

REYNALDO HAHN le rossignol éperdu

billy eidi

# REYNALDO HAHN

1874 - 1947

Le Rossignol éperdu

---

**Billy Eidi**

## CD 1 - 1C1229 (73'36)

### Première Suite

- 1 – Frontispice (2'20)
- 2 – Andromède résignée (2'06)
- 3 – Douleureuse rêverie dans un bois de sapins (7'16)
- 4 – Le Bouquet de pensées (0'58)
- 5 – Soleil d'automne (2'30)
- 6 – Gretchen (3'04)
- 7 – Les Deux Écharpes (1'37)
- 8 – Liebe! Liebe! (0'52)
- 9 – Éros caché dans les bois (2'49)
- 10 – La Fausse Indifférence (1'44)
- 11 – Chanson de midi (1'23)
- 12 – Antiochus (2'01)
- 13 – Nevermore (0'59)
- 14 – Portrait (0'37)
- 15 – L'Enfant au perroquet (1'42)
- 16 – Les Rêveries du Prince Églantine (2'29)
- 17 – Ivresse (1'34)
- 18 – L'Arôme suprême (1'28)
- 19 – Berceuse féroce (4'28)
- 20 – Passante (0'59)
- 21 – La Danse de l'Amour et de l'Ennui (3'09)
- 22 – Ouranos (3'13)
- 23 – Les Héliotropes du Clos-André (1'24)
- 24 – Effet de nuit sur la Seine (1'49)
- 25 – Per i piccoli canali (5'59)
- 26 – Mirage (1'27)
- 27 – La Danse de l'Amour et du Danger (2'39)
- 28 – Matinée parisienne (3'37)
- 29 – Chérubin tragique (2'17)
- 30 – Les Chênes enlacés (3'41)

## CD 2 - 1C2229 (57'42)

### Orient

- 1 – En caïque (2'52)
- 2 – Narghilé (2'33)
- 3 – Les Chiens de Galata (2'44)
- 4 – Rêverie nocturne sur le Bosphore (3'09)
- 5 – La Rose de Blida (1'31)
- 6 – L'Oasis (Biskra) (1'39)

### Carnet de voyage

- 7 – L'Ange verrier (3'28)
- 8 – Le Jardin de Pétrarque (1'46)
- 9 – La Nativité (3'21)
- 10 – Faunesse dansante (1'34)
- 11 – Les Noces du duc de Joyeuse (2'52)
- 12 – Le Petit Mail (1'03)
- 13 – Les Pages d'Élisabeth (3'05)
- 14 – La Jeunesse et l'Été ornent de fleurs le tombeau de Pergolèse (1'39)
- 15 – Vieux bahuts (Musée d'Orléans) (2'54)

### Versailles

- 16 – Hommage à Martius (1'07)
- 17 – La Reine au jardin (1'05)
- 18 – Le Réveil de Flore (3'26)
- 19 – Le Banc songeur (1'57)
- 20 – La Fête de Terpsichore (3'03)
- 21 – Adieux au soir tombant (2'15)
- 22 – Hivernale (3'37)
- 23 – Le Pèlerinage inutile (3'58)

Enregistrement/recording:  
Vincennes, Cœur de ville, juillet 2014

Direction artistique/Producer:  
Stéphane Topakian

Son et montage/Balance and editing:  
Frédéric Brillant

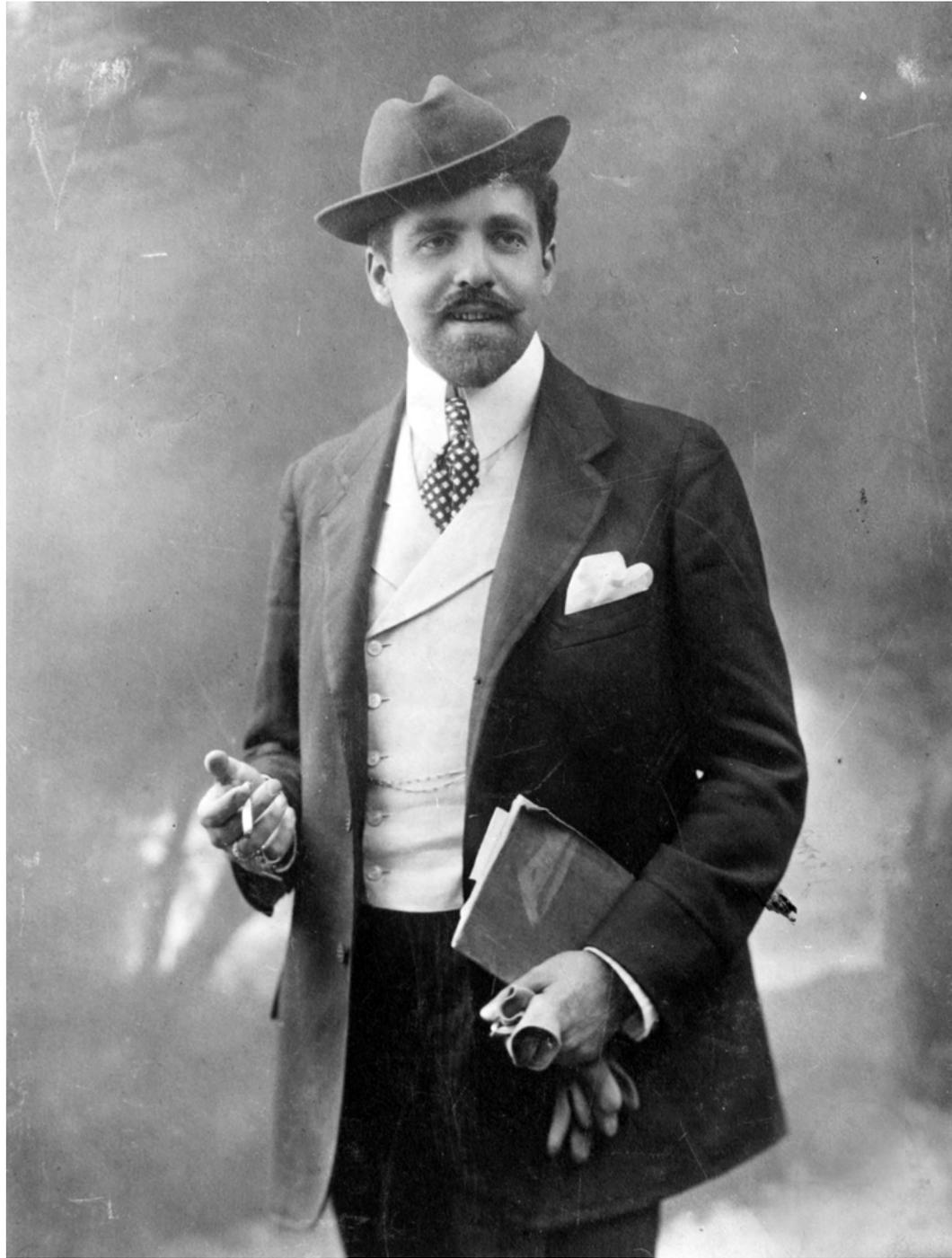
© Timpani 2014

© Timpani 2014

*C'est avec une grande émotion que je dédie ces disques à la mémoire de Daniel de Vengohechea, petit-neveu de Reynaldo Hahn, qui, un jour de... 2001, m'a exprimé son désir de me voir enregistrer Le Rossignol éperdu.*

*Je voudrais chaleureusement remercier M<sup>me</sup> Denise Frossard et son fils Emmanuel pour leur gentillesse et leur aide.*

B. E.



# CET OISEAU QUI PLEURE, C'EST MOI...

Guy Sacre

---

On l'a longtemps dévisagé, il était temps qu'on l'envisage. Ce mot bien connu, excessif quand Cocteau — Janus aux cent visages — se l'applique à lui-même, est exact quand il s'agit de Reynaldo. On le redécouvre, et chaque jour un peu plus. Plusieurs écueils nous séparaient de lui. Le premier, le plus malaisé peut-être à franchir, est celui de son époque, que l'on dit pourtant « belle », mais dont peu de créateurs sont sortis indemnes : Proust ne l'a franchie avec succès qu'en l'immolant à son œuvre. L'adjectif ne l'a pas protégée : on n'a eu de cesse d'en moquer les modes, les tics, les préjugés, d'en caricaturer la comédie sociale, ou, pis encore, de la prendre de haut, avec je ne sais quel air protecteur et blasé. Aujourd'hui que la nôtre la dépasse en sottise et en mauvais goût, nous lui sommes plus cléments ; nos laideurs la font paraître innocente ; pour un peu, malgré ses fanfreluches et ses roses de boudoir, elle nous rafraîchirait.

Un autre écueil, de la musique de Reynaldo Hahn, est son refus de la modernité, sa constante référence à un passé musical obstinément promu en valeur absolue, tenu comme règle de goût et de conduite. Né quelques mois avant Ravel et lui ayant survécu de dix ans, il écrit comme Fauré (le premier !), comme Saint-Saëns, comme Massenet dont il fut l'élève, voire comme Gabriel Dupont. Dans les jeunes années 1900, la « faute » était vénielle ; elle le fut beaucoup moins après Debussy (qu'il ne goûtait guère), après Stravinski et le Groupe des Six (qu'il vouait au diable), après Bartók et Prokofiev. On ne l'écoula plus que d'une oreille ; et l'on se boucha les deux ensemble quand l'heure fut aux sériels et autres modernistes de tout poil. Mais là encore, notre époque est forcée à plus d'indulgence que les décennies précédentes ; les loups sont devenus moutons ; je crains même que telle ou telle des pièces contenues dans cet album ne paraisse trop complexe à nos répétitifs, et telle autre trop dissonante à nos nouveaux fanatiques de l'accord parfait...

L'heure de Hahn est sans doute venue, après un long purgatoire. Une chose encore aurait pu faire barrage, je le dis sans rire : son immense,

son infatigable culture. *Le Rossignol éperdu*, en particulier, la clame de toutes les façons, avec une insistance qui semblera confiner à la vanité. Il n'est presque aucune des cinquante-trois pièces de ce recueil qui ne soit affublée d'une épigraphe (parfois deux !) ou qui ne fasse référence — comme si souvent la musique de Liszt — à une œuvre littéraire, musicale, picturale, à un personnage de la fiction, de l'histoire ou de la mythologie : de Théocrite ou Pline à Musset, Vigny, Verlaine, Baudelaire ou Coppée ; de Goethe ou Schiller à d'Alembert, M<sup>me</sup> de Sévigné ou Crébillon fils ; là un détour par Couperin, ailleurs par Antiochus ou Terpichore. Oui, ce pouvait être un fossé de plus à notre « compréhension » ; mais quoi, tout cet étalage, qu'il séduise ou exaspère, demeurera (comme les innombrables textes dont le bon Satie gribouille ses partitions) à la discrétion du déchiffreur, — pour son bonheur, j'espère...

Alors qu'opéras et opérettes (*Ciboulette* est de 1923), musiques de scène et ballets, musique de chambre et concertos, ont meublé surtout sa maturité et sa vieillesse, le piano, pour l'essentiel, n'occupe que la première moitié de la vie de Hahn, avec les meilleures ou du moins les plus fameuses de ses mélodies. *Juvenilia* (1890-1893), *Portraits de peintres* (1895), *Premières Valses* (1898) et ce *Rossignol* (1899-1910) sont l'œuvre d'un homme jeune, sinon d'un jeune homme. Le dira-t-on avec simplicité ? Partout, dans cette œuvre pianistique flotte la grande ombre de Proust, avec la trace, pour qui veut lire entre les notes, d'un amour ardent et fugace, exhaussé lentement en durable et féconde amitié.

*Le Rossignol éperdu*, publié en 1912 chez Heugel, comprend donc cinquante-trois « poèmes » (l'appellation est de l'auteur), répartis en quatre « suites » de dimensions inégales, avec mention fréquente non seulement de la date exacte, mais du lieu de composition. Que cela puisse finir par constituer une manière de journal, on le verra au bout de cette introduction. Je me hâte de souligner la variété, non seulement du style mélodique et harmonique, ou de l'écriture pianistique, mais aussi de l'inspiration. On trouve de tout dans ce gros recueil. Et d'abord, comme on l'attend à cette époque où le romanesque est roi, des scènes de genre. Telle est *Passante*, un petit rien, une esquisse gracile au rythme souple et dansant, plus brève assurément que les quatre lignes de Fénelon qui l'annoncent, et piquante justement par cette impression d'inachevé qu'elle ne peut manquer de laisser, jusque dans ses accords

conclusifs ; ou encore *Matinée parisienne*, morceau d'un charme immédiat, développé librement comme un rondo, promenade matinale à Paris, flânerie d'un désœuvré qui siffle au passage des refrains d'opérette ou de chanson, sur un rythme de valse à 6/8, dans des harmonies enjouées et faciles. Joignons à ce groupe les célèbres *Rêveries du Prince Églantine*, un des morceaux les plus connus du piano de Reynaldo (publié séparément en 1906), au joli thème songeur sur un accompagnement monotone et caressant de berceuse, et offrant la particularité de dédaigner le registre grave au profit du médium et de l'aigu. La saynète peut comporter, une fois ou l'autre, un trait de satire, comme dans *Andromède résignée*, une pièce qui avait probablement, pour le public du temps, sa « clé », aujourd'hui perdue : qui donc est cette Andromède point trop fâchée de vivre avec un monstre, et que persifle l'épigraphe empruntée à Vigny : « Ce vieillard t'enivrant de son baiser jaloux » ? N'importe, ce sont des pages délicieuses, avec ce motif dansant de la Belle, teinté (c'est écrit dans la partition) de « mélancolie moqueuse », qui laisse un instant la place au thème d'octaves de la Bête, « passionné, plaintif », avant de reprendre, toujours « insoucieux ».

Il y a des sujets artistiques, digressions autour d'une estampe, comme *L'Enfant au perroquet* qui se souvient de Thomas Lawrence, sinon de Mary Cassatt, pièce gracieuse, aux rythmes fluides, dont les motifs semblent se chercher à tâtons, à l'improvisade ; autour d'un tableau, comme *Les Nocces du duc de Joyeuse* que Reynaldo Hahn a vues au musée de Versailles et qui lui inspirent un pastiche de dancerie Renaissance, au rythme plein de verdure, aux savoureuses épices modales, scandé d'un bourdon de quinte (*ré-la*) que soudain la main gauche s'ingénie à transporter sur trois octaves, en vastes allers et retours d'arpèges ; autour d'un vitrail, comme dans *L'Ange verrier*, où les doubles notes dans le registre aigu et les harmonies fondues dans la pédale tâchent de rendre le « cristallin », le « scintillant » des vitraux de la cathédrale de Bourges ; ou d'une fresque, comme la *Faunesse dansante* du Rosso, au palais de Fontainebleau, qu'il traduit par des saillies rythmiques, des sauts capricieux, des motifs tour à tour piétinants ou volubiles et, çà et là, des effets de tambourin.

Il y a des tableaux de nature, ingénus et délicats, impressions plus que descriptions, — l'impressionnisme ne dénotant pas un style unique (il est né chez Chopin, Liszt et Heller) et n'étant pas réservé à la clique de-

bussyste. Tels sont *Le Bouquet de pensées*, souvenir du jardin botanique de Hambourg, dont la mélodie tournoie doucement dans ses modalismes ingénus, annonciateurs du style de Migot, et se replie timidement comme une corolle ; ou bien *Soleil d'automne*, noté aux Tuileries, indiscutablement fauréen quant à lui, un impromptu parti sur des arpèges ascendants basés sur la dominante, dans le flou des deux pédales, s'apaisant vite et concluant « rêveusement », en harmonies sinueuses et frôleuses (plus loin *Le Réveil de Flore*, dans la partie « Versailles », lui fera un joyeux écho) ; ou encore *Les Héliotropes du Clos-André*, dans leur paisible balancement à 6/8 et leur trame harmonique à quatre voix : composée à Maisons-Laffitte, la pièce, embuée de nostalgie, est dédiée à la mère de Jean Cocteau, lequel fréquenta beaucoup Reynaldo cette année-là et lui consacra plus tard un de ses *Portraits-souvenir*.

On rapprochera (d'autant qu'ils se suivent dans le recueil) deux morceaux voués aux mirages de l'eau. *Effet de nuit sur la Seine*, où le chant surnage au-dessus du flot d'accords réparti aux mains alternées, surprend par sa couleur sombre, due autant aux contretemps qu'à l'emploi des registres grave et médian ; Hahn l'a dédié au pianiste Édouard Risler, qui fut son camarade au Conservatoire. Et c'est à un autre virtuose, Paderewski, qu'il offre le suivant, que lui dictent les canaux de Venise, *Per i piccoli canali*, composition de longue haleine, barcarolle ou *gondoliera* du souvenir, où l'eau grise de la lagune semble refléter plus de tristesses que de joies : l'indication de la troisième page, « amoureux et sombre », vaut pour la pièce entière, depuis le thème initial doucement balancé, jusqu'à l'épisode central, voilé de bémols, adouci de tierces bien italiennes.

Avec les morceaux composés à Venise, à Hambourg, à Bourges et Fontainebleau, on a pénétré dans une nouvelle rubrique, celle du voyage. Reynaldo est sensible, en effet, aux changements d'atmosphère, de mœurs, de civilisation, et *Le Rossignol* se lit également comme un carnet d'étapes. Ainsi va-t-il visiter à Aquà Petrarca *Le Jardin de Pétrarque*, et c'est un *andantino* naïf, merveilleusement évocateur, qui ne quitte ses lents accords transparents que pour quelques mesures de contrepoints tout aussi déliés ; ou bien à Orléans *Le Petit Mail* où rêvait Calvin adolescent, et c'est une page aussi brève qu'étrange, dans son treillis de croches à 5/8 ; ou encore à Pouzzoles ce *Tombeau de Pergolèse*, que « la Jeunesse et l'Été ornent de fleurs », morceau lui aussi rédigé à cinq temps (5/4), dans

une écriture canonique à la fois lucide et pieuse, jusqu'à cette phrase ultime qui s'étend lentement, avec un dernier la vibrant au fond du clavier.

À Versailles, qu'il chérissait tout particulièrement, Reynaldo consacre une partie entière, la quatrième du recueil. Je garde les deux derniers morceaux, admirables en tous points, pour plus tard : l'encre en est différente. Le reste, inégal, va du pastiche de pavane de *La Reine au jardin*, à la façon de menuet de *La Fête de Terpsichore*, à quoi l'on préférera sans aucun doute ce souvenir du Grand Trianon qu'il intitule *Le Banc songeur*, rien qu'une page, sobrement mais finement bâtie sur un bourdon *ré-la*, que la gauche arpège en contretemps avec les accords de la droite. Et l'on réservera une place émue aux *Adieux au soir tombant*, extraits du ballet *La Fête chez Thérèse*, où soprano et ténor se donnent la réplique, de part et d'autre d'un buisson d'accords syncopés.

Mais le véritable voyage, c'est en « Orient » que Hahn nous invite à le faire, suivant le titre de la deuxième partie du *Rossignol*, six pièces au total, les quatre premières composées en Turquie en 1906, les deux autres en Algérie en 1909, le tout coiffé de ce vers de Malherbe : « Vous avez une odeur des parfums d'Assyrie ». Toutes méritent le détour, pour parler comme un guide à étoiles. La côte d'Eyoub inspire le rythme égal et cadencé, le bercement monotone, le motif obsédant de *En caïque*. Puis, en volutes de fumée bleue, monte « nonchalamment » la mélodie de *Narghilé*, dessinée en quintolets, triolets, et autres figures anormales, avant une partie plus cadencée, coiffée de ce curieux ad- verbe, « occidentalement », que Proust soulignait avec humour dans la lettre de septembre 1912 où il remercie son « petit Bunchnibuls » de lui avoir envoyé ce *Rossignol* tout frais sorti de presse... Dans *Les Chiens de Galata*, sous-titré « Effet de nuit sur la Corne d'Or », de lentes et lancinantes progressions chromatiques, dans le grave, forment le fond d'un thème alangui, d'une voluptueuse tristesse, avant que, dans une dernière promenade en caïque, ne nous envoûte la *Rêverie nocturne sur le Bosphore*, avec ces arpèges descendants qui tracent le sillage de la barque et cette mélodie quasi immobile dans sa souveraine torpeur. Passant ensuite en Afrique du Nord, on est fasciné par *La Rose de Blida*, où tout au long s'obstine une quinte grave (*mi-si*) sous la broderie de croches et doubles croches recommencées, « infinis bercements du loisir embaumé », selon le vers de Baudelaire cité en épigraphe. Et l'on s'en

retourne par *L'Oasis* de Biskra, à peine une page, peut-être le meilleur de ces six morceaux, dans sa nudité, sa simplicité, et la fraîcheur, dans la tonique persistante (*sol*), de ce petit motif caressant, surgi comme une source au milieu de l'horizon immense...

Borné à des tableautins, à des scènes pittoresques, à des impressions de *traveller*, l'équivalent musical du journal de *Barnabooth* chez Larbaud, le *Rossignol* ne vaudrait pas beaucoup mieux (ce n'est déjà pas mal...) que les *Tableaux de voyage* de d'Indy ou les *Promenades* de Magnard. Mais on y découvre surtout, disséminés à travers l'œuvre, et souvent ses pages les plus réussies, des fragments de journal intime, des confidences d'amour malheureux, à demi-mots, à demi-notes, qui justifient cet aveu du compositeur à ses intimes : « Ce recueil est presque entièrement écrit avec des larmes. » Voici, dans l'ordre, quelques-uns de ces moments, qui ne parlent plus d'un dandy de salon, d'une figurine de mode, mais d'une âme.

Le « poème » titré *Douloureuse rêverie dans un bois de sapins*, pour être un peu long et décousu, n'en est pas moins très inspiré, d'une veine lyrique profonde, grand *andante* nocturne où les épisodes s'enchaînent grâce au liant des croches par trois : le bercement initial à 12/8, sous le ciel constellé des sept dièses d'*ut* dièse majeur, au gré d'une ondulation d'arpèges où le pouce gauche effleure quelques notes chantantes, cependant que vacillent lentement les accords altérés de la droite ; un motif de tierces, dans le médium, accompagné de tintements cristallins ; et la trouvaille, plus loin, de cette délirante mesure à 16/8 (des groupes répétés de 5+3 croches) où le chant s'enrobe amoureuxment... « Pour qui ? pour une ingrate... », dit la citation empruntée à Racine.

*Gretchen* est le titre d'un morceau dramatique, d'une noirceur inaccoutumée chez Hahn, qui joue sur le violent contraste entre le bouillonnement de colère de l'amoureux éconduit (remous d'arpèges modulants aux mains alternées) et le *ländler* faussement ingénu, musique de porcelaine, que danse la belle, « heureuse à faire mal au cœur », selon le mot de d'Alembert sur M<sup>me</sup> Denis, cité en épigraphe.

D'un journal intime assurément, le diptyque (brisé) constitué par *Liebe ! Liebe !* et *Antiochus*, tous deux composés en 1904 et scrupuleusement datés, l'un du 26 septembre, l'autre du 23 novembre. « Toi qui, comme un coup de couteau, / Dans mon cœur plaintif es entrée... », ces vers de Baudelaire donnent d'emblée le ton du premier, où la gauche mar-

que un thème haletant, presque hagard, appassionato, sous des accords syncopés qui à la fois piétinent et modulent : une des pages les moins « clémentes » (aux oreilles) de tout le recueil. La pièce jumelle est d'écriture aussi âpre et dissonante : la gauche fait inflexiblement résonner pendant trois pages la quinte grave *si-fa* (en *si* majeur), la droite plaque à contretemps des accords changeants, qui tâchent de moduler sans y parvenir, malgré tous les accidents, toujours ramenée au pôle tonique. Cet Antiochus désespérément fidèle à une femme occupée ailleurs, c'est bien sûr le héros de la *Bérénice* de Racine, pathétique et crucifié...

Entre ces deux extrêmes prend sa juste place *La Fausse Indifférence* ; ce titre à la Marivaux recouvre une pièce sibylline, où une voix nue chante sa plainte, *in modo elegiaco*, jusqu'au « douloureux », alors que l'accompagnement de sixtes se veut quelque peu en retrait, détaché, occupé ailleurs ; et la fin, à brûle-pourpoint, laisse une impression pénible.

La *Berceuse féroce* est un des morceaux les plus inspirés de tout le cahier. Vraiment touchant et navrant, ce *Dodo l'enfant do* qui se donne pour une « réplique à une pièce de Couperin » (*L'Amour au berceau du Quinzième Ordre*). On saisira l'hypallage : « féroce », ce n'est pas cette berceuse qui l'est, avec ses tierces si douces et caressantes et son rythme dodelinant, mais bien cet amour qu'il eût mieux valu étouffer au berceau...

*Hivernale* : une élégie émouvante, et pour une fois plus sensible que sentimentale ; le thème, en accords, se coule dans une métrique expressive qui alterne 7/4 et 2/2, et à ses petites phrases vient répondre un glas, dans la distance ; plus loin, les mains le posent dans l'aigu, battu de croches, à l'unisson, « calme et frileux » ; fin en accords, froids et translucides, comme du givre.

Deux morceaux résument ce que j'appellerais le roman secret de Reynaldo Hahn : le premier et le dernier. La première pièce du *Rossignol* s'intitule simplement *Frontispice*, et citant deux vers de Marceline Des-

bordes-Valmore, donne d'emblée, sans fard, l'accent qu'il convient de mettre à toutes les pièces qui en constitueront la trame : « Penche un peu ton oreille à cet oiseau qui pleure : / C'est moi ! » Nous ne saurons pas à qui ce « tu » s'adresse, et le lecteur innocent pourrait le prendre pour lui : les créateurs ont de ces privautés... Deux pages mélancoliques, où une phrase murmurée et tremblante, d'abord toute nue au milieu du piano, s'accompagne ensuite de quelques sixtes songeuses, s'harmonise d'accords très doux, module un bref instant, retombe dans le ton et disparaît.

Mais la dernière pièce, sans rien dévoiler de précis, ôte un peu du mystère. Avec ce *Pèlerinage inutile*, et dans le sillage d'Hugo, c'est le retour à l'endroit des amours, aux lieux de la joie ancienne, — inutile en effet, parce que tout est transformé. « Que peu de temps suffit à changer toute chose... » Plus désabusé encore qu'Olympio, et voulant exprimer ce « changement », le musicien, après avoir énoncé sans accompagnement son thème de deuil et de mélancolie, l'enchâsse en des harmonies à la Franck, chaque fois renouvelées imperceptiblement par les degrés de la basse, les altérations modales, les synonymies enharmoniques... Ainsi se clôt ce recueil gonflé de musique, et de poésie. Faut-il, à son lot si riche, ajouter une citation de plus, ayant valeur de raccourci ? On la prendrait dans Ronsard, lorsque le poète s'adresse, comme tant d'autres avant et après lui, à l'oiseau éperdu : « Toutefois, Rossignol, nous différons d'un point, / C'est que tu es aimé, et je ne le suis point... » Mais voilà qui nous renforce dans l'anecdote. Au contraire, c'est le moment de la dépasser, de gommer soigneusement titres et sous-titres, ou de les reléguer en fin de page, comme Debussy l'a fait pour ses *Préludes*, entre de feintes parenthèses. Et déjà je m'en veux d'avoir parlé de « journal ». Quiconque joue ou écoute ces musiques, les prendra en amitié, pour elles et elles seules : voici des thèmes, des harmonies, des figures, et même des silences, qui ne demandent que la connivence de l'oreille, — peut-être plus bienveillante et plus fidèle que celle du cœur.

# THIS WEEPING BIRD IS ME

Guy Sacre

---

He was long stared at; it was time that he be envisaged. This well-known witticism, with a play on words in French that does not translate, may have been excessive when Cocteau — Janus of 100 faces — applied it to himself, but is exact when it comes to Reynaldo. He is being rediscovered, a little more every day. Several pitfalls separated us from him. The first, and perhaps the most difficult to get over, is that of his era, which, even though called ‘beautiful’, few creators emerged from it unscathed: Proust only got through it successfully by immolating it in his work. The adjective did not protect it: its modes, tics, and prejudices were constantly mocked, the social comedy caricatured or, worse yet, looked down on with goodness knows what protective, blasé air. Today, when ours surpasses it in stupidity and bad taste, we are more lenient towards it; our instances of ugliness and lowness make it look innocent, and despite its frills and flounces and boudoir roses, it would not take much to refresh us.

Another pitfall in Reynaldo Hahn’s music is his refusal of modernity, his constant reference to a musical past obstinately promoted as an absolute value, held up as a standard of taste and conduct. Born a few months before Ravel and surviving him by ten years, he wrote like Fauré (in his first period!), like Saint-Saëns, like Massenet whose student he was, and even like Gabriel Dupont. In the early years of the 20th century, the ‘sin’ was venial; it was much less so after Debussy (whom he hardly cared for), after Stravinsky and the Group of Six (whom he would have liked to send to the devil), after Bartók and Prokofiev. He was now listened to with one ear; and both were plugged when it came time for the Serialists and other modernists of all sorts. But there again, our era is forced to more indulgence than the previous decades: the wolves have become sheep. I fear even that such and such a piece contained in this album might appear too complex for our Minimalists, or another too dissonant for our new fanatics of the triad...

After a long purgatory, Hahn’s time has doubtless come. One other thing may have stood in the way, and I say this seriously: his immense,

inexhaustible culture. *Le Rossignol éperdu* (The Desperate Night-ingale), in particular, proclaims this in every way, with an insistence that would seem to border on vanity. Hardly any of the 53 pieces in this collection does not have an epigraph (sometimes two!) or does not refer — as so often with the music of Liszt — to a literary, musical, or pictorial work, a character from fiction, history or mythology: from Theocritus or Pliny to Musset, Vigny, Verlaine, Baudelaire or Coppée; from Goethe or Schiller to d’Alembert, Madame de Sévigné or Crébillon the Younger; there a detour by way of Couperin, elsewhere via Antiochus or Terpsichore. Yes, this could have been yet one more hurdle to our ‘comprehension’, but so what? All this show, whether charming or exasperating, will remain (like the innumerable texts that the good Satie scribbled on his scores) in the hands of the sight reader — for his pleasure, I hope...

While operas and operettas (*Ciboulette* dates from 1923), incidental music and ballets, chamber music and concertos filled his prime and old age above all, the piano, for the essential part, occupied only the first half of Hahn’s life, along with the best or, at least, the most famous of his songs. *Juvenilia* (1890-93), *Portraits de peintres* (1895), *Premières Valses* (1898) and this *Rossignol* (1899-1910) are the work of a youthful man if not a young man. Can it be said with simplicity? Everywhere in this pianistic work hovers the great shade of Proust, with the trace, for whomever wishes to read between the notes, of an ardent, fleeting love slowly elevated into a lasting, fruitful friendship.

So, *Le Rossignol éperdu*, published in 1912 by Heugel, consists of 53 ‘poems’ (the appellation is the composer’s), divided into four ‘suites’ of unequal dimensions, with frequent mention not only of the exact date but also of the place of composition. That this might end up constituting a sort of journal will be seen at the end of this introduction. I hasten to underscore the variety, not only in the melodic and harmonic style or the piano writing, but also in the inspiration. We find a bit of everything in this thick collection, and first of all, as is to be expected during this period when the romantic side was king: genre scenes. Such is *Passante* (Passerby) a trifle, a slender sketch with a supple, dancing rhythm, most certainly briefer than Fénelon’s four lines that announce it; its piquancy due precisely to this impression that it cannot help but leave of being unfinished, right up to the concluding chords.

*Matinée parisienne* (Paris morning) is a piece of immediate charm, freely developed like a rondo, a morning stroll in Paris, the wandering of an idle person whistling, along the way, operetta or song refrains, on a 6/8 waltz rhythm, in cheerful, easy harmonies. To this group let us add the famous *Rêveries du Prince Églantine*, one of Reynaldo's best-known piano pieces (published separately in 1906), with a pretty, dreamy theme over a monotonous, caressing lullaby accompaniment, and offering the particularity of disdaining the lower register in favour of the middle and upper. The sketch can comport, now and again, a dash of satire, as in *Andromède résignée*, a piece that, for the public of the time, probably had its 'key', lost today: who then was this Andromeda who does not mind living with a monster, and mocked by the epigraph borrowed from Vigny: 'This old man intoxicating you with his jealous kiss'? No matter: these are delightful pages, with this dancing motif of the Beauty, tinged with 'mocking melancholy' (it's written in the score) that gives way, for an instant, to the Beast's theme in octaves, 'passionate, plaintive', before resuming, ever 'carefree'.

There are artistic subjects, digressions on an etching, like *L'Enfant au perroquet* (The Child with a parrot), which remembers Sir Thomas Lawrence, if not Mary Cassatt, a graceful piece, with flowing rhythms, the motifs seeming to search for each other, as if improvised. Or on a painting, like *Les Noces du duc de Joyeuse* (The Wedding of the Duke de Joyeuse), which Reynaldo Hahn saw in the museum at Versailles and which inspired a Renaissance *dancerie* pastiche, with rhythms full of vitality, savoury modal spices, and scanned over a bourdon of a fifth (D-A) that the left hand suddenly strives to transport over three octaves, in a vast shuttling of arpeggios. Or on a stained-glass window, as in *L'Ange verrier* (The Glazier Angel), in which double notes in the upper register and blurred harmonies in the pedal try to render the 'crystalline', the 'sparkling' aspect of the windows of Bourges Cathedral. Or of a fresco, like Rosso's *Dancing Fauness* at Fontainebleau Château, which he translates with rhythmic projections, capricious leaps, motifs in turn stamping or voluble and, here and there, tambourine effects.

There are paintings of nature, ingenuous and delicate, impressions more than descriptions, *Impressionism* not denoting a single style — it was born with Chopin, Liszt and Heller — and not reserved to the Debussy clique. Such are *Le Bouquet de pensées* (Bouquet of pansies), a souvenir

of the Hamburg botanical garden, wherein the melody swirls gently in its ingenuous modalism, harbinger of Migot's style, and timidly curls up like a corolla. Or else the indisputably Fauréan *Soleil d'automne* (Autumn sun), noted down in the Tuileries Gardens, an impromptu starting off on rising arpeggios based on the dominant, in the blur of the two pedals, quickly calming and concluding 'dreamily', in sinuous, enticing harmonies (it will be joyfully echoed later on by *Le Réveil de Flore* — Flora's awakening — in the 'Versailles' part). Or *Les Héliotropes du Clos-André*, in a peaceful rocking 6/8 and the four-part harmonic weave; composed at Maisons-Laffitte, the piece, misted with nostalgia, is dedicated to the mother of Jean Cocteau, who frequented Reynaldo considerably that year and would later devote one of his *Portraits-souvenir* to him.

We shall establish a parallel between two pieces (especially since they follow one another in the collection) dealing with the mirages of water. *Effet de nuit sur la Seine* (Effect of Night on the Seine), in which the melody floats above the flow of chords divided between the alternate hands, surprises with its dark colour due as much to off-beats as to the use of the medium and low registers. Hahn dedicated it to the pianist Édouard Risler, who was a classmate at the Conservatoire. And it is to another virtuoso, Paderewski, that he offered the following, dictated to him by the canals of Venice: *Per i piccoli canali* (By the small canals), a long-term composition, barcarolle or *gondoliera* of memory, where the grey waters of the lagoon seem to reflect more sadness than joy. The marking on the third page, 'amorous and sombre', is applicable to the whole piece, from the gently rocking initial theme up to the central episode, veiled in flats, softened by typically Italian thirds.

With the pieces composed in Venice, Hamburg, Bourges and Fontainebleau, we enter a new category: travel. Reynaldo was, in fact, sensitive to changes in atmosphere, mores, and civilization, and *Le Rossignol* can also be read as a log of stopping places. Thus, in Arquà Petrarca, he went to visit *Le Jardin de Pétrarque* (Petrarch's garden), and it is a naive, marvellously evocative *andantino* that leaves its slow, transparent chords only for a few bars of equally nimble counterpoints. In Orléans, *Le Petit Mail* is the little tree-lined walk where an adolescent Calvin dreamed; the piece is as brief as it is strange, in its trellis of quavers in 5/8. In Poggio a Caiano, he found *Tombeau de Pergolèse* (Pergolesi's tomb), which 'Youth

and Summer decorate with flowers'; another piece in five beats (5/4), in canonic writing both lucid and pious, up to this last phrase that slowly exhausts itself, with a final A vibrating at the bottom of the keyboard.

To Versailles, which he cherished especially, Reynaldo devotes an entire part, the fourth in the collection. I am keeping the last two pieces, admirable in every way, for later: their ink is different. The rest are uneven and go from the pavane pastiche of *La Reine au jardin* (The Queen in the garden) to the would-be minuet of *La Fête de Terpsichore*, to which one will no doubt prefer this memory of the Grand Trianon entitled *Le Banc songeur* (The pensive bench): only one page, soberly but finely built on a D-A bourdon, which the left hand arpeggiates on the off-beat whilst the right plays chords. And with emotion we will reserve a place for *Adieux au soir tombant* (Farewells at nightfall), taken from the ballet *La Fête chez Thérèse*, in which the soprano and tenor play opposite each other, on either side of a bush of syncopated chords.

But the real journey to which Hahn invites us is the 'Orient', following the title of the second part of *Rossignol*: six pieces in all, the first four composed in Turkey in 1906, the other two in Algeria in 1909, the whole capped with this verse by Malherbe: 'You have an odour of the scents of Assyria'. To speak like a guide attributing stars, all are worth the detour. The coast of Eyub inspires the equal, cadenced rhythm, monotonous rocking, and haunting motif of *En caique* (In a gulet). Then, in volutes of blue smoke, the threnody of *Narghilé* (Hookah) rises 'nonchalantly', laid out in quintuplets, triplets, and other anomalous figures before a more rhythmic part, marked with this curious adverb, 'occidentally', which Proust emphasized with humour in a letter of September 1912 in which he thanks his 'little Bunchtribuls' for having sent him this *Rossignol* hot off the press... In *Les Chiens de Galata* (The Dogs of Galata), subtitled 'Effet de nuit sur la Corne d'Or' (Effect of night on the Golden Horn), the slow, haunting chromatic progressions in the lower register form the foundation for a languid theme of voluptuous sadness before, in a final promenade in a gulet, the *Rêverie nocturne sur le Bosphore* bewitches us with these falling arpeggios that trace the boat's wake and this quasi-motionless melody in its supreme torpor. Next going to North Africa, we are fascinated by *La Rose de Blida*, in which a low fifth (E-B) persists throughout under the auxiliary notes in resumed quavers and semiquavers, 'endless rocking in fragrant

leisure', according to the Baudelaire verse quoted in epigraph. And we journey back via *L'Oasis of Biskra*, barely a page but perhaps the best of these six pieces in its bareness and simplicity, and with the freshness, in the persistent tonic (G), of this caressing little motif, suddenly appearing like a spring in the middle of the immense horizon...

Restricted to little pictures, picturesque scenes, and traveller's impressions, the musical equivalent of *A.O. Barnabooth's* diary (Valéry Larbaud), the *Rossignol* would not be worth much more (which is already not bad...) than d'Indy's *Tableaux de voyage* or Magnard's *Promenades*. But here, above all, we discover, disseminated through the work, and often its most successful pages, diary fragments, confidences of unrequited love without spelling it out, in semi-notes that justify this avowal of the composer to his close friends: 'This collection was almost entirely written with tears'. Here, in order, are a few of these moments that no longer speak of a drawing-room dandy or a figurine of fashion but of a soul.

Although the 'poem' entitled *Douloureuse rêverie dans un bois de sapins* (Painful reverie in a pinewood) may be a bit long and desultory, it is nonetheless quite inspired, of a profound lyrical vein, a large nocturnal andante in which the episodes are linked thanks to the binder of quavers by threes: the initial rocking in 12/8, under the star-studded sky of the seven sharps of C sharp major, following an undulation of arpeggios in which the left thumb brushes a few lilting notes, while the altered chords in the right slowly sway; a motif in thirds, in the mid-range, accompanied by crystalline tinkling; and, further on, the brain-stroke of this deliquescent bar in 16/8 (repeated groups of 5+3 quavers) in which the melody wraps itself amorously... 'For whom? For an ingrate...', says the quotation borrowed from Racine.

*Gretchen* is the title of a dramatic piece, of uncustomary darkness for Hahn, who plays on the violent contrast between the seething anger of the rejected lover (swirls of modulating arpeggios in alternating hands) and the falsely ingenuous *Ländler*, music of porcelain that the sweetheart dances, 'so happy that it almost makes the heart ache', to use d'Alembert's phrase about Madame Denis, quoted in epigraph.

Assuredly from a diary, the (broken) diptych made up of *Liebe! Liebe!* (Dear! Dear!) and *Antiochus*, both composed in 1904 and scrupulously dated, the first 26 September, the other 23 November. 'You who, like the

stab of a knife, / Entered my plaintive heart...’, these verses by Baudelaire straightaway set the tone of the first, where the left hand marks a panting/breathless, almost frantic, theme *appassionato*, under the syncopated chords that both stamp and modulate: one of the least ‘clement’ (to the ears) pieces of the whole collection. The writing of the twin piece is just as harsh and dissonant: for three pages, the left hand inflexibly makes resonate the low fifth B-F (in B major), the right strikes changing chords on the off-beat, which try unsuccessfully to modulate despite all the accidentals, always brought back to the tonic centre. This Antiochus, desperately faithful to a woman occupied elsewhere is, of course, the hero of Racine’s *Bérénice*, pathetic and crucified...

Between these two extremes, *La Fausse Indifférence* takes its rightful place; this title à la Marivaux covering a sibylline piece, where a bare voice sings its lament, *in modo elegiaco*, up to ‘distressing’, whereas the accompaniment in sixths is meant to be somewhat in the background, detached, occupied elsewhere; and the point-blank ending leaves a painful impression.

The *Berceuse féroce* (Ferocious lullaby) is one of the most inspired pieces of the whole set. Truly touching and upsetting, this *Dodo l’enfant do* (Sleep, baby, sleep), which makes itself out to be a ‘retort to a piece by Couperin’ (*L’Amour au berceau* from the *Fifteenth Order*). One will grasp the hypallage: ‘féroce’, it is not this lullaby that is, with its thirds so gentle and caressing and its nodding rhythm but indeed this love that would have been better smothered in the cradle...

*Hivernale* (Hibernal): a moving elegy, for once more sensitive than sentimental; the theme, in chords, flows in an expressive time signature alternating 7/4 and 2/2, and answers its little phrases with a knell in the distance; further on, the hands place it in the upper register, beaten in quavers, in unison, ‘calm and shivery’; ending in cold, translucent chords, like frost.

Two pieces sum up what I would call Reynaldo Hahn’s secret novel: the first and last. The first piece in the *Rossignol* is entitled simply *Frontispice* and, quoting two verses by Marceline Desbordes-Valmore,

it straightaway, openly, sets the accent that would be proper to give to all the pieces that will constitute the framework: ‘Lend your ear a bit to this bird that weeps: / It is I!’ We will never know to whom this ‘you’ is addressed, and the innocent reader might take it for him (or her): creators have these privacies... A piece of two melancholic pages, in which a murmured, trembling phrase, first totally bare in the middle of the piano, is then accompanied by a few dreamy sixths, harmonizes with very soft chords, modulates briefly, falls back into the key and disappears.

But the last piece, without revealing anything precise, removes a bit of the mystery. With this *Pèlerinage inutile* (Useless pilgrimage) and in the footsteps of Victor Hugo, it is the return to the place of loves and old joy — useless, in fact, because everything is transformed. ‘How little time it takes to change everything...’ Even more disenchanting than Olympio and wishing to express this ‘change’, the musician, after having started, unaccompanied, his theme of mourning and melancholy, sets it in Franckist harmonies, each time imperceptibly renewed by the degrees of the bass, the modal alterations, and enharmonic synonymies... Thus closes this collection swollen with music and poetry. To his ever so rich lot, is it necessary to add one further quotation, as a shortcut? We would take it from Ronsard, when he addresses, like so many others before and after him, the distraught/desperate bird: ‘However, Nightingale, we differ on one point: / It is that you are loved, and I am not...’ But there is what thrusts us into anecdote. On the contrary, it is the moment to go beyond it, to carefully erase titles and subtitles or relegate them to the end of the piece, as Debussy did with his *Préludes*, between feigned parentheses. And already I am annoyed with myself for having spoken of a ‘journal/diary’. Whoever plays or listens to these pieces will take them in friendship, for them and them alone: here are themes, harmonies, figures, and even silences that ask only for the complicity of the ear — perhaps more benevolent and faithful than that of the heart.

Translation: John Tyler Tuttle

1. Translator’s note: ‘La Belle Époque’

## BILLY EIDI

---

Élève à Paris de Magda Tagliaferro, Jacques Coulaud et Jean Micault. Grand Prix de l'Académie Charles Cros et Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque français, il défend particulièrement le répertoire romantique et la musique française du xx<sup>e</sup> siècle, s'attachant souvent à faire découvrir auteurs et répertoires méconnus. Il a créé des pièces de Satie (*Sixième Nocturne*), Sauguet (*Ombres sur Venise*, qui lui est dédiée), Jaubert, Sacre, Bonet, Beffa, Steptoe, Krynen, etc. C'est en outre un passionné de la mélodie française, qui œuvre inlassablement pour une meilleure connaissance et un renouveau du genre, souvent aux côtés du baryton Jean-François Gardeil. On retrouvera ces goûts et ces préoccupations dans ses disques, à ce jour une vingtaine, dont de nombreuses « premières ». Disques de piano : Scriabine, Sauguet, Milhaud, Sacre, Séverac, Satie, Poulenc (*L'Histoire de Babar*, aux côtés du grand Hugues Cuenod, devenu une référence). Disques de mélodies : Ravel, Debussy, Fauré, Poulenc, Satie, Sacre, Sauguet, et les intégrales Honegger, Chausson, Delage et Roussel. Autant d'enregistrements plusieurs fois récompensés : notamment « Diapason d'or », ffff de Télérama, « 10 et Recommandé » de Classica/Repertoire, « Choc » du Monde de la musique, BBC « Music Choice »... L'Académie du Disque lyrique lui a décerné le Grand Prix Gerald Moore (Orphée d'or du meilleur accompagnateur, 2009) pour la réédition de son disque des mélodies de Guy Sacre. Billy Eidi est actuellement professeur au CRR de Paris, au CNSM de Lyon, ainsi qu'aux Académies internationales d'été de Nice et de Nancy. Il est régulièrement invité pour des master-classes en Espagne, en Chine, au Japon et en Corée du Sud.

Billy Eidi is a French pianist of Lebanese origin. He studied in Paris under Magda Tagliaferro, Jacques Coulaud and Jean Micault. He is currently a professor at the Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) in Paris and the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Lyon. He gives regular master-classes at the International Summer Academies in Nice and Nancy, as well as in Spain, China, Japan and South Korea. In his concerts throughout the world (France, England, Italy, Switzerland, Belgium, Luxembourg, Germany, Spain, Czech Republic, Greece, Bulgaria, Ukraine, Sweden, USA, Canada, South Korea, Japan and the Middle East) Billy Eidi has particularly championed the romantic repertoire (often with less performed works and composers) as well as 20th century French music, giving first performances of piano works such as Satie's *6th Nocturne*, Sauguet's *Ombres sur Venise*, which is dedicated to him, and works by Jaubert, Bonet, Krynen, Beffa, and by Guy Sacre with whom he gives lecture-recitals on literary and musical themes. For his recordings of works for piano (Sauguet, Milhaud, Poulenc, Satie, Scriabin, Séverac and Sacre) and French song (Ravel, Debussy, Fauré, Roussel, Poulenc, Sacre, Honegger, Sauguet, Delage, Chausson) Billy Eidi has been awarded high distinctions, amongst which are the Grand Prix de l'Académie Charles Cros, the Grand Prix de la Nouvelle Académie du Disque Français, the BBC Choice... His recording of Poulenc's *Histoire de Babar* with the 95 year-old Hugues Cuénod as narrator has since become a touchstone for imaginative interpretation and warmth of expression. He was awarded in 2009 Grand Prix Gerald Moore, by the french Académie du disque lyrique after a new release of Sacre's songs.



© Robert Bared



PALAZZETTO  
BRU ZANE  
CENTRE  
DE MUSIQUE  
ROMANTIQUE  
FRANÇAISE

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX<sup>e</sup> 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.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the re-discovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertoire. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695 specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is one of the achievements 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 CD recordings.

**[bru-zane.com](http://bru-zane.com)**

---