aspect du paganisme s'exprime dans *La Flûte enchantée* de Ravel (1903, dédiée à Mme de Saint-Marceaux, chez laquelle il rencontra Colette), celui de l'Orient arabe ou persan – mais ici aussi, l'instrument est essentiellement convoqué pour suggérer une flûte réelle : elle transmet à l'esclave, auprès du maître assoupi, les baisers de son amant, par la mélodie qui traverse les volets pendant la nuit. Les pointés et les volutes suggèrent, comme pour la grande scène du pouvoir de Pan chez Mourey, une sensualité

prégnante, ici nourrie d'interdits plutôt que de nature rêvée.

Dans un (extrême-)Orient sensiblement différent, Ibert (1925) essaie de retrouver le caractère suspendu des grandes monodies de flûte locales (le début de *Mon amante a les vertus de l'eau*) en s'appuyant sur deux poèmes de Segalen écrits en Chine, dont la prose étrange est souvent mise au premier plan, sinueusement énoncée à nu sans mettre l'accent sur la mélodie. La première Stèle file une métaphore inattendue (« Mon eau vive, la voici répandue, toute, sur la terre ») tandis que la seconde accumule des citations de conseils sur un mariage désapprouvé, accompagné par une flûte plus vive et piquante.

Comme chez Samain, Lebey, Mourey, Leclère ou Segalen, *Les Joueurs de flûte* (1924) de Roussel se fonde sur une évocation littérale de l'instrument. Double, en réalité : chaque mouvement caractérise un flûtiste de fiction, tout en étant dédié à un flûtiste vivant. « Pan » évidemment, dédié à Marcel Moyse, écrit en mode dorien (en mineur, sans sensible, pour un effet hellénistique). « Tityre », le berger fortuné de la Première Églogue des *Bucoliques* de Virgile, dédié à Gaston Blanquart. « Krishna », la

divinité hindoue (avatar de Vishnou), souvent représenté muni d'une flûte verticale, traité en 7/8 dans un mode indien non diatonique (le Shri : *la, si* bémol, *do* dièse, *ré* dièse, *mi, fa, sol* dièse), dédié à Louis Fleury. Enfin « M. de la Péjaudie », flûtiste amateur de femmes, personnage du roman *La Pêcheuse* d'Henri de Régnier, dédié à Philippe Gaubert. Les exégètes devinent dans le caractère de ces pièces de petits portraits de leurs dédicataires : le magnétisme mystérieux et trouble de Moïse, la vivacité malicieuse de Blanquet, le mysticisme de Fleury ou l'élégance charmeuse de Gaubert.

Dans le premier des *Deux Poèmes de Ronsard*, écrits la même année (mélodies sans piano), le figuralisme initial de la flûte évoque ouvertement le chant de l'oiseau auquel s'adresse le poète dans son sonnet. « Rossignol, mon mignon », publié dans la *Revue musicale* (avec contributions de Ravel, Dukas et Honegger) pour le 400^e anniversaire de la naissance de Pierre de Ronsard, joue, dans son harmonie mouvante, de la dissociation entre les volutes sophistiquées de l'oiseau et la sobriété des paroles d'un amant malheureux – l'oiseau volubile reproduit l'indifférence de l'amante ingrate, une dimension ajoutée au sens initial du texte par la mise en musique.

Lorsqu'en 1929, Henri Prunières (de la *Revue Musicale*) commande à Honegger, Poulenc, Tansman, Ibert, Beck, Hoérée et Milhaud une suite d'hommage à Roussel qui fêtait son soixantième anniversaire (comme le musicologue l'avait demandé pour Fauré deux ans avant sa mort), Delage ouvre le bal avec une mélodie, dans ses couleurs complexes et son économie habituelles, sur un poème de circonstance de René Chalupt pour voix, piano et flûte – soit en raison du goût de Roussel pour l'instrument, soit lui-même marqué par ses voyages en Extrême-Orient (Japon et Inde, surtout). Le compositeur fêté y est nommé... et la rémanence de son legs par-delà la mort également, célébration vibrante et discutablement reconfortante lorsqu'elle est adressée à un vivant.

À ses débuts, un an avant l'obtention du Prix de Rome en 1901 avec sa cantate *Myrrha* (année où Ravel remporte le Second Prix, sur le même texte), André Caplet écrit sa première mélodie sur cet extrait fameux des *Contemplations*, « Viens ! une flûte invisible », prisé des compositeurs pour sa référence explicite à la musique – depuis sa première publication en 1846, Saint-Saëns (par deux fois), Bizet, Duvivier, Guimet, Delibes, Pierné, Godard... l'ont mis en

musique. Celle de Caplet ne paraît qu'en 1918, et sa version avec flûte date de 1924 : musique dense malgré son caractère pastoral, en particulier par son écriture harmonique (débutant d'emblée par « l'accord de Tristan »).

« Écoute, mon cœur » (1924), traduction tirée du *Fruit-Gathering* de Tagore, est fondé sur le même principe de la conjonction entre les sons (explicites) de la flûte dans le poème avec un amour heureux en pleine nature. Cependant, cette fois la flûte est seule, propose de longs solos exigeants aux intervalles beaucoup plus surprenants qui pourraient tout aussi bien enjambrer le siècle et évoquer la série des *Toward the Sea* de Takemitsu – une méditation distendue de musique pure qui échappe clairement à la littéralité concrète du poème.

Dans ses *Odelettes anacréontiques* (1911), au contraire de tous ces amis des pâtres, c'est la référence bachique que ranime Maurice Emmanuel : ces poèmes de la Pléiade s'inspirent d'Anacréon (dont une partie du fonds célèbre le vin), et l'usage de l'instrument semble surtout lié au désir d'évoquer une ambiance de banquet grec – occurrences vinicoles, comme « la vineuse liqueur » dans *Au printemps* de Rémy Belleau, ou le volontairement polysémique « versons

ces roses près de ce vin » qui débute le texte de Ronsard d'où sont extraites les strophes d'*À la Rose...*

La couleur antique est aussi apportée, outre par la flûte, par l'usage du mode mixolydien – qu'on attribue à Sappho, et qui, à travers les nombreuses évolutions/interprétations/analogies au fil des siècles, désigne désormais aussi l'un des modes de la musique tonale (le mode de *sol*), une gamme majeure qui ne contient pas de sensible, c'est-à-dire sans tension-résolution à la fin de la gamme. Cela procure une forme de suspension qui veut approcher l'ambiance des tétracordes grecs – bâtis autour d'un centre de gravité en leur milieu plutôt que vers une résolution à leur extrémité –, en tout cas une forme de mélodie infinie, hors du temps, dont les phrases n'ont pas de bornes nécessaires.

La référence à un élément d'inspiration concret est moins évidente pour *Le Nénuphar* de Koechlin (1897), sur un sonnet d'Haraucourt – les roseaux y sont certes nommés, mais encore vivants dans leur habitat –, scène nocturne, silencieuse et pesante (« noir[e] », « opaque », « gluant[e] », dit le poème) où la flûte évoque, davantage qu'un élément du décor, la révélation

mystique de l'amour – le nénuphar – dans le silence. L'instrument se montre – comme une apparition – au second quatrain, qui évoque le balancement du nénuphar, puis seulement une fois le texte achevé, où son parfum s'élève dans la nuit comme l'amour dans l'âme : dans l'atmosphère lourde imprimée par les valeurs longues du chant, le parcours chromatique sinueux des notes régulières du piano, il apporte, d'abord discret dans le médium puis éclatant dans l'aigu, le contraste avec le paysage nocturne qu'il déchire de sa plainte lumineuse.

La Sonate pour deux flûtes (1918-1920) échappe là aussi au jeu des programmes, mais témoigne de la fascination du compositeur pour l'instrument (laissant notamment, parmi un legs notable de musique de chambre, la considérable somme des *Chants de Nectaire* d'après un personnage apaisant d'Anatole France dans son roman *La Révolte des Anges* – un ange musicien déguisé en jardinier à face de Silène), explorant dans ses mouvements brefs des caractères très divers : la suspension étale et contemplative du premier mouvement, la référence aux musiques de divertissement du passé dans l'*allegretto scherzando*, et ce final à base d'intervalles de quartes, qui s'éloigne de la grammaire tonale traditionnelle.

Ce programme entend donc autant rendre hommage à une génération musicale (audiblement parente, et pourtant constituée d'identités sonores tellement singulières...), souvent éclipsée au concert et au disque par les figures tutélaires de Debussy et Ravel, mais aussi à tout un imaginaire du lointain – l'Antiquité, l'Orient, la prairie rêvée... – qui baignait la poésie d'alors.

Avec la flûte, ce sont la simplicité de l'instrument, l'immédiateté de la nature, l'absence de fausseté de l'amour qui sont mis à l'honneur.

« Contre le mur blanchi à la chaux, sur une planche de sapin, parmi des oignons et des graines, une flûte reposait, prête à s'offrir aux lèvres. » La Paix de Nectaire, en quelque sorte.



Syrinx et Pan / Carle van Loo © gallica.bnf.fr / BnF



Soir païen

by David Le Marrec

“While a pure reed plays a slow and harmonious melody”
(*Soir païen*, A. Samain)

This recording is devoted essentially to French composers of the generation of Debussy, all of them, except Georges Hüe (1858-1948) and Jacques Ibert (1890-1962), born in the 1860s or 70s. For these composers ancient Greece was a source of musical inspiration, as it had been towards the end of the sixteenth century for the Florentine Camerata.¹

Evoking ancient Greece meant exploring sound colours – specific modes/scales, even though they are not strictly speaking comparable in their functioning or even in their intervals to the Greek tetrachords. It also meant a particular choice of instruments: the harp to evoke the lyre and the kithara, or, as in this case, the flute to represent the syrinx. There were two types of syrinx in ancient Greece: the end-blown *syrinx monocalamus*, composed of a single pipe made of reed, and the syrinx polycalamus, the

multi-pipe syrinx, or panpipe, often mentioned in poetry.

According to authors of Antiquity, the syrinx was capable of calming the passions of men in battle (Plutarch) and also of arousing the passions (Aristotle); its use is attested both in war (like the fifes later, whence the rarity of war flutes in poetry at the turn of the twentieth century, due to a lack of specificity in ancient texts) and at collective celebrations, banquets – Dionysos, as a child, received one as a reward. But the most obvious use of the syrinx, and the most frequently mentioned in literature, is as a pastoral instrument. Two founding texts explicitly underline this: Homer, on the one hand, in his description of the Shield of Achilles,² and Plato, on the other, who excluded the instrument from his *Republic* (section 399d), while deeming it appropriate for shepherds in the countryside.

1. The Camerata's musical experiments led to the development of the *stile recitativo*, which facilitated a new dramatic style of writing for the voice, the *stile rappresentativo*, and the development of opera.

2. *Iliad*, Book 18, lines 478-608.

Soir païen (1908) by Philippe Gaubert, from which this programme takes its name, fits in with that imaginary Greek pastoral world. Gaubert was a flautist with the Paris Opéra, before being appointed to three positions that placed him at the hub of French musical life: professor of flute at the Paris Conservatoire, principal conductor of the Paris Opéra, and principal conductor of the Société des Concerts du Conservatoire.³ He participated in or conducted the first performances of many compositions by his contemporaries, the influence of which may be detected in his own music. His taste for Antiquity and the archaic is evident in his chamber works, such as *Divertissement grec* (for two flutes and harp), *Médailles antiques* (for flute, violin and piano), *Danse des prêtresses* (flute and piano) and – the only vocal piece – *Soir païen* (for voice, flute and piano).

Soir païen is set to a text by Albert Samain, a poet and writer of the Symbolist school, who was very popular with his contemporaries, including Fauré, Pierné, Koechlin, Jongen, Lili and Nadia Boulanger, Delage, Rhené-Baton, Jarnach, Leguerney and, of course, Jean Cras, who composed many *mélodies* to his poems,

and used his poetic drama, *Polyphème*, for his only opera. And he also inspired foreign composers, such as Ottorino Respighi. For musicians of that time, Samain seems to have been the equivalent for poetry of Maeterlinck for the theatre, i.e. a safe bet for those seeking evocative texts. His poems were not always of a “musical” nature, but an impressive number of them feature the flute, generally in a pastoral and mythological context: *Arpège*, *Incantation*, *La Vie est comme un grand violon qui sanglote*, *Larmes*, *La lune luit*, *Nocturne*, *Réveil*, *Hiver*, *Axilis au ruisseau*, *Pannyre aux talons d’or*, *Luxure*, *Les vierges au crépuscule*, *Bergerie*, *Hermione et les bergers*, *Watteau*, *L’agréable leçon*, and of course *Polyphème*, on the classical story of Acis and Galatea, and so on.

Diana (or Artemis) in Greek mythology was the virgin goddess of the moon (Selene) and of hunting. She fell in love with a young shepherd of surpassing beauty, Endymion. In all the stories about him, Endymion lies in sleep, alive but motionless as if in death. And night after night the Moon visits him and caresses him as she pleases. Indeed, Zeus, in accordance with Selene’s wish, had put the youth into an eternal sleep in order to preserve his beauty, and also

3. The latter orchestra had premièred the Beethoven symphonies and Berlioz’s *Symphonie Fantastique*.

her virginity. Samain's poem is a regular sonnet, unexpectedly lengthened by an extra line at the end – the line in which Endymion's name finally occurs. In this haunting piece, Philippe Gaubert provides a very sensuous setting for a meeting by moonlight between the goddess and her sleeping lover. His music creates an impression of suspended time.

A different text with the same title was set in 1898 by the oldest composer included in this programme, Georges Hüe: winner of the Prix de Rome in 1879 with his cantata *Médée*, a composer of operas (staged at the Paris Opéra and the Opéra-Comique) and choral works; he travelled to the Far East. *Soir païen* is the fourth and last piece in his song cycle entitled *Chansons lointaines*. André Lebey's poem was published in 1896 without a title in his collection of *Chansons grises*, in which it appears as Section VI of "Mandolines à la passante" (a very different context).

The two poems share a nocturnal, moonlit setting and the presence of the flute. There are no mythological references here. Hüe's musical treatment of the poem is essentially melodic, but there is the same feeling of suspended time, created by the calm liquidity of the piano, while the flute repeats a melancholy formula

that seems to borrow from ancient modes – no doubt explaining the choice of title.

The presence of Pan in the poem set by Debussy called unequivocally for the use of the flute. The piece bears the name of the instrument, *Syrinx*, but when it was originally published in 1913 it was entitled *La flûte de Pan*; the publisher changed the title on its posthumous publication in 1927 in order to avoid confusion with the first of the *Chansons de Bilitis*.

Debussy conceived many theatrical projects with the playwright, novelist and poet Gabriel Mourey – including an *Histoire de Tristan*, to a libretto based on Joseph Bédier's Roman de Tristan of 1900 – but the only one that actually materialised was *Syrinx*, a short piece for solo flute written as part of incidental music for Mourey's play *Psyché*. With a tight deadline and pressed by other obligations, including a concert in Lausanne and a trip to Russia, Debussy did not have time to write any more than this piece.

At the beginning of the third and final act of *Psyché*, nymphs are playing and dancing in the moonlight by a lake near Pan's cave when they hear him beginning to play his pipes. The Naiad, utterly bewitched by the music, loses her fear of the demi-god and expresses an irresistible desire to abandon her body "à la force ondoyante et

rythmique des choses” – to the undulating, rhythmic force of things.

Its sophistication, sensuality and evocative power have made *Syrinx* a lasting success. In performance it is generally isolated from its poetic and dramatic context. On this recording, however, Mourey’s original text is interwoven with the music written for it.

Louis Fleury, the dedicatee and first performer of *Syrinx*, jealously kept the piece to himself, and retained the manuscript, which was not published until after his death. One of the great virtuosos of the first half of the twentieth century, he was the instigator of several pieces for flute and voice. Roussel, one of the composers he inspired, dedicated the fourth piece of *Les Joueurs de flute*, “*Krishna*”, to him. Likewise for Ibert and his *Stèles orientées*. These pieces are included in this programme.

La flûte enchantée is the second of the three pieces that form Maurice Ravel’s song cycle *Shéhérazade* (first performed in May 1904). Written in 1903, this piece is dedicated to Madame de Saint-Marceaux, at whose salon Ravel met the writer Colette, which led to *L’Enfant et les sortilèges*.

It expresses another aspect of paganism, that of the Arabian or Persian East, but again

the flute was used largely because of the instrument’s presence in the text. In the poem by Tristan Klingsor – a member of the *Fantaisiste* group of French poets and, with Ravel, of the Paris avant-garde artistic group known as *Les Apaches* – a young slave girl watching over her sleeping master, hears her lover playing his flute outside. She receives his music, which is sometimes sad, sometimes joyful, like kisses flying to her from her beloved. As in the piece by Debussy, the dotted notes and arabesques create a feeling of sensuality in keeping with the text.

A very different Orient is depicted in *Deux Stèles orientées* (1925) by Jacques Ibert, settings of two poems by the doctor, archaeologist, sinologist, novelist, and poet Victor Segalen. *Stèles*, widely regarded as Segalen’s masterwork, is a collection of prose poems, written in 1912 in Peking, that purport to be translations of Chinese inscribed stone monuments (steles).

In the first one, *Mon amante a les vertus de l’eau*, the strange text of which compares a woman to the element water, Ibert evokes the ethereal (and almost improvised) sound of an oriental flute, playing side by side with the voice. In the second piece, *On me dit*, the singer uses

“Sprechgesang” to quote the arguments given against a marriage, while the flute with its capers creates a light atmosphere.

Albert Roussel’s *Les Joueurs de flûte* (1924) is a set of four pieces for flute and piano, each one named after a fictional flautist, and dedicated to a living one. Written in the Dorian mode (with flattened thirds and sevenths) in order to evoke ancient Greece, “Pan”, named after the half-goat, half-man shepherd’s demi-god of Greek mythology, is dedicated to Marcel Moyse, who played principal flute with several Paris orchestras and appeared widely as a soloist. “Tityre” refers to Tityrus, the lucky shepherd in the first of Virgil’s *Eclogues*, and the piece is dedicated to Gaston Blanquart, who taught at the Paris Conservatoire. “Krishna”, the most widely revered god of Hinduism, is often represented holding a flute; the piece is dedicated to Louis Fleury, the dedicatee of Debussy’s *Syrinx*. In 7/8 this piece uses a typical North-Indian mode, or musical scale, Shri (A, B flat, C sharp, D sharp, E, F, G sharp); Roussel had visited India in 1909. Finally “M. de la Péjaudie”, a wonderful flute player and a terrible womaniser, a character from Henri de Régnier’s novel *La Pécheresse* (The Sinful Woman), is dedicated to Philippe Gaubert.

These pieces are said to be miniature portraits of their dedicatees, evoking the mysterious magnetism of Moyse, the impish vivacity of Blanquart, Fleury’s mysticism, and the elegant charm of Gaubert.

Roussel’s *Deux Poèmes de Ronsard* were written for a special edition of the *Revue Musicale* celebrating the four hundredth anniversary of the birth of the great French poet Pierre de Ronsard. Ravel, Honegger, Caplet, Dukas and Delage composed pieces for that edition. In *Rossignol, mon mignon* the flute takes the part of the carefree, blithesome nightingale, singing in the willows, while the lover complains of the indifference of his beloved, who “takes offence at my songs [and] stops her ears so she will not hear them”. A few days later Roussel set *Ciel, aer et vens*, which takes the form of a sad and earnest entreaty to the sky, air, wind, and various elements of the rural landscape, to pass on an unhappy message of farewell.

In 1929 the musicologist and founder of the *Revue Musicale*, Henri Prunières, commissioned eight composers –Delage, Honegger, Poulenc, Alexandre Tansman, Jacques Ibert, Conrad Beck, Arthur Hoérée and Darius

Milhaud – to each provide one part of an *Hommage à Albert Roussel* in celebration of the composer's sixtieth birthday.⁴ Delage composed the first piece, choosing to set the poem by René Chalupt⁵ for voice, piano and flute, either because Roussel was particularly fond of the flute, or because he himself had been influenced by travels to the Far East (Japan and India). The piece shows Delage's usual economy of means, as well as his complex use of colour.

A year before he won the Prix de Rome in 1901 with his cantata *Myrrha*,⁶ André Caplet (whose career was tragically brief) wrote his first *mélodie* to a famous piece by Victor Hugo taken from *Les Contemplations*. The poem *Viens! une flûte invisible* proved popular with composers because of its explicit reference to music. Since its first publication in 1846, it had been set by Saint-Saëns (twice), Bizet, Duvivier, Guimet, Delibes, Pierné, and Godard, amongst others. Caplet's setting was not published until

1918, and the version with flute dates from 1924. Pastoral in character, the music is nevertheless dense, particularly in its harmonic writing (it begins straight away with the so-called "Tristan chord").⁷

The text Caplet used for *Écoute, mon cœur* (1924) was originally written in Bengali by Rabindranath Tagore, who after translating it into English included it in his collection of poems entitled *Fruit-Gathering* (1916); Hélène Du Pasquier provided the French version. This very lyrical piece focuses on the exceptional virtuosity and complexity of the flute part, evoking the "glistening leaves and gleaming water", and framing the short text and relatively simple vocal part.

Maurice Emmanuel composed his song-cycle *Trois Odelettes anacréontiques* in 1911 to imitations of the poems of the Greek lyric poet Anacreon⁸ written by the French Renaissance poets Rémy Belleau (*Au Printemps* and *À la cigale*) and Pierre de Ronsard (*À la Rose*).

4. Prunières had also commissioned a collective *Hommage à Gabriel Fauré* in 1922, two years before the composer's death.

5. Chalupt was a poet (and also a music critic) whose poems were particularly appreciated by *mélodie* composers, including Roussel, Auric, Satie, Milhaud, Auber, Schmitt and others.

6. Ravel was awarded Second Prize that year for his setting of the same text.

7. Made up of the notes F, B, D sharp, and G sharp.

8. Anacreon (c. 582 – c. 485 BCE) was notable for his drinking songs and hymns, intended to be sung or recited to the accompaniment of music.

The antique colouring in these pieces stems not only from the flute, but also from the use of the Mixolydian mode (invention attributed to the poetess Sappho in the seventh century BCE), which is now also used to refer to one of the modes of the major scale (G mode), with a subtonic, rather than a leading-note, i.e. without tension-resolution at the end of the scale. This results in a form of suspension aiming to approach the atmosphere created by Greek tetrachords – built around a centre of gravity in the middle rather than towards a resolution at the end – at any rate, a form of infinite, timeless melody, without any conclusive punctuation.

There is no concrete element of inspiration to explain why Charles Koechlin chose to include a flute obbligato in his setting of *Le Nénuphar* (1897), the third of his *Poèmes d'automne*, to a sonnet by Edmond Haraucourt. The reeds mentioned in the poem are not flutes, but living reeds growing in their watery habitat. This nocturnal piece is quiet, but oppressive. The flute evokes not so much the mood, as the mystical revelation of love, represented in the silence by the water lily. It appears – like an apparition – in the second quatrain, describing the gentle movement of

the flower floating on the water, then falls silent until the text is finished, when the scent of the flower rises “into the nights’ fathomless calm with the last dying cry of my pain”. After the heavy atmosphere imprinted by long values in the vocal part and by the sinuous chromatic course of regular notes from the piano, the flute brings a contrast, discreetly at first in its middle register, then brightly in its high register, rending the dark scene with its luminous lament.

Koechlin was fascinated by the flute. His large output for the instrument includes *Les Chants de Nectaire* (1944), an impressive collection of ninety-six pieces for solo flute, spread over three opus numbers (198-200). His Sonata op. 75 for two flutes, composed between 1918 and 1920 and dedicated to Louis Fleury, is eclectic in style, exploring in its short movements very diverse characters: the sinuously chromatic *Assez lente* gives a feeling of serene contemplation, yet with something bleak and eerie about it, then the *Allegretto scherzando* begins with what seems to be a type of baroque dance, and refers to the baroque style with the use of sequences; and the final *Allegro*, based on fourths, moves away from the traditional tonal grammar.

This programme pays tribute to a generation of French composers who tend (both in concert and on recordings) to be overshadowed by the great tutelary figures of Debussy and Ravel. It brings to the fore their art songs, inspired by ancient Greece, and shows how fond they were of the flute.

English text: Mary Pardoe

1. **Philippe Gaubert, *Soir païen***

Poésie de / *Poem by* Albert Samain

C'est un beau soir couleur de rose et d'ambre clair.
Le temple d'Adonis, en haut du promontoire,
Découpe sur fond d'or sa colonnade noire ;
Et la première étoile a brillé sur la mer...

Pendant qu'un roseau pur module un lent accord,
Là-bas, Pan accoudé sur les monts se soulève
Pour voir danser, pieds nus, les nymphes sur la grève ;
Et des vaisseaux d'Asie embaument le vieux port...

Des femmes, épuisant tout bas l'heure incertaine,
Causent, l'urne appuyée au bord de la fontaine,
Et les bœufs accouplés délaissent le sillon.

La nuit vient, parfumée aux roses de Syrie...
Et Diane au croissant clair, ce soir en rêverie,
Au fond des grands bois noirs, qu'argente un long rayon,

Baise ineffablement les yeux d'Endymion.

Jacques Ibert, *Deux Stèles orientées*

2. **« Mon amante a les vertus de l'eau »**

Poésie de / *Poem by* Victor Segalen

Mon amante a les vertus de l'eau : un sourire
clair, des gestes coulants, une voix pure et
chantant goutte à goutte.

Et quand parfois, malgré moi, du feu
passe dans mon regard, elle sait comment on l'attise en
frémissant : eau jetée sur les charbons rouges.

A beautiful evening, flushed with pink and clear amber.
The temple of Adonis, on the headland,
stands out against gold with its dark colonnade,
and the first star has come out over the sea...

While a pure reed plays a slow and harmonious melody,
yonder, Pan, resting on the hillside, raises himself
to see the nymphs dancing barefoot on the strand;
and ships from Asia fill the old port with fragrance...

Women, speaking quietly in the twilight hour,
converse, resting their pitchers on the fountain's edge,
and the yoked oxen leave their ploughing.

Night comes, scented by the damask roses...
and Diana with her bright crescent, in reverie this evening,
deep in the dark forests, silvered by a long beam,

kisses ineffably the eyes of Endymion.

My lover has the virtues of water: a clear smile,
flowing movements, a pure voice
singing drop by drop.

And when sometimes, despite myself,
fire enters my gaze, simmering, she knows
how to stir it up: water cast upon red coals.

Mon eau vive, la voici répandue, toute, sur la terre !
Elle glisse, elle me fuit ;
– et j’ai soif, et je cours après elle.

De mes mains je fais une coupe. De mes deux mains
je l’étanche avec ivresse, je l’étreins,
je la porte à mes lèvres :

Et j’avale une poignée de boue.

3. « On me dit... »

Poésie de / *Poem by* Victor Segalen

On me dit : ...Vous ne devez pas l’épouser.
Tous les présages sont d’accord, et néfastes :
remarquez bien, dans son nom, l’EAU,
jetée au sort, se remplace par le VENT.

Or, le vent renverse, c’est péremptoire.
Ne prenez donc pas cette femme.
Et puis il y a le commentaire, écoutez :
« ... Il se heurte aux rochers. Il entre dans les ronces.
Il se vêt de poil épineux... »
et autres gloses qu’il vaut mieux ne pas tirer.
Ne prenez donc pas cette femme.

Je réponds : Certes, ce sont là présages douteux.
Mais ne donnons pas trop d’importance.
Et puis, elle est veuve et tout cela regarde le premier
mari.

Préparez la chaise pour les noces.

My living water, here it is, all spilt upon the ground!
It slips away, it flees;
– and I am thirsty, and I run after it.

I cup my hands. With both my hands
ecstatically I check its flow, I grasp it,
I bring it to my lips

and swallow a handful of mud.

They tell me: You must not marry her.
All the omens agree, and they are bad.
Mark it well that WATER in her name,
cast by lot, is replaced by WIND.

Now, wind overturns; that cannot be denied.
So, do not take this woman.
And then there are the remarks, listen:
“It dashes against rocks. It enters into brambles.
It wears a thorny hide...”
and other comments better left unmentioned.
So do not take this woman.

I answer: Indeed, those are doubtful omens.
But let us not give them too much importance.
Besides, she is a widow and all that
is her first husband’s business.

Prepare the carriage for the wedding.

4. **André Caplet, *Viens ! une flûte invisible***

Poésie de / *Poem by* Victor Hugo

Viens ! – une flûte invisible
Soupire dans les vergers. –
La chanson la plus paisible
Est la chanson des bergers.

Le vent ride, sous l'yeuse,
Le sombre miroir des eaux. –
La chanson la plus joyeuse
Est la chanson des oiseaux.

Que nul soin ne te tourmente.
Aimons-nous ! aimons toujours ! –
La chanson la plus charmante
Est la chanson des amours.

Come! A flute unseen
sighs in the orchards.
The most peaceful song
is the shepherds' song.

The wind ripples, beneath the ilex,
the dark mirror of the waters.
The most joyous song
is the birds' song.

Let no care torment you.
Let us love! Let us always love!
The most charming song
is the lovers' song.

Maurice Emmanuel, *Trois Odelettes anacréontiques*

5. **« Au Printemps »**

Poésie de / *Poem by* Rémy Belleau

Voyez comme à l'entrée
Du Printemps gracieux
La brigade sacrée
Des Grâces et des Dieux,
Le giron et le sein
Porte, de roses plein!

Voyez comme les ondes
De l'écumeuse mer
Et les rides profondes
Commencent à calmer,
Et cent sortes d'oiseaux

See how at the onset
of gracious Spring
the sacred company
of Graces and of Gods
have filled their laps and
decked their bosoms with roses!

See how the billows
of the foaming sea
and the deep troughs
begin to grow calm,
and birds of a hundred sorts

Se jouent dans les eaux!

Voyez comme la grue
Est déjà de retour,
Et le soleil sans nue
Nous allume le jour,
Et chasse l'ombre épais
Du trait de ses beaux rais!

Voyez, en apparence,
Nos journaliers labeurs
Comme la terre avance
Et enfante les fleurs.
Voyez arbres fruitiers
Poindre, et les oliviers!

Voyez comme on couronne
La vineuse liqueur,
Quand l'attente fleuronne
Du grain, en sa verneur,
Sous les ombres issans
Des rameaux verdissants!

6. « À la Cigale »

Poésie de / *Poem by* Rémy Belleau

Ha ! Que nous t'estimons heureuse,
Gentille cigale amoureuse !
Car aussi tôt que tu as beu,
Dessus les arbrisseaux, un peu
De la rosée, aussi contente
Qu'est une princesse puissante,
Tu fais, de ta doucette voix,
Tressaillir les monts et les bois.

play in the waters!

See how already
the crane has returned,
and the sun without a cloud
illuminates our day
and banishes the thick shadow
with its glorious rays!

See before your eyes
our daily labours
as the earth advances
and brings forth flowers!
See the fruit trees coming
into bud, and the olive trees!

See how in the shade
of the greening boughs
our cup is filled to the brim
with winy liquor,
when the grapes
fulfil their promise.

Ah, how happy we consider you to be,
sweet amorous cicada!
For no sooner have you sipped,
from the shrubs, a little
of the dew, than as happy
as a mighty princess, you set
the hills and woodlands a-quiver
with your sweet voice.

Tout ce qu'apporte la campagne,
Tout ce qu'apporte la montagne,
Est ton propre : au laboureur
Tu plais sur tout, car son labeur
N'offenses, ni portes dommage
N'a lui, ni à son labourage.

Tout homme estime ta bonté,
Douce prophète de l'été.
La muse t'aime et t'aime aussi
Apollon, qui t'a fait ainsi
Doucement chanter. La vieillesse
Comme nous jamais ne te blesse.

7. « À la Rose »

Poésie de / *Poem by* Pierre de Ronsard

La Rose est l'honneur d'un pourpris,
La Rose est des fleurs la plus belle,
Et dessus toutes a le pris :
C'est pour cela que je l'appelle
La violette de Cypris.

La Rose est le bouquet d'amour,
La Rose est l'honneur des Charites,
La Rose blanchit tout autour,
Au matin, de perles petites,
Qu'elle emprunte du point du jour.

La Rose est le parfum des dieux
La Rose est l'honneur des pucelles,
Qui leur sein beaucoup aiment mieux
Enrichir de roses nouvelles
Que d'un or tant soit précieux.

Everything from the countryside,
everything from the mountains,
is yours alone; the ploughman
likes you best of all, for you hinder
him not in his toil, nor do you do harm
to him or his ploughing.

All men love your goodness,
sweet prophetess of the summer.
The Muse loves you, and so does
Apollo, who made you sing
so sweetly thus. Old age
never afflicts you as it does us.

The Rose is the glory of a garden,
the Rose is the most beautiful of flowers,
and takes the prize above all others:
for that reason I call it
the violet of Venus.

The Rose is the scent of love,
the Rose is the honour of the Graces,
the Rose pales everything around it
when in the morning it is bedecked
with tiny pearls borrowed from the dawn.

The Rose is the fragrance of the gods,
the Rose is the honour of maidens,
who would rather by far adorn
their breast with fresh roses
than with gold, however precious.

Est-il rien sans elle de beau ?
La Rose embellit toutes choses,
Vénus de roses a la peau,
Et l'Aurore a les doigts de roses
Et le front le Soleil nouveau.

Does beauty exist without her?
The Rose makes everything more lovely;
Venus has a rosy complexion,
and Aurora is rosy-fingered,
and the rising Sun has a rosy brow.

8. **André Caplet, *Écoute, mon cœur***

Texte de Rabindranath Tagore,
traduction française de Mme Hélène Du Pasquier
*Originally written in Bengali by Rabindranath Tagore;
translated into English by the poet.*

Écoute, mon cœur ; dans cette flûte chante la musique
du parfum des fleurs sauvages,
des feuilles étincelantes et de l'eau qui brille ;
la musique d'ombres, sonores d'un bruit d'ailes et
d'abeilles.

Listen, my heart; in this flute is the music of the smell of
wild flowers, of the glistening leaves and gleaming water,
of shadows resonant with bees' wings.

La flûte a ravi son sourire des lèvres de mon ami et le
répand sur ma vie.

The flute steals his smile from my friend's lips and spreads
it over my life.

9. **Maurice Ravel, « La Flûte enchantée »,**

(tiré de / from ***Shéhérazade***)

Poésie de / *Poem by* Tristan Klingsor

L'ombre est douce et mon maître dort,
Coiffé d'un bonnet conique de soie,
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.
Mais moi je suis éveillée encor'
Et j'écoute au-dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie,
Un air tour à tour languoureux ou frivole

The shade is sweet and my master is asleep,
wearing a conical silken cap
and with his long yellow nose in his white beard.
But I am still awake,
listening to the melody
of a flute outside that pours forth
in turn sadness or joy,
A tune in turn languorous or frivolous,

Que mon amoureux chéri joue,
Et quand je m'approche de la croisée,
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

Albert Roussel, *Deux Poèmes de Ronsard*

13. « Rossignol, mon mignon... »

Poésie de / *Poem by* Pierre de Ronsard

Rossignol mon mignon, qui dans ceste saulaie
Vas seul de branche en branche à ton gré voletant,
Et chantes à l'envi de moi qui vais chantant
Celle qu'il faut toujours que dans la bouche j'aie,

Nous soupirons tous deux : ta douce vois s'essaie
De sonner l'amitié d'une qui t'aime tant,
Et moi, triste, je vais la beauté regrettant
Qui m'a fait dans le cœur une si aigre plaie.

Toutefois, Rossignol, nous différons d'un point :
C'est que tu es aimé, et je ne le suis point,
Bien que tous deux aions les musiques pareilles.

Car tu fleschis t'amie au dous bruit de tes sons,
Mais la mienne, qui prend à dépit mes chansons,
Pour ne les escouter se bouche les oreilles.

which my darling lover plays,
and when I draw near the casement,
each note seems to fly
from the flute to my cheek,
like a mysterious kiss.

Nightingale, my sweet, who alone in these willows,
flit as you please from branch to branch,
and vie with me as I walk along singing
of her whose name must always be on my lips,

We both sigh; your sweet voice seeks
to celebrate the love of one who loves you so,
and I go sadly lamenting the beauty
who has so sorely wounded my heart.

Yet, Nightingale, in one respect we differ:
it is that you are loved, and I am not,
although we both make the same music.

For you move your love with your sweet melodies,
but mine, who takes offence at my songs,
stops her ears so she will not hear them.

14. « **Ciel, aer, et vens** »

Poésie de / *Poem by* Pierre de Ronsard

Ciel, aer, et vens, plains et monts découverts,
Tertres fourchus et forêts verdoiantes,
Rivages tors, et sources ondoïantes,
Taillis rasés, et vous, bocages verts ;

Antres moussus à demi-front ouverts,
Prés, boutons, fleurs, et herbes rousoïantes,
Coutaus vineus, et plages blondoïntes,
Gâtine, Loir, et vous mes tristes vers :

Puisqu'au partir, rongé de soin et d'ire,
A ce bel œil, l'Adieu je n'ai sceu dire,
Qui près et loin me détient en émoi :

Je vous suppli', Ciel, aer, vens, mons et plaines,
Taillis, forêts, rivages et fontaines,
Antres, prés, fleurs, dites-le-lui pour moi.

Sky, air, and wind, plains and exposed mountains,
cleaved hillocks and verdant forests,
winding rivers and flowing springs
well-tended copses, and you, green groves;

mossy caves with entrances half-concealed,
meadows, buds, flowers, and dewy grasses,
vineyard slopes and fields of ripening wheat,
Gâtine, Loir, and you, my unhappy verses:

since, when we parted, tormented by rage and grief,
I was unable to say farewell to those lovely eyes,
which, near or far, continue to move me,

I beg you, sky, air, winds, mountains and plains,
copses, forests, rivers and fountains,
caves, meadows, flowers: bid her farewell for me.

19. **Maurice Delage, *Hommage à Albert Roussel***

Poésie de / *Poem by* René Chalupt

Roussel, marin favorisé
Entrelaçant l'ancre à la lyre
Les moussons et les alizés
Servent le gré de ton navire.

D'avoir jusqu'au Coromandel
Vogué de mouillage en mouillage
L'odeur des lointains archipels
Reste à flotter dans son sillage.

Roussel, favoured mariner,
combining the anchor with the lyre,
the monsoons and the trade-winds
serve the pleasure of your ship.

For having sailed from harbour
to harbour as far as the Coromandel,
the scent of distant archipelagos
remains wafting in her wake.

Si, de périples fatigué,
Il remonte nos estuaires
Et que l'heure vient de carguer
Sa voilure sur la rivière,

S'il glisse au milieu des jardins
Parmi la campagne de France
Toujours la lampe d'Aladin
À son beaupré scintille et danse

Et froissant l'eau comme un ruban
Un cortège le suit dans l'Oise
De tritons coiffés de turbans
Et de néréides chinoises.

20. **Claude Debussy, *La Flûte de Pan (Syrinx)***

Poésie de / *Poem by* Gabriel Mourey

Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer...

LA NAIÏADE

Prodige ! Il semble que la Nuit ait dénoué
Sa ceinture et qu'en écartant ses voiles
Elle ait laissé, pour se jouer,
Sur la terre tomber toutes les étoiles...
Oh ! comme dans les champs solennels du silence,
Mélodieusement elles s'épanouissent !
Crois-tu que l'amant d'Eurydice
Faisait vibrer de plus touchants
Et de plus sublimes chants
Les cordes d'airain de sa lyre ?
Non, n'est-ce pas ?

If, weary of long journeys,
she sails up our estuaries
and the time comes to brail up
her sails on the river,

if she glides amidst gardens
in the French countryside,
Aladdin's lamp continues
to flicker and dance at her bowsprit,

and, crinkling the water like a ribbon,
a cortege follows her into the Oise:
a cortege of turbaned tritons
and Chinese sea nymphs.

But now Pan begins once more to play his pipe...

THE NAIAD

Wonder! It seems that Night has loosened
her girdle, and in shedding her veils
has let fall, for her amusement,
all the stars upon the earth...
Oh, how melodiously they beam
in the solemn fields of silence!
Do you think Eurydice's lover
played songs more touching
and more sublime
on the brass strings of his lyre?
No – don't you agree?

L'ORÉADE

Tais-toi, contiens ta joie, écoute.

LA NAIÏADE

Si tu savais quel étrange délire
M'enlace, me pénètre toute !
Si tu savais... je ne puis pas te dire
Ce que j'éprouve. La douceur
Voluptueuse éparse en cette nuit m'affole...
Danser, oui je voudrais, comme tes sœurs,
Danser... frapper de mes pieds nus le sol
En cadence et, comme elles, sans effort,
Avec d'harmonieuses poses,
Éperdument livrer mon corps
À la force ondoyante et rythmique des choses !
Celle-ci qui, dans sa grâce légère,
Élève vers le ciel là-bas
Ses beaux bras,
Ressemble, au bord des calmes eaux
Où elle se reflète, à un grand oiseau
Impatient de la lumière...
Et celle-là, que des feuilles couronnent,
Et qui, si complaisamment, donne
Aux lèvres de la lune à baiser ses seins blancs
Et l'urne close de ses flancs...
Et cette autre tout près qui, lascive, sans feinte,
Se roule sur ce lit de rouges hyacinthes...
Et cette autre dont on ne voit plus que les yeux
Étinceler, telles deux taches
De soleil, dans la frondaison de ses cheveux
Qui l'enveloppent et la cachent...
Par la chair d'elles toutes coule un feu divin
Et de l'amour de Pan toutes sont embrasées...
Et moi, la même ardeur s'insinue en mes veines ;

THE OREAD

Be silent. Contain your joy. Listen.

THE NAIAD

If you but knew what strange rapture
enfolds me, permeates my whole being!
If you but knew... I cannot tell you
what I feel. The voluptuous sweetness
that pervades this night bewitches me...
Dance... yes, like your sisters, I would like
to dance... beat the ground rhythmically
with my bare feet and, like them,
effortlessly and with harmonious poses,
desperately abandon my body
to the undulating, rhythmic force of things!
The one yonder who, with lightness and grace,
raises her lovely arms
towards the sky,
resembles, on the edge of the calm waters
in which she is reflected, a large bird
eager to reach the light...
And that one, with a crown of leaves,
who presents so complaisantly,
for the moon's lips to kiss, her white breasts
and the closed urn of her womb...
And this one nearby who, lasciviously, openly,
rolls upon that bed of red hyacinths...
And this other one, with only her eyes visible,
sparkling like two spots
of sunlight in the fronds of her hair
which envelop and conceal her...
Through the flesh of all of them flows a divine fire
and all for the god Pan are ablaze with passion...
And the same ardour is creeping into my veins;

Ô Pan, les sons de ta syrinx, ainsi qu'un vin
Trop odorant et trop doux, m'ont grisée ;
Ô Pan, je n'ai plus peur de toi, je t'appartiens ! ...

O Pan, the sound of your pipes, like a wine
too fragrant and too sweet, has intoxicated me;
O Pan, I fear you no longer, I am yours!...

21. **Charles Koechlin, « Le Nénuphar »**

extrait de / from **Poèmes d'Automne**

Poésie de / Poem by Edmond Haraucourt

L'air s'embrume : les joncs, roux comme de vieux os,
Encadrent l'étang noir qui dort sous le silence.
L'eau plate luit dans une opaque somnolence
Où le ciel renversé fait glisser des oiseaux.

The air grows misty: the reeds, rusty like old bones,
edge the dark pond, as it sleeps in the silence.
The still water gleams in an opaque somnolence,
in which birds glide in an inverted sky.

Et là-bas, loin des bords gluants, loin des roseaux,
Seul, bercé dans sa fière et souple nonchalance,
Un Nénuphar, splendeur nageante, se balance,
Tout blanc sur la noirceur immobile des eaux.

And yonder, far from the viscid shores, far from the reeds,
alone, lulled in its proud and lithesome nonchalance,
a water lily, a floating splendour, sways,
all white on the still darkness of the waters.

— Ainsi, tu t'ouvriras peut-être, un soir d'automne,
Ô mon suprême amour, espoir d'un cœur atone,
Fleur triste et froide éclore au lac de mes ennuis.

Thus, you will open up perhaps, some autumn evening,
O my supreme love, hope of a listless heart,
Cold, sad flower, blooming in the lake of my cares.

Et le chaste parfum de ta corolle pâle
Montera dans le calme insondable des nuits,
Avec le dernier cri de ma douleur qui râle.

And the pure perfume of your pale corolla
will rise into the nights' fathomless calm
with the last dying cry of my pain!

22. **Georges Hüe, Soir païen**

Poésie de / Poem by André Lebey

La lune glisse sous les bois
Sa pâleur douce et opaline

Écoutes-tu toutes les voix
Monter du fond de toutes les ravines ?

Sois silencieuse ! Écoute, Écoute,
Une flûte prélude au fond du bois...

Je rêve de formes sur la route
Qui font revivre l'autrefois.

Oublierons-nous que l'heure est brève
Et que l'aurore reviendra...

Les fleurs de nuit versent un rêve
Mais le soleil les refermera.

The moon slips into the undergrowth
her pale, soft iridescence.

Do you hear all the voices
rising from the depths of the ravines?

Be silent! Listen! Listen,
a flute is beginning to play deep in the wood...

I dream of figures on the road,
reviving former times.

Will we forget that the hour flies so swiftly
and soon dawn will return...

The flowers of the night pour forth a dream,
but the sun will close them again.

Translation © Mary Pardoe



alexiskossenko.com

Also available



apartemusic.com