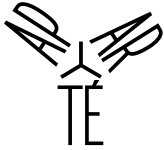


SANDRINE CHATRON

A BRITISH PROMENADE

OPHÉLIE GAILLARD
MICHAEL BENNETT





Enregistré par Little Tribeca au Temple Saint-Pierre (Paris) en mai 2016.

Sandrine Chatron joue une harpe Lyon & Healy Style 30.

Remerciements pour leur soutien à la Fondation Marcelle et Robert de Lacour, à l'Instrumentarium, à Mécénat 100% ainsi qu'à Ian Mylett, Desmond Scott et Pascaline Mulliez.

Direction artistique : Ignace Hauville

Prise de son : Nicolas Bartholomée et Ignace Hauville

Montage et mixage : Ignace Hauville

Introduction de Laura Tunbridge

Traductions par Dennis Collins

Photos © Caroline Doutre

Design © 440.media

AP140 Little Tribeca © 2016 © 2017

1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France

apartemusic.com



A BRITISH PROMENADE

SANDRINE CHATRON harp

OPHÉLIE GAILLARD cello - MICHAEL BENNETT tenor

YORK BOWEN (1884-1961)

1. *Arabesque - Arabesque* (1932)* 6'41

HERBERT HOWELLS (1892-1983)

2. *Prelude for harp - Prélude pour harpe* (1915) 5'09

SIR GRANVILLE BANTOCK (1868-1946)

3. *Hamabdil (Hebrew Melody) for cello and harp*
Hamabdil (Mélodie hébraïque) pour violoncelle et harpe (1917) 5'05

CYRIL SCOTT (1879-1970)

4. *Celtic Fantasy for harp - Fantaisie celtique pour harpe* (1926)* 10'01

EUGÈNE GOOSSENS (1893-1962)

5. *Ballade No. 1 for harp, Op. 38 - Ballade n° 1 pour harpe, op. 38* (1924) 3'22
6. *Ballade No. 2 for harp, Op. 38 - Ballade n° 2 pour harpe, op. 38* (1924) 4'04

DAVID WATKINS (ARR.)

7. *Scarborough Fair, traditional folksong (arr. for voice and harp)*
La Foire de Scarborough, chanson traditionnelle (arr. pour voix et harpe) 2'16

GRACE WILLIAMS (1906-1977)

8. *Hiraeth for harp - Hiraeth pour harpe* (1951) 2'19

LENNOX BERKELEY (1903-1989)

Five Herrick Poems for tenor and harp, Op. 89

Cinq Poèmes de Herrick pour ténor et harpe, op. 89 (1974)

- | | |
|--|------|
| 9. "Now is your turne, my dearest, to be set", Andante | 1'18 |
| 10. "Dearest of thousands, now the time draws neare", Lento | 2'27 |
| 11. "These springs were maidens once that lov'd", Allegretto | 1'23 |
| 12. "My God! Look on me withe'eye", Slow but freely | 2'28 |
| 13. "If nine times you your bridegroom kiss", Allegro | 1'00 |

EDMUND RUBBRA (1901-1986)

14. *Discourse for cello and harp, Op. 127*

Discours pour violoncelle et harpe, op. 127 (1969) 6'22

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

Suite for harp, Op. 83 - Suite pour harpe, op. 83 (1969)

- | | |
|----------------------|------|
| 15. I Overture | 2'51 |
| 16. II Toccata | 1'28 |
| 17. III Nocturne | 2'47 |
| 18. IV Fugue | 1'13 |
| 19. V Hymn St. Denio | 5'09 |

20. "The Death of Saint Narcissus", *Canticle V for tenor and harp, Op. 89*

« La mort de saint Narcisse », *Cantique V pour ténor et harpe, op. 89 (1974)* 7'42

LENNOX BERKELEY (1903-1989)

21. *Nocturne for harp, Op. 67/2 - Nocturne pour harpe, op. 67/2 (1967)* 3'15

* world premiere - premier enregistrement mondial

The view from the promenade

The group portrait of British composition presented by this selection of music for harp, cello and voice reveals some important facets of mid-twentieth-century musical life in the United Kingdom. Unlike their predecessors, who had tended to study in Europe, these composers were mostly trained at British institutions by British teachers, and became significant educators themselves. Herbert Howells, Eugène Goossens, Edmund Rubbra and Benjamin Britten came from a variety of backgrounds but all studied at the Royal College of Music (the hub of the so-called English Musical Renaissance from the late nineteenth century). Granville Bantock and York Bowen were students at the Royal Academy of Music. Bowen and Lennox Berkeley became professors at the Academy; Rubbra taught at the University of Oxford and Guildhall School of Music and Drama. (The exceptions to the rule are Cyril Scott and Grace Williams, who studied in Frankfurt and Vienna respectively.) While most fostered a British school of composition, for example through

reference to Tudor or folk music, French music was also a strong influence: Berkeley had studied with Nadia Boulanger in Paris, while Howells and Rubbra were entranced by the music of Debussy. Scott was even referred to as 'the English Debussy'. The revival of the French harp school at the beginning of the twentieth century, which produced famous pieces by Gabriel Fauré, Albert Roussel, André Caplet, Camille Saint-Saëns and, of course, Debussy – was probably on many of the composers' minds when they turned to writing for the instrument.

The harp did not feature frequently as a soloist in these composers' *œuvres*, however (Rubbra and Goossens were the most prolific). When it did it often reflected close personal associations to performers or places. Within the British Isles the harp (and harp with singer) is linked with Celtic traditions, especially with Wales. Williams is the only Welsh-born composer among those featured here and her music often evokes the land- and seascapes of her homeland (the title *Hiraeth* means longing).



The Goosens Family: (left to right) Marie Goosens, Eugene Goosens II (seated), Sir Eugene Goosens, Sidonie Goosens, Léon Goosens

Bantock was also beholden to the Welsh countryside; he requested that his ashes were scattered on Moelwyn Mawr, a mountain in Snowdonia where he had enjoyed family holidays. Scott's *Celtic Fantasy* was composed for Sidonie Goossens, sister of Eugène, who wrote his *Ballades* for her as well (incidentally, Eugène was witness at Scott's wedding).

Bowen dedicated his *Arabesque* to the notable harpist Gwendolin Mason, while Howell wrote his *Prelude* for Kate Wilson, then a student at the Royal College of Music. Britten composed both his *Suite*, Op. 83 and *Canticle V* for Welsh harpist Osian Ellis; the five-movement *Suite* ends with 'Hymn', variations on the Welsh ballad Saint Denio.

Composing for harp seems to have encouraged many of the composers to experiment with limited and repeated melodic cells and rhythmic patterns (ostinati) and modal inflections. These may nod to the folk tradition, as is captured in the arrangement by the harpist and composer David Watkins of the English ballad *Scarborough Fair*. Yet there are references to countries beyond Britain too. Bantock's *Hamabdil*, for harp and cello, in keeping with the early twentieth-century fashion for exoticism, was said to be based on a Hebrew melody. Scott's *Fantasy*, a critic noted at its premiere – which did not take place until 1999 – sounded 'first oriental and then French' rather than Celtic. In more abstract realms, Goossen's *Ballades* and Berkeley's *Nocturnes*, along with Howell's *Prelude* and Bowen's *Arabesque*, demonstrate archetypal harp devices such as arpeggios and glissandi

as well, perhaps, as Howell's and Bowen's background as keyboard players; Howells was an organist and Bowen an accomplished pianist.

Experimenting with pitch relationships could also be a mark of modernism, of course. Rubbra's *Discourse* – which, like his *Transformations*, Op. 141 (1972) was dedicated to the harpist Ann Griffiths – explores a tightly circumscribed group of chords, with harp and cello in dialogue; they seem to reach a point of intense disagreement and dissonance before finding resolution. The five movements of Britten's *Suite* meanwhile are strikingly modal but very much of the twentieth century in



Lennox Berkeley and Benjamin Britten, Norfolk, 1961

the way they forge connections between their various motifs (the final flourish of the 'Overture', for instance, feeds into the triplets of the 'Toccata'). Like Rubbra's piece, Britten makes much use of ostinati and changes of metre.

In a letter to Ellis (March 31, 1969) Britten described his harp-writing for his *Suite* as 'rather eighteenth-century'. Britten's friend and collaborator Berkeley similarly seems to have been attracted to the harp as a means to convey something archaic in the background of his settings of poems by Robert Herrick (1591-1674). Herrick's naturalistic verses, whose brevity allows them to skirt becoming overly sentimental, attracted the attentions of several twentieth-century British composers. Berkeley's music in his *Five Poems* is rather angular and melancholic, while the poems mostly give advice on love – on how to be seduced ('Now is your turn'), on how to grieve ('Dearest of thousands'), and on how to wed ('If nine times you your bridegroom kiss').

The Death of Saint Narcissus, for harp and tenor, marked Britten's return to composition after a major heart operation in 1974. Dedicated to

the memory of William Plomer, his librettist for *Gloriana* and the three *Church Parables* (for which Ellis played the harp part at Aldeburgh), *Canticle V* sets an early poem by T.S. Eliot (1888-1965), whom Britten admired 'for the clarity and security of his language'. The work is loosely in an arch form, returning to its opening musical material in the conclusion. Britten's harp writing is tremendously gestural, responding immediately to images in the text while the vocal line maintains the tension of its lyric thread. Musicologist Arnold Whittall has suggested that Eliot's words could almost be sung by Tadzio, the beloved boy of Britten's *Death in Venice* (1973), implying that this brief canticle is like a distillation of the opera. *The Death of Saint Narcissus* was premiered by Ellis and Britten's partner and collaborator tenor Peter Pears on January 15th, 1975, at Schloss Elmau in Bavaria. The duo would commission a number of other works – including Berkeley's Herrick songs – and there is a sense in which Britten turned to the harp as he could no longer himself accompany Pears at the piano. For these British composers, music for harp served repeatedly as a vehicle for personal expression.

Laura Tunbridge

La vue depuis la promenade

Le portrait de groupe de compositeurs britanniques présenté dans cette anthologie de musique pour harpe, violoncelle et voix révèle plusieurs facettes importantes de la vie musicale au Royaume-Uni au milieu du XX^e siècle. À la différence de leurs prédécesseurs, qui avaient eu tendance à étudier en Europe continentale, ces compositeurs furent pour la plupart formés dans les institutions britanniques et par des professeurs britanniques, et devinrent eux-mêmes d'importants pédagogues. Herbert Howells, Eugène Goossens, Edmund Rubbra et Benjamin Britten étaient issus de milieux divers, mais tous étudièrent au Royal College of Music (le centre de ce qu'on a appelé la renaissance musicale anglaise à partir de la fin du XIX^e siècle). Granville Bantock et York Bowen furent élèves de la Royal Academy of Music. Bowen et Lennox Berkeley devinrent professeurs à l'Academy ; et Rubbra enseigna à l'Université d'Oxford et à la Guildhall School of Music and Drama. (Les exceptions à la règle sont Cyril Scott et Grace Williams, qui étudièrent respec-

tivement à Francfort et à Vienne.) Si la plupart d'entre eux développèrent une véritable école de composition britannique, par exemple en faisant référence à la musique Tudor ou traditionnelle, la musique française exerça également une forte influence : Berkeley avait étudié avec Nadia Boulanger à Paris, tandis que Howells et Rubbra étaient sous le charme de la musique de Debussy. Scott était même considéré comme « le Debussy anglais ». La renaissance de l'école de harpe française au début du XX^e siècle – qui donna naissance à des pages célèbres de Gabriel Fauré, Albert Roussel, André Caplet, Camille Saint-Saëns et, bien sûr, Debussy – était sans doute présente à l'esprit de bon nombre de compositeurs quand ils se mirent à écrire pour l'instrument.

Toutefois, la harpe ne figurait pas souvent en soliste dans les œuvres de ces compositeurs (Rubbra et Goossens furent les plus prolifiques). Et lorsqu'elle apparaissait, elle reflétait souvent des liens personnels étroits avec des interprètes ou des lieux. Dans les

Îles Britanniques, la harpe (et la harpe avec la voix) est liée aux traditions celtiques, en particulier celles du pays de Galles. Williams est la seule Galloise de naissance parmi les compositeurs représentés ici, et sa musique évoque souvent les paysages terrestres et marins de sa patrie (le titre *Hiraeth* signifie « nostalgie »). Bantock était également attaché à la campagne galloise ; il demanda que ses cendres soient dispersées sur Moelwyn Mawr, une montagne de Snowdonia où il avait passé des vacances familiales. La *Celtic Fantasy* de Scott fut composée pour Sidonie Goossens, sœur d'Eugène, lequel écrivit également ses *Ballades* pour elle (Eugène fut du reste témoin au mariage de Scott). Bowen dédia son *Arabesque* à la célèbre harpiste Gwendolin Mason, tandis que Howell écrivit son *Prelude* pour Kate Wilson, alors élève au Royal College of Music. Britten composa à la fois sa *Suite*, op. 83 et son *Canticle V* pour le harpiste gallois Osian Ellis ; la *Suite* en cinq mouvements se termine par un « Hymn », une série de variations sur la ballade galloise *Saint Denio*.

Le fait de composer pour harpe semble avoir encouragé bon nombre de compositeurs à expérimenter des formules rythmiques et

des cellules mélodiques limitées et répétées (*ostinati*) et des inflexions modales. Celles-ci sont peut-être un clin d'œil à la tradition folklorique, comme en témoigne l'arrangement de la ballade anglaise *Scarborough Fair* due au harpiste et compositeur David Watkins. On y trouve cependant aussi des références à des pays au-delà de la Grande-Bretagne. *Hamabdil* de Bantock, pour harpe et violoncelle, était ainsi fondé, disait-on, sur une mélodie hébraïque, suivant la vogue de l'exotisme du début du XX^e siècle. La *Fantasy* de Scott, comme le nota un critique après la création – qui n'eut lieu qu'en 1999 –, paraissait « d'abord orientale et ensuite française » plutôt que celtique. Dans des domaines plus abstraits, les *Ballades* de Goossens et les *Nocturnes* de Berkeley, avec le *Prelude* de Howell et l'*Arabesque* de Bowen, illustrent des procédés typiques de la harpe tels qu'arpèges et *glissandi*, mais peut-être aussi la formation de musicien de clavier de Howell et de Bowen ; Howells était en effet organiste, et Bowen un pianiste accompli.

L'expérimentation des relations de hauteur pouvait également être une marque de modernisme, bien sûr. *Discourse* de Rubbra – qui, comme ses *Transformations*, op. 141 (1972), est

dédié à la harpiste Ann Griffiths – explore un groupe d'accords strictement circonscrit, avec harpe et violoncelle en dialogue ; ils semblent parvenir à un point d'intense désaccord et dissonance avant de trouver une résolution. Les cinq mouvements de la *Suite* de Britten sont quant à eux très modaux, mais tout à fait dans l'esprit du XX^e siècle par la manière dont ils instaurent des liens entre leurs divers motifs (la figure finale de l'« Overture », par exemple, alimente les triolets de la « Toccata »). Comme Rubbra dans sa pièce, Britten fait grand usage d'*ostinati* et de changements de mesure.

Dans une lettre à Ellis (datée du 31 mars 1969), Britten décrit son écriture pour harpe dans la *Suite* comme « plutôt XVIII^e siècle ». Berkeley, ami et collaborateur de Britten, semble lui aussi avoir été attiré par la harpe comme moyen d'exprimer quelque chose d'archaïque en toile de fond de ses mélodies sur des poèmes de Robert Herrick (1591-1674). Les vers naturalistes de Herrick, dont la brièveté leur permet d'éviter de devenir ouvertement sentimentaux, attirèrent l'attention de plusieurs compositeurs britanniques du XX^e siècle. La musique de Berkeley, dans ses *Five Poems*, est plutôt anguleuse et mélancolique, tandis que

les poèmes donnent surtout des conseils sur l'amour – comment être séduit (« Maintenant c'est votre tour »), comment avoir de la peine (« Très chère entre mille »), et comment se marier (« Si neuf fois tu embrasses ton promis »).

The Death of Saint Narcissus, pour harpe et ténor, marquait le retour de Britten à la composition après une importante opération du cœur en 1974. Dédié à la mémoire de William Plomer, son librettiste pour *Gloriana* et les trois *Church Parables* (pour lesquels Ellis joua la partie de harpe à Aldeburgh), *Canticle V* met en musique un poème de jeunesse de T.S. Eliot (1888-1965) que Britten admirait « pour la clarté et l'assurance de sa langue ». L'œuvre est d'une forme libre en arche, revenant à son matériau musical initial dans la conclusion. L'écriture pour harpe de Britten est extrêmement gestuelle, répondant immédiatement aux images du texte, tandis que la ligne vocale maintient la tension de son fil lyrique. Le musicologue Arnold Whittall estime que les mots d'Eliot pourraient presque être chantés par Tazio, le garçon bien-aimé de *Death in Venice* (1973) de Britten, laissant entendre que ce bref *Canticle* est comme un concentré de l'opéra. *The Death*

of Saint Narcissus fut créé par Ellis et le ténor Peter Pears, compagnon et collaborateur de Britten, le 15 janvier 1975 au Schloss Elmau en Bavière. Le duo devait commander un certain nombre d'autres œuvres – dont les mélodies de Berkeley d'après Herrick – et l'on sent que Britten s'est tourné vers la harpe car il ne pouvait plus accompagner lui-même Pears au piano. Pour ces compositeurs britanniques, la musique pour harpe a maintes fois servi de véhicule à l'expression personnelle.

Laura Tunbridge



Simon Palmer - The composers

6. Scarborough Fair

traditional folk song

Are you going to Scarborough Fair?
Parsley, sage, rosemary, and thyme;
Remember me to one who lives there,
She once was a true love of mine.

Tell her to make me a cambric shirt,
Parsley, sage, rosemary, and thyme;
Without no seams nor needlework,
Then she'll be a true love of mine.

Tell her to find me an acre of land,
Parsley, sage, rosemary, and thyme;
Between the salt water and the sea strands,
Then she'll be a true love of mine.

Tell her to reap it with a sickle of leather,
Parsley, sage, rosemary, and thyme;
And gather it all in a bunch of heather,
Then she'll be a true love of mine.

8-12. Five Herrick Poems

Robert Herrick (1591-1674)

I
Now is your turne, my dearest, to be-set a gem in this
eternal coronet;
T'was rich before, but since your name is downe,
It sparkles now like Ariadne's crowne.
Blaze by this sphere for ever; or this doe,

6. La Foire de Scarborough

chanson traditionnelle

Vas-tu à la foire de Scarborough ?
Persil, sauge, romarin et thym ;
Rappelle-moi au souvenir d'une qui vit là,
Elle était autrefois mon véritable amour.

Dis-lui de me faire une chemise de batiste,
Persil, sauge, romarin et thym ;
Sans coutures ni travail d'aiguille,
Elle sera alors mon véritable amour.

Dis-lui de me trouver un arpent de terre,
Persil, sauge, romarin et thym ;
Entre l'eau salée et les rives de la mer,
Elle sera alors mon véritable amour.

Dis-lui de le moissonner avec une faucille de cuir,
Persil, sauge, romarin et thym ;
Et de tout réunir en une gerbe de bruyère,
Elle sera alors mon véritable amour.

8-12. Cinq Poèmes de Herrick

I
C'est maintenant votre tour, très chère, de devenir
un joyau de ce diadème éternel ;
Il était riche auparavant, mais depuis que votre nom
y est inscrit,
Il étincelle désormais comme la couronne d'Ariane.

Let me and it shine ever more by you.

II

Dearest of thousands, now the time draws neare,
That with my lines my life must full-stop here;
Cut off thy hairs, and let thy tears be shed
Over my turf, when I am buried.

Then for effusions, let none wanting be,
Or other rites that do belong to me;
As love shall help thee when thou dost go hence
Unto thine everlasting residence.

III

These springs were maidens once that lov'd,
But lost to that they most approv'd:
My story tells, by love they were
Turn'd to these springs which we see here:
The pretty whimpering that they make,
When of the banks their leave they take,
Tells ye but this, they are the same,
In nothing changed but in their name.

IV

My God! look on me withe'eye
Of pittie, not of scrutinie;
For if thou dost, thou then shalt see
Nothing but loathsome sores in mee.
O then for mercies' sake, behold

Faites rayonner à jamais cette sphère ; ou
Laissez-moi et laissez-le briller encore plus par vous.

II

Très chère entre mille, maintenant le moment
approche
Où avec mes vers ma vie doit s'arrêter ici ;
Coupe-toi les cheveux, et que tes larmes soient
versées
Sur mon sol quand je serai enterré.

Puis, pour les effusions, qu'aucune ne manque,
Ni d'autres rites qui m'appartiennent ;
De même que l'amour t'aidera quand tu partiras
Pour ta demeure éternelle.

III

Ces sources étaient des jeunes filles qui aimaient,
Mais enlevées à ceux qui leur plaisaient le plus :
Mon histoire raconte que par amour
Elles furent transformées en ces sources que nous
voyons ici ;
Le joli gémissement qu'elles font,
Quand des rives elles prennent congé,
Vous dit qu'elles sont les mêmes,
En rien changées si ce n'est leur nom.

IV

Mon Dieu ! regarde-moi avec un œil
De pitié et non de juge ;
Car si tu le fais tu ne verras en moi
Que d'haïssables maux.
Alors, par miséricorde, vois

These my irruptions manifold,
And heale me with thy looke or touch;
But if thou wilt not deigne so much
Because I'm odious in they sight,
Speake but the word, and cure me quite.

V

If nine times you your bridegroom kisse,
The tenth you know the parson's is;
Pay then your tithe; and doing thus,
Prove your bride-bed numerous.
If children you have ten, Sir John
Won't for his tenth part ask you one.

14-18. The Death of Saint Narcissus

T.S. Eliot (1888-1965)

Come under the shadow of this gray rock –
Come in under the shadow of this gray rock,
And I will show you something different from either
Your shadow sprawling over the sand at daybreak, or
Your shadow leaping behind the fire against the
 red rock:
I will show you his bloody cloth and limbs
And the gray shadow on his lips.
He walked once between the sea and the high cliffs
When the wind made him aware of his limbs
 smoothly passing each other
And of his arms crossed over his breast.
When he walked over the meadows
He was stifled and soothed by his own rhythm.
By the river

Ces nombreuses éruptions,
Et guéris-moi par ton regard ou ton toucher ;
Mais si tu ne daignes le faire
Parce que je suis odieux à ta vue,
Dis un seul mot et guéris-moi.

V

Si neuf fois vous embrassez votre promis,
Vous savez que la dixième sera celle du pasteur ;
Payez donc votre dîme ; et, ainsi,
Que votre couche nuptiale soit féconde.
Si vous avez dix enfants, Sir John
Ne vous en demandera pas un pour sa dixième partie.

14-18. La Mort de saint Narcisse

Viens sous l'ombre de ce rocher gris –
Entre sous l'ombre de ce rocher gris,
Et je te montrerai autre chose que
Ton ombre étendue sur le sable à l'aube, ou
Ton ombre bondissant derrière le feu contre le
 rocher rouge :
Je te montrerai son étoffe et ses membres
 ensanglantés
Et l'ombre grise sur ses lèvres.
Il marchait autrefois entre la mer et les hautes
 falaises
Quand le vent lui fit sentir ses membres qui se
 frôlaient doucement
Et ses bras croisés sur sa poitrine.
Quand il marchait dans les prés,

His eyes were aware of the pointed corners of his
eyes
And his hands aware of the pointed tips of his fingers.
Struck down by such knowledge
He could not live men's ways, but became
A dancer before God.
If he walked in city streets
He seemed to tread on faces,
Convulsive thighs and knees.
So he came out under the rock.
First he was sure that he had been a tree,
Twisting its branches among each other
And tangling its roots among each other.
Then he knew that he had been a fish
With slippery white belly held tight
In his own fingers,
Writhing in his own clutch, his ancient beauty
Caught fast in the pink tips of his new beauty.
Then he had been a young girl
Caught in the woods by a drunken old man
Knowing at the end the taste of his own whiteness,
The horror of his own smoothness,
And he felt drunken and old.
So he became a dancer to God,
Because his flesh was in love with the burning arrows
He danced on the hot sand
Until the arrows came.
As he embraced them his white skin surrendered
itself to the
Redness of blood, and satisfied him.
Now he is green, dry and stained
With the shadow in his mouth.

Il était freiné et apaisé par son propre rythme.
Près de la rivière,
Ses yeux sentaient les coins pointus de ses yeux
Et ses mains sentaient les bouts pointus de ses doigts.
Abattu par une telle connaissance,
Il ne pouvait vivre à la manière des hommes, mais
devint
Danseur devant Dieu.
S'il marchait dans les rues de la ville
Il semblait fouler les visages,
Les cuisses et les genoux convulsifs.
Alors il sortit sous le rocher.
D'abord il fut persuadé qu'il avait été un arbre,
Tordant ses branches l'une parmi l'autre
Et emmêlant ses racines l'une avec l'autre.
Puis il sut qu'il avait été un poisson
Avec un ventre blanc glissant, agrippé
Entre ses propres doigts,
Se tordant dans son propre poing, son ancienne beauté
Ensermé dans les pointes roses de sa nouvelle beauté.
Puis il avait été une jeune fille
Prise dans les bois par un vieil ivrogne
Connaissant à la fin le goût de sa propre blancheur,
L'horreur de sa propre douceur,
Et il se sentit ivre et vieux.
Alors il devint danseur devant Dieu,
Car sa chair était éprise des flèches brûlantes,
Il dansa sur le sable chaud
Jusqu'à ce que les flèches viennent.
Quand il les étreignit, sa peau blanche se rendit
À la rougeur du sang et le satisfait.
Maintenant il est vert, sec et taché
Avec l'ombre dans sa bouche.





opheliegallard.com



Michael Bennett

FONDATION MARCELLE & ROBERT DE LACOUR

Comment est née la Fondation ?

De la volonté de Marcelle de Lacour (1896-1997), claveciniste, harpiste et chanteuse qui a puissamment contribué à la redécouverte de la musique baroque dans le premier tiers du XX^e siècle. Elle s'est construite sur deux particularités : favoriser la mise en œuvre de projets de compositeurs et instrumentistes autour de quatre instruments (clavecin, harpe, piano-forte et orgue) et préparer la réhabilitation du domaine de Fourg en Bourgogne-Franche-Comté pour y accueillir les musiciens, dans l'esprit d'une petite villa Médicis.

Comment a-t-elle évolué ?

Depuis 2003, Thierry Escaich, administrateur, assure la direction artistique de la Fondation. Il a contribué à renforcer l'identité de la Fondation en privilégiant les concours de composition et d'interprétation et les appels à projets pour assurer une sélection la plus impartiale possible des actions soutenues. Certains des artistes récompensés sont aujourd'hui à l'aube de carrières très prometteuses.

Quel est le rêve de la Fondation ?

Assurer la réhabilitation du domaine de Fourg, belle demeure datant de la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, en rassemblant les concours de nombreux donateurs. Dans ce domaine se conjuguent le respect du passé et le recours à des mises en œuvre appliquant les principes du développement durable, pour offrir aux musiciens français et étrangers la parenthèse enchantée que représente le séjour à Fourg.

www.fondationdelacour.org

How did the Foundation come about?

From the fervently expressed desire of Marcelle de Lacour (1896-1997), harpsichordist, harpist and vocalist, who made a powerful contribution to the rediscovery of Baroque music during the first third of the 20th century. Madame de Lacour concentrated her efforts, both artistic and personal in two particular areas: supporting the projects of composers and instrumentalists concerned with music for four instrument – the harpsichord, the harp, the pianoforte and the pipe organ; and the rehabilitation of an estate, located at Fourg in the Franche-Comté region of Bourgogne, that would create for performing artists and composers a retreat in the spirit of the Villa Medici.

How have Madame de Lacour's efforts evolved?

Since 2003, Thierry Escaich has assumed the role of chief administrator for the Foundation, furthering its reputation by overseeing competitions for new compositions and outstanding performing artists. His guidance has assured the

impartial selection of prize winners, a number of whom have already made significant career advances.

What are the immediate and long-term goals of the Foundation?

1. To assure the rehabilitation of the château at Fourg, a significant and beautiful residence of the Franche-Comté region from the time of Louis XIV.
2. To create a significant network of supporters and benefactors for the Foundation's continued efforts.
3. To guarantee connections with France's past, while providing a contemporary setting for performing artists and composers, both French and international, to study, create and direct their talents toward the ongoing interest in Baroque music.

www.fondationdelacour.org

apartemusic.com



FONDATION
Marcelle & Robert
DE LACOUR

musique et danse

