



GUILLAUME LEKEU

Molto Adagio • Piano Quartet

Larghetto • Adagio

Trois Poèmes

Rachel Yakar | Isabelle Veyrier | Alice Ader
Ensemble Musique Oblique

GUILLAUME LEKEU (1870-1894)

- 1 | **Molto adagio** pour quatuor à cordes (1887) 13'40
Commentaire sur les paroles du Christ "Mon âme est triste jusqu'à la mort"
Elisabeth Glab, Bénédicte Trotureau, *violons* | Françoise Gnéri, *alto* | Isabelle Veyrier, *violoncelle*
- Quatuor avec piano** [inachevé] (1893-94)
- 2 | Dans un emportement douloureux. Très animé 15'44
3 | Lent et passionné 12'21
Elisabeth Glab, *violon* | Françoise Gnéri, *alto* | Isabelle Veyrier, *violoncelle* | Alice Ader, *piano*
- 4 | **Larghetto** pour violoncelle solo et ensemble (1892) 8'45
Isabelle Veyrier, *violoncelle solo*
Elisabeth Glab, Bénédicte Trotureau, *violons* | Françoise Gnéri, *alto* | Robin Clavreul, *violoncelle*
Michel Maldonado, *contrebasse* | Christian Jacotin, *fagott* | Hervé Joulain, Philippe Gallien, *cors*
- 5 | **Adagio** pour quatuor d'orchestre (1891) 10'06
["Les fleurs pâles du souvenir..."]
Réalisation pour quatuor avec piano: Gérard Iglésia
Elisabeth Glab, *violon* | Françoise Gnéri, *alto* | Isabelle Veyrier, *violoncelle* | Alice Ader, *piano*
- Trois poèmes** pour soprano et piano (1892)
- 6 | Sur une tombe 4'00
7 | Ronde 4'07
8 | Nocturne 4'24
Rachel Yakar, *soprano*
Alice Ader, *piano*

ENSEMBLE MUSIQUE OBLIQUE

Le vrai moyen de corriger une œuvre est d'en faire une autre meilleure. (...) Il faut travailler toute sa vie à perfectionner un rêve unique dont chaque œuvre particulière est un essai de réalisation”.

Cette confiance de Guillaume Lekeu peut aider à comprendre sous quel angle il faut considérer l'ensemble des quarante-cinq partitions laissées par un compositeur singulièrement doué qu'une fièvre typhoïde faucha le lendemain de son vingt-quatrième anniversaire.

Né à Heusy, près de Verviers, le 20 janvier 1870, Lekeu avait neuf ans quand ses parents quittèrent la Belgique pour s'établir à Poitiers ; encouragé par un professeur de physique mélomane, le jeune Guillaume commença à composer sans autre guide que son instinct et son goût. En septembre 1887 il pouvait déjà déclarer : “Si je me mets dans la vie artistique, je me sens maintenant assez de fierté pour ne jamais écrire une note de musiquette. Bien plus, ce sera bizarre, détraqué, horrible, tout ce qu'on voudra ; mais du moins, ce sera original.”

Dans cette profession de foi, la révolte de l'adolescent gauchit un peu la conscience de l'artiste naissant encore tout étourdi de la découverte de Beethoven qui lui a montré “qu'il y avait autre chose à tirer du quatuor qu'une œuvre parfaite et régulière à la Mozart ou à la Haydn”. Il serait plus juste de dire que Lekeu a trouvé chez Beethoven une confirmation de ses intuitions ou une justification aux singularités de ses premiers essais, mais on ne se méprendra pas sur la valeur de son *Molto adagio* pour quatuor à cordes (1886-87), inspiré par la parole du Christ dans le jardin de Gethsemani : “Mon âme est triste jusqu'à la mort”. Le choix de la mesure à cinq temps, qui entretient une pulsation instable, contribue au caractère étrange de cette composition dont les irrégularités font le prix - surtout par ce qu'elles révèlent de sensibilité et d'inspiration à l'état pur - mais montre aussi qu'il était temps, après cela, de se faire un peu la main en étudiant l'harmonie.

Lekeu prit des leçons en privé, tout en continuant à composer librement puis, à l'automne 1889, au retour de Bayreuth, où il s'était évanoui d'émotion en écoutant *Tristan*, et dédaignant le Conservatoire, il s'adressa à César Franck. Un an plus tard, à la mort de ce maître vénéré, Lekeu avait accompli des progrès décisifs. En témoigne l'*Adagio* pour quatuor d'orchestre (1891), élégie en *ut* mineur, qui porte en épigraphe une phrase du poète Georges Vanor : “Les fleurs pâles du souvenir...”. On l'entendra ici dans une réalisation de Gérard Iglésia car l'original exige jusqu'à sept parties de violon, cinq d'alto et autant de violoncelle. Le *Molto adagio* n'était qu'une promesse, celui-ci est un chef-d'œuvre : la maîtrise de la forme, qui confère au discours une éloquence où les ambiguïtés mêmes ont la force de l'évidence, ne s'accompagne d'aucune raideur de réalisation.

Si le *Larghetto* pour violoncelle daté du 3 février 1892 peut se présenter comme un prolongement de l'*Adagio* pour quatuor d'orchestre, il ouvre aussi des perspectives nouvelles, tant par la variété de l'expression d'une tendresse presque voluptueuse (dont les couleurs sombres ne sont plus qu'un aspect) que par une fluidité harmonique solidement liée à la tonalité principale plus souvent effleurée qu'affirmée cependant. On sent beaucoup de pudeur dans ce chant d'amour.

C'est cette même qualité qui domine les *Poèmes* pour chant et piano (1892), dont Lekeu écrivit en outre les paroles. *Sur une tombe* est en prose ; la musique aussi, dirait-on, nulle morbidité, nulle assise rythmique ou tonale ne viennent assujettir les métamorphoses perpétuelles de la cellule initiale. Certes il s'agit encore d'un *adagio* funèbre, mais Lekeu qui, n'aimait pas la facilité - dès 1887, il confiait à un ami : “La joie est mille fois plus difficile à peindre que la souffrance” - a trouvé pour *Ronde* des accents d'une souveraine légèreté avec, entre les quasi-refrains ingénus, des quasi-couplets passionnés. Si *Nocturne*, enfin, ne parle que de la nature, c'est par la voix d'un amant et (presque) en “des mélodies de telle longueur qu'un seul exposé suffise à parfaire un morceau de musique” comme Lekeu rêvait d'en écrire.

Cet idéal, il ne l'atteindra qu'indirectement dans son ultime et inachevé *Quatuor avec piano*, dans la mesure où les motifs sur lesquels reposent ses deux premiers mouvements (Lekeu emporta avec lui la fin du deuxième et les thèmes du Finale entendus à travers le sommeil des derniers jours) sont assez concis, mais la densité du tissu musical, exclusivement nourri de ces cellules qui s'enchaînent, passent d'un instrument à l'autre, se superposent ou s'opposent, est telle qu'on a l'illusion d'une mélodie continue. “La première partie de mon quatuor est pour moi le cadre de tout un poème de cœur, où mille sentiments se heurtent, où aux cris de souffrance succèdent de longs appels au bonheur ; où des caresses se glissent, s'insinuent, cherchant à calmer les plus sombres pensées ; où des cris d'amour succèdent au plus morne désespoir, cherchant à le dominer comme l'éternelle douleur s'efforce d'écraser la joie de vivre. Comme la seconde partie indiquera l'amour comme source de cette douleur, je suis obligé, en travaillant à la première, de songer constamment à la seconde, et de combiner tous mes thèmes et dessins en sorte qu'ils puissent totalement s'unir à ceux qui viendront plus tard” écrivit Lekeu à Eugène Ysaÿe, dédicataire de l'œuvre.

Le thème A de l'*Allegro* est clamé dès l'abord par le piano (le violon y répond par un motif complémentaire en triolets) ; le thème B sera donné aussi par le piano, mais dans la nuance *pianissimo* quand ses partenaires se seront tus ; ce thème calme sera bientôt saisi et transformé par la passion jusqu'à ce que s'élevé, à l'alto (sur des palpitations régulières du piano), un pur chant d'amour. Cette mélodie sereine deviendra le deuxième thème du mouvement lent : c'est le piano qui l'énoncera après une cadence ; il apparaît comme une réponse au long thème chanté “très simplement” par le violoncelle. “Certains thèmes de la première partie se font réentendre, mais tout à fait transformés, apaisés” avait écrit Lekeu à son ami Wyzewa. Et, en effet, le thème B de l'*Allegro* revient lui aussi, fugitivement, au violon, douze mesures avant la fin du second mouvement ; Vincent d'Indy, qui lui a donné une conclusion, n'a pas pu poursuivre le développement.

GÉRARD CONDÉ

“The real way to correct a work is to make another and better one out of it (...) One must work all one’s life to perfect a single dream of which each particular work is an attempt at its realization.”

This confidential disclosure of Guillaume Lekeu’s might be of help in the approach to adopt when considering the total production of forty-five works left by a singularly gifted composer who died of typhoid one day after his twenty-fourth birthday.

Born in Heusy near Verviers (Belgium) on 20 January 1870, Lekeu was nine when his parents moved to Poitiers. Encouraged by his physics master, an excellent musician, the young Guillaume began composing with no other guide than his own instinct and inclination. In September 1887 he was already able to declare, ‘If I turn to an artistic life, I now feel sufficient pride never to write a note of paltry music. Far more than that, it will be bizarre, deranged, horrible, whatever you will, but at least it will be original.’ In this profession of faith the revolt of adolescence slightly distorts the perceptions of the budding artist still dazed by the discovery of Beethoven who showed him ‘that there are other things to be drawn from a quartet than a perfect, regular work à la Mozart or Haydn.’ It would, perhaps, be fairer to say that in Beethoven Lekeu found a confirmation of his own intuitions, or a justification for the singularities of his first attempts, but one should not underestimate the value of his *Molto adagio* for string quartet (1886-87) inspired by Christ’s words in the garden of Gethsemane, ‘My soul is exceeding sorrowful, even unto death’. The choice of a five-beat bar, which maintains an unstable pulse, contributes to the strange character of this composition, whose interest derives from its irregularities - above all because they reveal a sensibility and an inspiration in their pure state -, but which also show that after this it was time for him to apply himself a little more to the study of harmony.

Lekeu took private lessons while continuing to compose freely, and then, in the autumn of 1889, on his return from Bayreuth, where he had fainted with emotion on hearing Tristan, disdaining the Conservatoire, he applied to César Franck. A year later, on the death of this venerated master, Lekeu had made decisive borne out by the *Adagio* for quartet and string orchestra (1891), an elegy in C minor progress. This is with an epigraph from a poem by Georges Vanor, ‘The pale flowers of memory...’. On this recording it is heard in an arrangement by Gérard Iglésia, because the original version calls for up to seven violin, five viola and five cello parts. The *Molto adagio* of 1887 was only a promise, whereas this is a masterpiece. The mastery of form that invests the discourse with an eloquence in which the ambiguities have the force of the obvious, is not marred by the slightest trace of stiffness.

If the *Larghetto* for violoncello, dated 3 February 1892 appears to be an extension of the *Adagio* for string orchestra, it also opens new perspectives, not only in the expressive variety of an almost voluptuous tenderness (of which the dark colours are only one aspect), but also in a harmonic fluidity solidly attached to the principal key which, however, is more often skimmed than asserted. One senses a great deal of modest restraint in this love song.

This, too, is the predominant quality of the *Poèmes* for voice and piano (1892) for which Lekeu also wrote the words. *Sur une tombe* is in prose, and so is the music, one is tempted to add neither a sense of morbidity nor a rhythmic or tonal pattern fetter the perpetual metamorphoses of the opening motive. To be sure, this is another funeral *adagio*, but in *Rondes* Lekeu, who had no partiality for facility - in 1887 he confided to a friend, ‘Joy is a thousand times more difficult to depict than suffering’ sets a tone of supreme lightness, with impassioned quasi-episodes alternating with ingenuous quasi-refrains. And if the final song, *Nocturne*, speaks only of nature, it is through the voice of a lover and (almost) in ‘melodies of such length that a single statement would suffice for a perfect piece of music,’ as Lekeu dreamt of writing.

This ideal was only indirectly realized in the last and unfinished *Piano Quartet*, in so far as the motives on which the first two movements are based (on his death Lekeu took with him the end of the second and the themes of the Finale, heard in the slumber of his last days) are rather concise, but the density of the musical texture, composed exclusively of these motives that follow one another, pass from one instrument to another, are superimposed and opposed to one another, is such that one has the illusion of a continuous melody. ‘To me the first part of my quartet is the frame of a whole poem of the heart, where a thousand feelings clash, where long appeals for happiness are succeeded by cries of suffering, where caresses slide, insinuate, seeking to calm the most sombre thoughts, where cries of love succeed the most mournful despair, trying to dominate it, as eternal pain endeavours to crush the joy of life. Since the second part will indicate love as the source of this pain, I am obliged, while working on the first, to think constantly of the second and to combine all my themes and designs in such a way that they can be totally fused with what is to come later, ‘Lekeu wrote to Eugène Ysaÿe, the dedicatee of the work. From the start theme A of the *Allegro* is called out by the piano (the violin answers it with a complementary motive in triplets). Theme B, too, is stated by the piano, but pianissimo, while its partners remain silent. This quiet theme is soon seized and transformed by passion until the surging up in the viola (to the regular palpitations of the piano) of a pure song of love. This serene melody will become the second theme of the slow movement, stated by the piano after a cadenza. It comes in like an answer to the long theme sung ‘very simply’ by the cello. ‘Certain themes are heard again, but completely transformed, appeased,’ Lekeu wrote to his friend, Wyzewa. And, indeed, theme B of the *Allegro* also returns fleetingly in the violin twelve bars before the end of the second movement. Vincent d’Indy, who gave it a conclusion, was not able to continue with the development.

GÉRARD CONDÉ
Translation: Derek Yeld



Die einzig richtige Methode ein Werk zu korrigieren, ist die, ein neues, besseres zu schreiben. (...) Sein ganzes Leben lang muß man daran arbeiten, die Umsetzung eines einzigen Traums immer vollkommener zu gestalten, und jedes Werk ist aufs neue ein Versuch auf diesem Weg.“

Dieses Bekenntnis von Guillaume Lekeu könnte hilfreich sein, um die richtige Einstellung zu dem fünfundvierzig Kompositionen - umfassenden Werk eines hochbegabten Komponisten zu finden, der einen Tag nach seinem vierundzwanzigsten Geburtstag vom Typhus dahingerafft wurde.

Der am 20. Januar 1870 in Heusy bei Verviers geborene Lekeu war neun Jahre alt, als er mit seinen Eltern von Belgien nach Poitiers umzog; auf Anregung eines musikliebenden Physiklehrers fing der junge Guillaume an zu komponieren, geleitet allein von seinem musikalischen Instinkt und seinem Stilgefühl. Im September 1887 war er schon so weit zu erklären: „Wenn ich einen künstlerischen Beruf ergreife, dann wage ich schon heute zu behaupten, daß ich nie eine Note leichter Musik schreiben werden. Mehr noch: meine Musik mag sonderbar, überspannt, entsetzlich sein, was auch immer man darüber sagen mag, aber sie wird zumindest ungewöhnlich sein.“

In diesem Glaubensbekenntnis schwingt viel jugendlicher Trotz mit, der der erwachenden Künstlerpersönlichkeit noch etwas den Blick verstellte, ganz berauscht, wie er war, von der Entdeckung Beethovens. Dieser hatte ihn gelehrt, „daß man aus dem Quartett mehr machen konnte als ein formvollendetes und ausgewogenes Werk à la Mozart oder Haydn“. Richtiger wäre es wohl zu sagen, daß Lekeu bei Beethoven eine Bestätigung seiner intuitiven Auffassungen fand oder besser noch eine Rechtfertigung für die Eigentümlichkeiten seiner ersten Kompositionsversuche, doch unterschätze man nicht den Rang seines *Molto adagio* für Streichquartett (1886-87), das inspiriert ist von den Worten Christi in Garten von Getsemani : „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“. Die Wahl des Fünfertakts, der einen nicht gefestigten Rhythmus mit sich bringt, ist eine der Ursachen für die merkwürdige Wirkung dieser Komposition, deren Reiz gerade in den Unregelmäßigkeiten liegt, insofern als sie Ausdruck einer unverbildeten Empfindsamkeit und unmittelbarer Inspiration sind. Sie zeigen aber auch, daß es für den jungen Komponisten an der Zeit war, sich noch etwas in der Harmonielehre zu üben.

Lekeu nahm Privatunterricht, fuhr aber fort mit der freien Komposition; im Herbst 1889 dann, nach seinem Aufenthalt in Bayreuth, wo er während der Aufführung des Tristan in einen solchen Erregungszustand geriet, daß er ohnmächtig wurde, nahm er Unterricht bei César Franck; ein Studium am Konservatorium hielt er nicht für nötig. Ein Jahr später, als der von ihm so verehrte Meister starb, hatte Lekeu schon sehr viel gelernt. Das zeigt das *Adagio* pour quatuor d'orchestre (1891), eine Elegie in c-moll, der ein Wort des Dichters Georges Vanor vorangestellt ist: „Die bleichen Blumen der Erinnerung...“ Sie hören es hier in einer Bearbeitung von Gérard Iglésia, denn die Originalbesetzung verlangt bis zu sieben Violin-, fünf Bratschen- und ebensoviele Violoncello-Stimmen. Das *Molto adagio* war ein vielversprechender Anfang, dies hingegen ist ein Meisterwerk die gemeisterte Form, die der Klangrede eine Ausdrucksstärke verleiht, bei der selbst die Unklarheiten noch überzeugend wirken, führt nicht zur Erstarrung der Strukturen.

Das *Larghetto* pour violoncelle vom 3. Februar 1892 scheint an das *Adagio* pour quatuor d'orchestre anzuknüpfen, zeigt aber darüber hinaus neue Ansätze sowohl im Sinne einer Verfeinerung des Ausdrucks, der von einer geradezu wollüstigen Zärtlichkeit ist (nicht zuletzt durch die düsteren Farben bedingt), als auch einer schwebenden Harmonik; das harmonische Geschehen ist fest verankert in der Haupttonart, doch wird diese meist nur flüchtig angedeutet und nicht gefestigt. Es spricht ein großes Feingefühl aus diesem Lied der Liebe.

Dies trifft auch auf die *Poèmes* für Gesang und Klavier (1892) zu, deren Text ebenfalls von Lekeu ist. *Sur une tombe* ist ein Prosagedicht, und das könnte man auch von der Musik sagen: die fortwährende Gestaltänderung des Anfangsmotivs vollzieht sich ohne jegliche dynamische Schattierung und ohne rhythmische oder tonale Untermauerung, Zwar handelt es sich auch bei *Ronde* um ein *Adagio* in düsteren Farben, doch ist es Lekeu, der nie den bequemen Weg ging - schon 1887 gestand er einem Freund: „Die Freude ist tausendmal schwerer darzustellen als das Leiden“, gelungen, Akzente zu setzen, die dem Stück einen Charakter natürlicher Leichtigkeit verleihen, mit leidenschaftlichen Quasi-Couplets, die zwischen die unbefangenen Quasi-Refrains eingeschoben sind. In *Nocturne* schließlich ist von nichts anderem die Rede als von der Natur, doch ist es die Stimme eines Liebenden, der sie beschreibt, und (beinahe) in Form von „Melodien einer Länge, die in einem Zug ein vollständiges Musikstück ergeben“, wie Lekeu sie so gerne geschrieben hätte.

Diese Idealvorstellung konnte er in seinem letzten, unvollendet gebliebenen *Quatuor avec piano* nur bedingt verwirklichen die Motive, auf denen die ersten beiden Sätze aufbauen (den Schluß des zweiten Satzes und die Themen des Finale, die er in den Fieberträumen seines verlöschenden Lebens vernommen haben mag, hat er mit ins Grab genommen), sind kurz und prägnant, doch ist das Klanggefüge, das sich ausschließlich aus diesen Bausteinen zusammensetzt, die aneinandergereiht, zwischen den Instrumenten hin- und hergegeben, überlagert oder gegeneinander geführt werden, von solcher Dichte, daß man meint, eine fortlaufende Melodie zu hören. „Der erste Teil meines Quartetts ist für mich wie der Entwurf zu einem Liebesgedicht, in dem tausend widersprüchliche Gefühle aufeinanderprallen, wo auf Schmerzenschreie endlose Beschwörungen des Glückes folgen; wo unversehens Liebeskosungen sich einschleichen, sich hineinstehlen, um die düsteren Gedanken zu besänftigen; wo Liebesschreie tiefste Verzweiflung durchbrechen in dem Bestreben, sie in Schach zu halten, wie der nicht enden wollende Schmerz darauf aus ist, die Lebensfreude zu ersticken. Da es sich im zweiten Teil herausstellt, daß die Liebe die Ursache dieses Schmerzes ist, bin ich gezwungen, bei der Arbeit am ersten Teil immer schon an den zweiten zu denken und alle Themen und Motive so zu ersinnen, daß sie in jeder Hinsicht mit den später folgenden zu vereinbaren sind“, schrieb Lekeu an Eugène Ysaÿe, dem das Werk gewidmet ist.

Das Thema A des *Allegro* wird gleich zu Anfang lautstark vom Klavier vorgetragen (die Violine beantwortet es mit einem komplementären Motiv in Triolen); auch das Thema B wird vom Klavier eingeführt, jedoch pianissimo, sobald die übrigen Instrumente verstummt sind; dieses ruhige Thema wird schon bald von Leidenschaft erfaßt, es wird immer erregt, bis (über einer pochenden Klavierbegleitung) in der Viola ein zartes Liebeslied erklingt. Diese unbeschwerte Melodie wird das zweite Thema des langsamen Satzes, und wieder ist es das Klavier, das es im Anschluß an eine Kadenz einführt; es wirkt wie die Antwort auf das andere, weitschweifige Thema, das „sehr schlicht“ gespielt im Violoncello erklang. „Einige Themen des ersten Teils kehren wieder, doch in stark abgewandelter Form und viel ruhiger“, hatte Lekeu in einem Brief an seinen Freund Wyzewa geschrieben. Und so erscheint zwölf Takte vor dem Ende des zweiten Satzes auch das Thema B des *Allegro* flüchtig noch einmal in der Violine; Vincent d'Indy, der einen Schluß dazu geschrieben hat, war nicht in der Lage, die Durchführung des Themas zu Ende zu bringen.

GÉRARD CONDÉ
Übersetzung: Heidi Fritz

6 | **Sur une tombe**

... Il suffit que l'on cueille
De quoi parfumer d'une feuille
L'oreiller du lit d'un cercueil. (A. Lamartine)

La printanière et douce matinée est pleine du parfum des nouvelles fleurs.
La caresse du vent berce les jeunes feuilles du parc silencieux du Mystère de la Mort.
Sous ces roses dont jadis tu as aimé les sœurs, tu reposes,
Tu reposes, pure, inoubliable Amie,
En ton immortelle pâleur.
Les soirs d'hiver, où ma pensée a revécu ton souvenir, se sont enfuis ;
Et c'est ta tombe qu'aujourd'hui j'ai voulu revoir.
Oh ! Puisses-tu, de cette tombe aimée où les violettes et les roses
Protègent doucement ton paisible sommeil,
Puisses-tu respirer la senteur triste et tendre de l'immortelle fleur
Qu'en mon cœur fit éclore notre amour éternel,
Notre amour éternel !

7 | **Ronde**

... Et nous aimions ce jeu de dupes... (P. Verlaine)

Venez, venez, mêlez-vous à la ronde,
Qui chante dans la clarté blonde,
Tombant du ciel étoilé.
Ne restez pas à regarder la danse,
Rythme troublant qui se balance
Sous votre œil songeur et voilé.
Venez, apportez-nous votre divin sourire,
Votre douce beauté ;
Près de nous vous entendrez bruire
Les murmures d'amour de ce beau soir d'été.
Venez, venez, mêlez-vous à la ronde ;
Il n'est pas de peine profonde
À votre âge ensoleillé.
Vous savez bien que tout ici vous aime,
Que vous êtes la joie suprême
De l'univers émerveillé.
Laissez se ranimer, ô ma belle oublieuse,
Votre cœur endormi ;
Avec nous veuillez être heureuse,
Et soyez infidèle à l'infidèle ami.
Venez, venez, mêlez-vous à la ronde,
Qui tourbillonne comme l'onde
Dans le parfum des baisers ;
Venez goûter notre amoureuse ivresse.
Tout l'infini de la caresse
Palpite en vos yeux baissés.
Les amantes viendront, folles, l'une après l'une,
Vous prendre par la main,
Et vous verrez fuir, dans le clair de lune,
Votre bonheur sans lendemain.

8 | **Nocturne**

... Le printemps...
A cette nuit, pour te plaire, secoué sur la bruyère
Sa robe pleine de fleurs ! (V. Hugo)

Des prés lointains d'azur sombre
Où fleurissent les étoiles,
Descend, lente et précieuse,
La caresse d'un long voile
D'argent pâli dans le velours de l'ombre.
Aux branches des bouleaux, des sorbiers et des pins,
La tenture suspend ses longs plis de mystères,
Où dort le sommeil des chemins
Et l'oublieuse paix du rêve et de la terre.
L'air frais et pur dans les feuillées
Laisse mourir un lent soupir
Si doux qu'il semble le désir
Des défuntes vierges aimées
Cherchant l'invisible joyau
Que va berçant, près du ruisseau,
La chanson murmurante et douce
De l'onde rieuse en la mousse...
La lune resplendit comme une agrafe d'or !
Et parfumant la plaine heureuse,
La bruyère s'endort dans l'ombre lumineuse.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 1994 © 2026

Enregistrement janvier 1994 dans la Grande Salle de l' Arsenal de Metz

Prise de son et direction artistique Jean-Martial Golaz

Illustration: Léon Spilliaert, *Baigneuse assise* (1910)

harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com