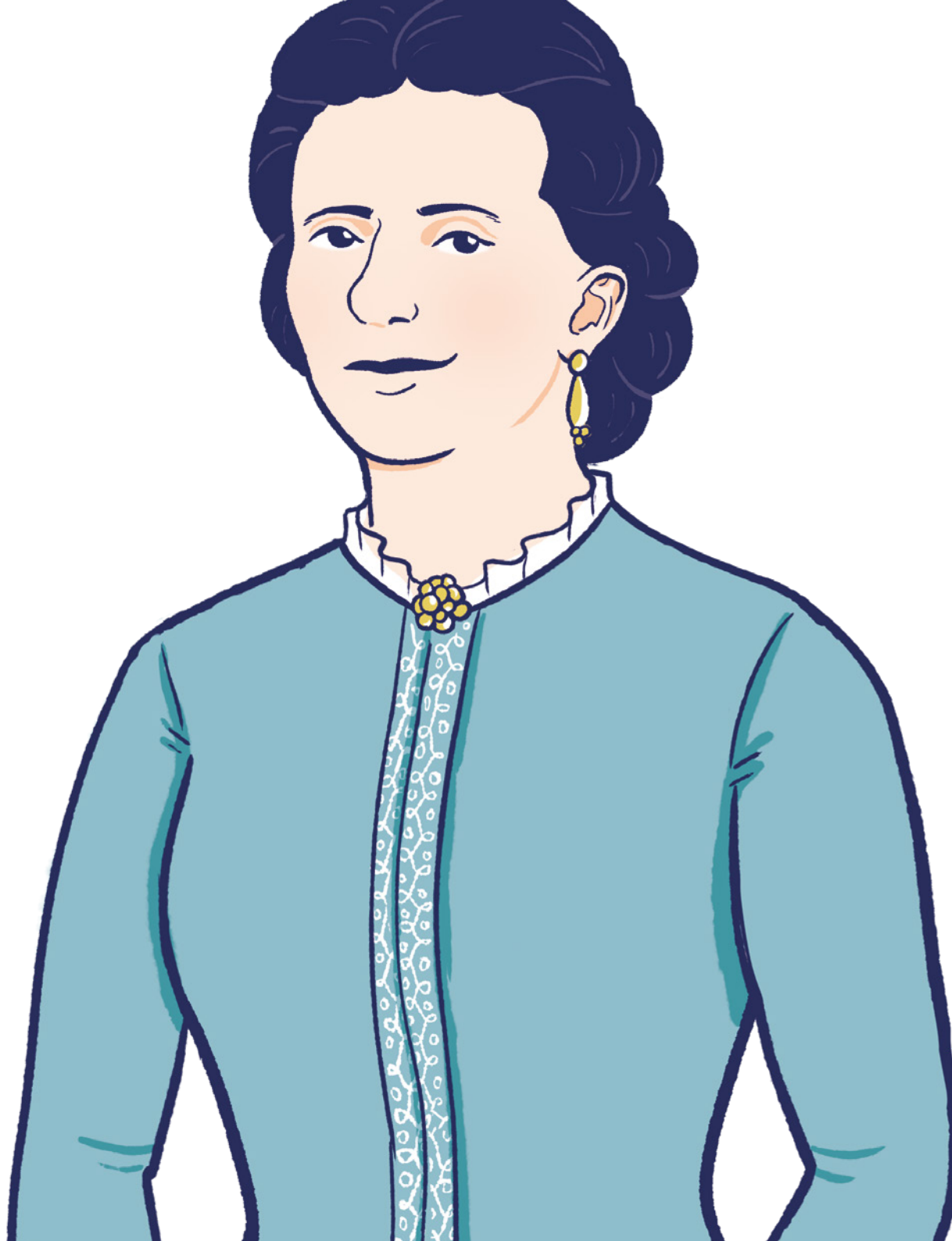
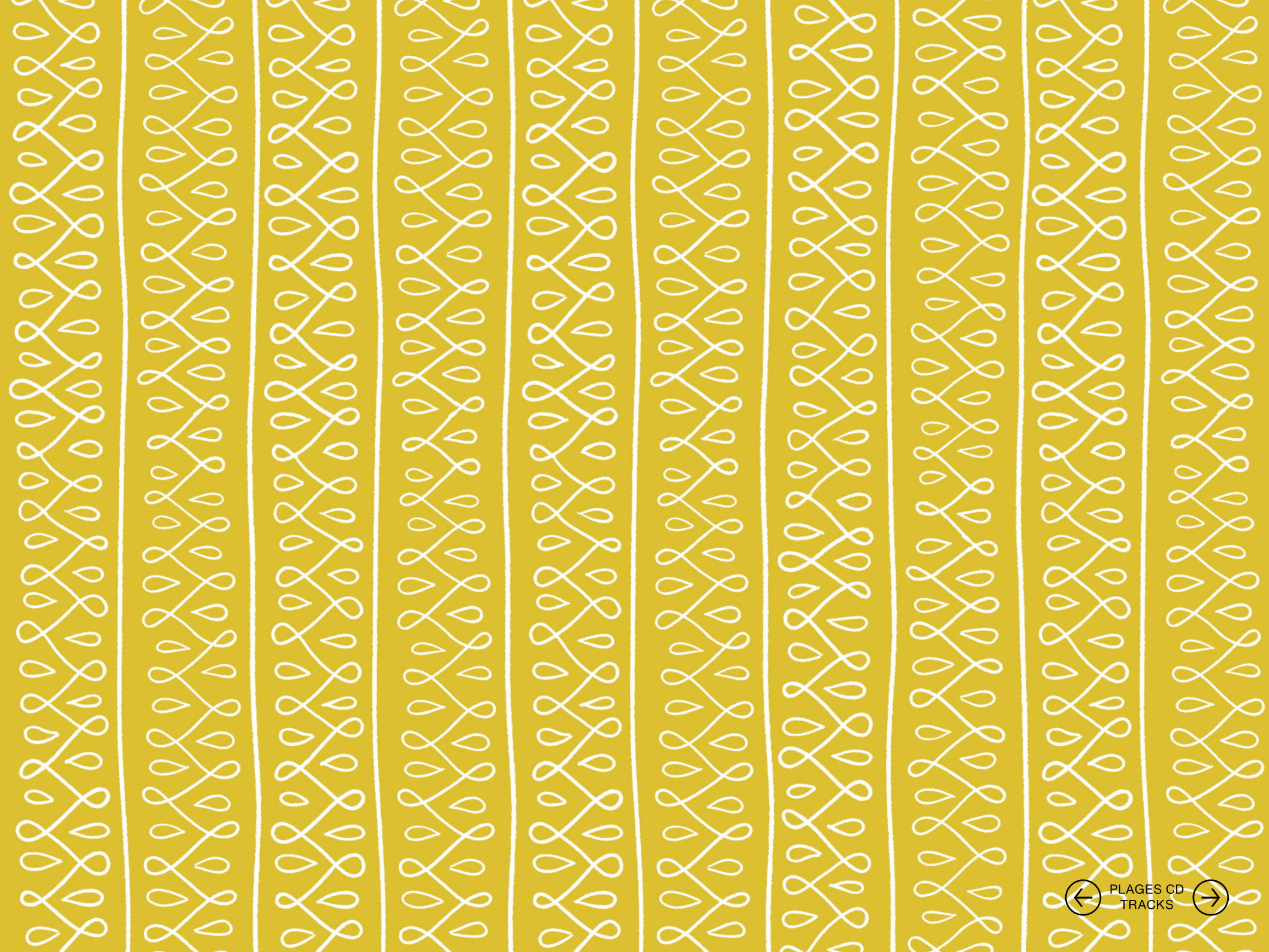






PLACES OF
TRACKS



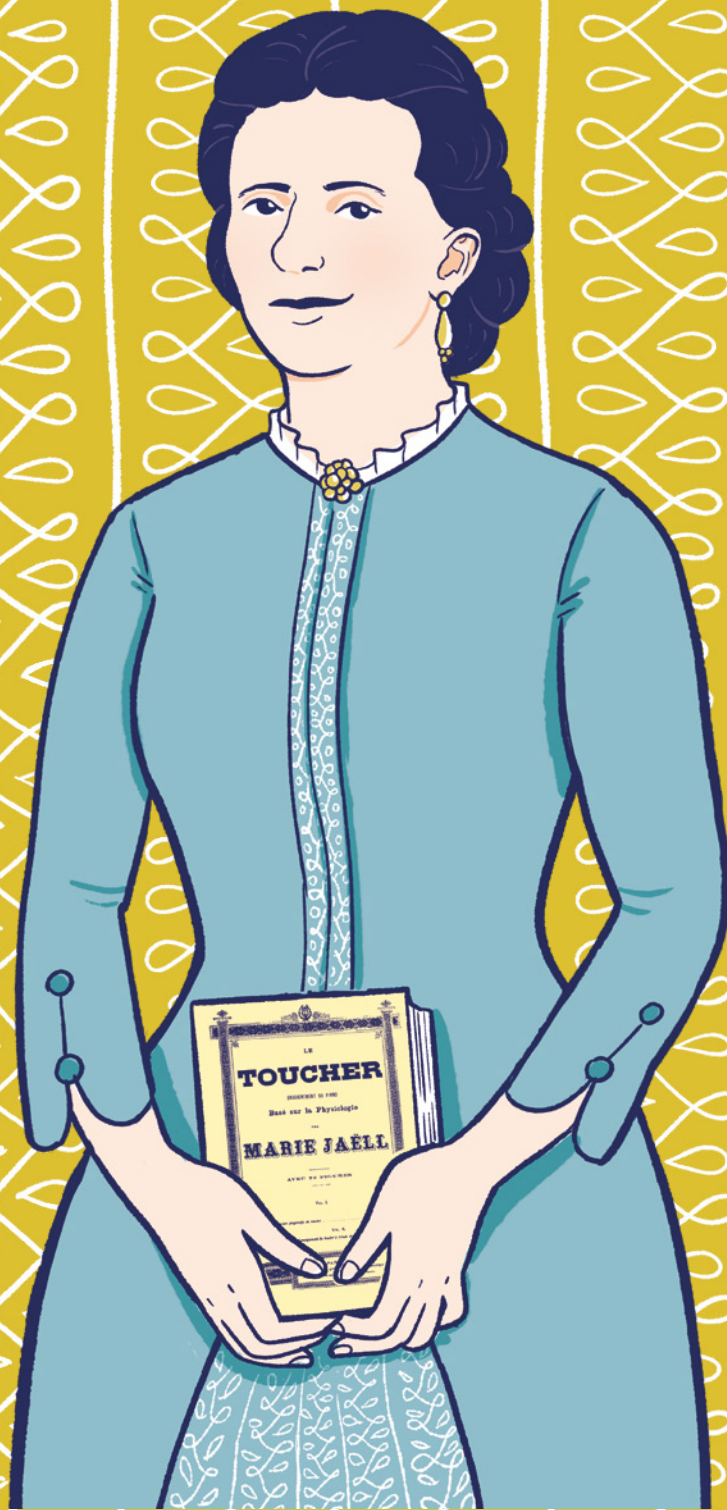
MARIE
JÄÄLL
(1846-1925)

UNE QUÊTE D'INFINI

Manon Galy, violon
Léa Hennino, alto
Héloïse Luzzati, violoncelle
Célia Oneto Bensaïd, piano

	Quatuor avec piano en Sol mineur (1875)	34'05
1	I. Allegro	12'05
2	II. Andante	7'55
3	III. Allegro scherzando	4'32
4	IV. Vivace con brio	9'33
	© La Boîte à Pépites Publishing, 2024	
	Dans un rêve, pour violon, violoncelle et piano (c. 1881)	7'27
5	I. Allegretto	2'21
6	II. Andantino	2'14
7	III. Allegro moderato	2'52
	© Éditions Billaudot	
	Romance, pour violon avec accompagnement de piano (1882)	
8	Andantino	6'01
	© Ph. Maquet & Cie	
	Ballade, pour piano et violon (1886)	
9	Andantino - Allegro	13'07
	© Sébastien Troester, 2010	

TT: 60'45



ÊTRE À SOI, PLEINEMENT ET ENTIÈREMENT

« La plupart du temps, la femme que l'on voit, ce n'est pas moi, c'est cet être que je suis parvenue à créer, être qui n'a aucun rapport avec moi » écrit Marie Jaëll en 1883 dans son *Journal*¹. En suivant ces lignes rédigées à l'âge de trente-sept ans, on pourrait presque saisir l'un des fils conducteurs de la vie et de la carrière de la compositrice : un « développement par exfoliation » – par réduction progressive – qui, à l'instar du dernier Liszt ou du dernier Brahms, l'incite à abandonner certaines veines, à délaisser différents genres (le concerto, la musique symphonique, la musique de chambre), à chercher continûment une composition fondée sur une matière de plus en plus elliptique... jusqu'à cesser de composer : et cela très tôt, dès 1894.

La trajectoire sociale, brillante, suit une voie parallèle. Après avoir été encensée par la presse et invitée à se produire dans les endroits les plus prestigieux, Marie Jaëll réduit son nombre d'apparitions, s'isole graduellement, évite le « jeu social » et tranche de manière définitive le conflit de l'être et du paraître au profit d'une recherche intérieure fondée exclusivement sur l'idée d'un Beau menant à la transcendance. « J'ai été heureuse de voir que dans l'art, je cherche plus à progresser qu'à plaire » note-t-elle dès 1872, ouvrant dès l'âge de vingt-six ans une voie qu'elle n'aura de cesse d'explorer et qui deviendra son ultime chemin.

« Lorsque je vois l'art sous un jour qui fait croître ma personnalité, je me décourage et je deviens triste ; lorsque, au contraire, l'art resplendit dans toute sa grandeur devant moi, je suis fière de le servir, quand bien même je ne me sens qu'un grain de poussière dans son univers. J'aime mieux être un grain de poussière dans un monde, qu'un géant entouré de néant » écrit-elle en 1873².

Son catalogue d'œuvres est en corollaire très restreint. Il comporte un ensemble d'environ soixante-dix partitions couvrant différents genres : des pièces pour piano, de la musique de chambre, des concertos, des mélodies, des essais de poème symphonique et d'opéras laissés inachevés. Si les ouvrages pour orchestre sont rares — ce qui s'explique à la fois par le manque d'infrastructures pérennes, par des questions logistiques, par le temps disponible et aussi par le simple fait d'être compositrice..., le catalogue illustre les pratiques de l'époque : mélodies, pièces de genre, partitions écrites en cadeau ou en hommage à des confrères, concertos brillants répondant aux nécessités d'une carrière de virtuose itinérante. À partir de la fin des années quatre-vingts, Marie Jaëll n'écrit pratiquement plus que pour piano et pour voix, puis se consacre exclusivement à la rédaction d'un corpus pédagogique qui fait aujourd'hui encore sa réputation, et pour lequel elle compose quelques pièces. Après 1900, pratiquement plus rien.

Sa correspondance ne porte aucune allusion aux vicissitudes de la vie quotidienne ni aux aspects matérialistes. Son tempérament cyclothymique, ses phases d'exaltation et de dépression, sa quête d'absolu, son intransigeance – avec elle-même en premier lieu – l'isolent d'autant plus :

« Je souffre aussi de ne trouver personne qui aime autant que moi la musique, et le vide s'empare de mon âme lorsque, parmi ceux qui m'écoutent, rien ne répond à mon élan passionné vers la beauté (...). Si tu savais combien de fois j'erre seule, avec un cœur encore plus seul au milieu de notre grande ville. Pourtant, tout le monde est bon pour moi : mon pauvre cœur est démesuré et je ne puis aller d'un pas égal avec personne. »³

Elle recherche la tranquillité et la concentration, se focalise sur un travail constant, minutieux, exigeant, sonde en permanence un idéal sonore dont elle repousse constamment les limites. Dans une lettre non datée adressée à Anna Sandherr, elle se confie :

« Je vis dans mon cloître : 89 rue Taitbout, où il y a un grand ciel intérieur – l'atmosphère du travail. Cela veut dire l'enthousiasme qui marche vers le but. Je suis si seule que mon courage compte double – parfois, il me fait peur. »⁴

Elle ressemble ainsi étrangement à l'héroïne d'Ossiane, son poème symphonique pour soprano solo, chœur mixte et orchestre contant l'histoire d'une femme en quête de l'amour et de son mystère, et qui termine son initiation dans le silence. Singulière projection mêlant le réel et la fiction...

— ASCENSION...

Marie Trautmann — Jaëll est son nom de femme mariée — naît à Steinseltz, au nord de l'Alsace, près de la frontière avec l'Allemagne. Enfant évoluant au sein d'un milieu rural, elle demande à étudier le piano, sans doute stimulée par sa mère. Elle est instruite par l'instituteur du village puis envoyée à l'âge de huit ans à Stuttgart pour étudier auprès de Franz Hamma, un professeur alors réputé. Elle se produit devant Ignaz Moscheles, ancien secrétaire de Beethoven et ami de Mendelssohn, puis devant Gioacchino Rossini. Elle joue des *Trios* de Mozart, des *Études* de Moscheles et des *Sonates* de Beethoven, poursuit sa formation à Strasbourg auprès de Ludwig Liebe, un élève de Ludwig Spohr, puis au Conservatoire de Paris, auprès d'Henri Herz, un pianiste virtuose, inventeur du *dactylion*, un instrument censé contribuer à l'assouplissement de la main et au renfort musculaire des doigts. Elle ne reste que quelques mois dans sa classe, obtient son prix l'année même de son entrée dans l'institution, à l'âge de seize ans. La presse vante déjà son talent :

« Son mécanisme supérieur, son beau style, son jeu délicieusement nuancé, d'une pureté irréprochable, d'un goût exquis, d'une élégance soutenue, ont constamment émerveillé l'auditoire. À voir l'aisance et l'aplomb avec lesquels Melle Trautmann aborde toutes les difficultés, on ne se douterait jamais qu'elle vient juste de sortir du Conservatoire. Beaucoup d'artistes voudraient finir comme elle a débuté. »⁵



Entre 1855 et 1866, l'année de son mariage, elle donne près de deux cents concerts, se produit notamment en France, en Allemagne et en Suisse. Elle ne néglige pas pour autant sa vie intellectuelle, se nourrit de livres scientifiques (Claude Bernard, Herbert Spencer), suit des cours de mathématiques à l'université, lit Platon, Aristote, Montesquieu ou Schopenhauer. Son répertoire comprend des pièces de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn ou Schumann. Lors d'un séjour à Baden-Baden, elle rencontre Alfred Jaëll, un pianiste virtuose qui a travaillé avec Czerny, Moscheles et même Chopin. Fils du premier violon solo de l'Orchestre du Théâtre de Vienne, il fréquente Franz Liszt, Clara Schumann, Henri Vieuxtemps, Johannes Brahms, Hector Berlioz ou Joseph Joachim. Il a vécu trois années à New York puis a été nommé pianiste du roi de Hanovre lors de son retour en Europe. Son répertoire est extrêmement riche et diversifié, bien qu'essentiellement germanique. Il compose également, laissant un corpus de près de deux cents ouvrages : des pages pour piano essentiellement, dont des paraphrases d'opéras de Wagner à une époque où ceux-ci ne sont guère appréciés en France. Marie et lui se produisent séparément ou ensemble à travers l'Europe. Ils sont intégrés au sein de différents cercles, où ils fréquentent des écrivains et des scientifiques français ou germaniques. La rencontre avec Liszt, en 1868, fait sur Marie l'effet d'une révélation qui va orienter ses recherches futures :

« Quand, en 1868, à Rome, j'ai entendu pour la première fois Liszt, toutes mes facultés auditives semblaient se transformer dès qu'il commençait à jouer : cette transformation si inattendue m'a frappée plus que son jeu lui-même.

(...) Il faut bien le dire, ce n'est pas de la musique telle qu'elle est écrite par le compositeur, que j'entendais, c'est la transfiguration idéale de cette musique, une musique infiniment plus belle, infiniment plus divisible, dans laquelle précisément les gradations les plus infimes des rythmes et des nuances (celles qui ne peuvent plus se traduire par les signes de l'écriture) produisaient les impressions les plus profondes et les plus durables.

(...) Et c'est précisément la prodigieuse dissociation des doigts de Liszt, intimement reliée à la transcendante cérébralité de son jeu, qui a provoqué le perfectionnement momentané de ma mémoire, et par conséquent de ma pensée musicale. »⁶



Le sommet de sa carrière est probablement atteint au début des années 1890, lorsqu'elle donne en concert l'intégralité des œuvres de Liszt puis les trente-deux sonates de Beethoven. Elle a développé entretemps une autre passion liée à une vocation intérieure : la composition.

« A vrai dire, j'ai lutté corps-à-corps pour m'affranchir. Je veux être à moi pleinement et entièrement. Il faut que je me conquière et que j'abandonne l'idée de vivre pour un autre. Les besoins de mon art me créent une vie dont je ne dois pas sortir. Le monde de mes affections se rétrécit ; c'est sans doute pour que je ne sois pas retenue sur ma route. L'homme est un ignorant et chaque connaissance est le résultat d'une entaille faite en lui. Ce n'est que dans la souffrance que je puis progresser ; et ce n'est que dans le progrès qu'est la vie pour moi. »⁷

Elle rattrape le temps perdu en prenant des leçons privées auprès des deux grands maîtres de l'époque, César Franck et Camille Saint-Saëns, et y consacre tout son temps :

« Apprendre à composer, passion qui ne me quitte jamais : je me réveille le matin avec elle, je m'endors avec elle le soir. J'ai une idée si haute de mon art que toute ma joie est de lui vouer ma vie sans espérer autre chose que de vivre par lui et pour lui. »⁸

Elle illustre tous les genres, est l'une des premières femmes à être admises à la Société des Compositeurs de Musique de Paris, présente avec succès plusieurs de ses œuvres à la Société nationale de Musique et accroît son catalogue année après année. Elle parvient à l'un de ses plus hauts accomplissements avec la trilogie sur Dante *Ce qu'on entend dans l'Enfer, dans le Purgatoire, dans le Paradis*, dix-huit pièces virtuoses, poétiques et concentrées, qui offrent une vision étonnamment moderne de la poésie dantesque.

— ... ET RENONCEMENTS

Cette carrière qui semble se dérouler sans entrave est en réalité de plus en plus accidentée. Au lendemain de la défaite de Sedan, Jaëll décide de ne plus se produire en Allemagne et va jusqu'à empêcher son mari, autrichien de naissance, d'accepter un poste au sein du Conservatoire de Leipzig, une institution pourtant prestigieuse créée par Mendelssohn. Elle ne retourne dans l'aire germanique qu'au début des années 1880, à l'invitation de Liszt. Entretemps est intervenu le décès brutal de son mari, en 1882, d'une crise de diabète :

« Je suis seule ici et j'ai plus que jamais besoin de me suffire. Je n'ai pas une amie. Jamais je n'ai vécu dans un pareil isolement (...). Pas une âme, pas une caresse, pas une parole. »⁹

Cette disparition s'inscrit au sein d'une série de deuils étalée en quelques années : celui de sa mère en 1878, celui de Liszt, en 1886, de sa sœur Caroline deux ans plus tard et de son père en 1890.

Au milieu des années 1890, alors qu'elle est une compositrice reconnue, elle met un terme à son activité de créatrice, peut-être par découragement ou par passion nouvelle pour la pédagogie, ou en raison d'un tempérament sans cesse soumis au doute et qui l'incite à réviser constamment ses partitions, ou encore parce qu'elle observe de nouvelles tendances qui lui échappent (Fauré, Satie, Debussy, bientôt Ravel). Peut-être aussi parce qu'elle poursuit une voie intérieure :



« Je pars demain pour Paris, j'ai de nouveau soif d'isolement, rien ne me tente comme de savoir que je serai absolument seule dans mes murs pour travailler, que rien, rien ne bougera autour de moi, que je serai absolument tranquille et que j'entendrai tout le monde idéal qui remue dans ma tête et que je n'entendrai que lui. »¹⁰

Elle donne des leçons à un nombre restreint d'élèves, dont la poétesse Catherine Pozzi, le médecin, philosophe et théologien Albert Schweitzer ou la pianiste Angèle Spielmann-Heu. Elle entretient une correspondance suivie avec des proches, se consacre à son activité théorique, fréquente un petit cercle protecteur au sein duquel on note les noms de Maurice Pottecher, le créateur du Théâtre du Peuple à Bussang, André Siegfried, le poète Édouard Schuré, auteur d'études sur Wagner ou le général Georges Picquart mis à l'arrêt dans le cadre de l'affaire Dreyfus. Avec Charles Féré, le médecin en chef du laboratoire de l'Hôpital Bicêtre, elle mène des expériences qui la passionnent en mesurant le temps de réaction de chaque doigt à un signal sonore : une étude du mouvement, de la physiologie et de l'étude des réflexes dont elle tire les conséquences dans son approche pédagogique.

Âgée de soixante-huit ans à l'annonce de la Première Guerre mondiale, elle quitte son appartement de la rue Gay-Lussac pour s'installer Avenue de la Muette. Très affectée par la guerre, elle accroche un drapeau tricolore au-dessus de son piano Pleyel, vit en ascète, reçoit quelques élèves et amies (Angèle Heu, Madeleine Weiss, Louise Hetzel, Hélène Croizard), reste accaparée par le travail pianistique et la recherche pédagogique. Elle décède au mois de février 1925 à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

« Mon œuvre est terminée, elle se termine dans un rayonnement prodigieux que vous connaîtrez un jour ou l'autre. Ce rayonnement dépasse grandement notre beau rêve ! Il faut maintenant songer à la propagation » écrit-elle à Catherine Pozzi au mois de novembre 1916.¹¹

LE MÉNESTREL



NÉCROLOGIE

C'est à la fois une très grande artiste et une individualité profondément créatrice dans le domaine de la pensée musicale que la France vient de perdre en la personne de M^{me} Marie Jaëll, qui vient de mourir à Paris à l'âge de soixante-dix-huit ans...

Originaire de l'Alsace, à laquelle elle conserva toute sa vie un attachement passionné, M^{me} Jaëll avait voué sa vie tout entière à la musique : secrétaire de Liszt, puis femme du pianiste Jaëll, musicienne merveilleuse, compositrice originale, elle avait par ailleurs orienté de bonne heure son activité du côté des recherches esthétiques et scientifiques. Sa méthode de l'enseignement du toucher est une création entièrement nouvelle; ses livres, notamment *le Mécanisme du Toucher*, *la Musique et la Psycho-Physiologie*, *les Rythmes du Regard* et *la Dissociation des Doigts* lui assurent une place parmi les techniciens et les philosophes.

— Une artiste américaine, M^{me} Catherine Wentworth, expose à la Galerie Charpentier, 76, Faubourg-Saint-Honoré, des peintures et de petites sculptures comprenant (et c'est en quoi cette manifestation artistique intéresse les lecteurs du *Ménestrel*) des portraits d'éminentes personnalités du

depuis par les pl
Etats-Unis, fera
récital qui aura li
Elle consacrera s
à des œuvres de
Balakirew.

— Une artiste expose à la Galerie des peintures et d en quoi cette man du *Ménestrel*) de: monde de la mu M^{me} Georges Hûe chanteur Léon M Georges; M. We distingué. On ad sobre de ces toiles de la France, parr sition est ouverte

— La Musique d Pamiers, réserve d 1^{re} classe à des jeu première partie (dût contracter un enga affecter à ce régime donnée dès leur e depuis par les pl Etats-Unis, fera r récital qui aura li Elle consacrera s à des œuvres de Balakirew.

— Une artiste expose à la Galerie des peintures et c en quoi cette man du *Ménestrel*) de: monde de la mu M^{me} Georges Hûe chanteur Léon M Georges; M. W distingué. On ad

« SONGER À LA PROPAGATION » : MARIE JAËLL PÉDAGOGUE

Cette propagation à laquelle Marie Jaëll rêve est en réalité depuis longtemps mise en œuvre grâce à la publication d'une dizaine d'ouvrages de théorie pédagogique entre 1896 et 1910, dont certains sont rapidement diffusés à l'étranger. *Le Toucher* est traduit en allemand dès 1899 par Albert Schweitzer, *La Musique et la psychophysiologie* en espagnol en 1901 puis en allemand quatre ans plus tard. *La Musique et la psychophysiologie*, son premier volume d'importance paru chez l'éditeur Alcan en 1896, permet de définir les axes principaux de sa recherche : la conscientisation du mouvement, le désir de fondre les fonctions physiques et psychiques, la volonté de faire coïncider la beauté de l'expression musicale avec une action corporelle conséquente, le vœu d'une « mécanique clairvoyante » où les mouvements exécutés permettraient à l'interprète de produire « naturellement » le Beau musical :

« Les doigts traceront sur le clavier des mouvements qui transmettent l'expression, comme les signes d'une écriture transmettent la pensée. Lorsqu'on sait produire ces mouvements, on produira forcément aussi l'expression contenue dans l'œuvre à l'exécution de laquelle ils sont adaptés. »¹²

L'approche n'est pas sans faire penser aux recherches d'Étienne-Jules Marey (1830-1904) et d'Eadweard Muybridge (1830-1890) sur la décomposition du mouvement et son fractionnement – travaux dont les peintres František Kupka, Marcel Duchamp, Robert et Sonia Delaunay ou les Futuristes italiens – s'inspireront. Pour Marie Jaëll, le piano est un laboratoire favorisant l'expérience et la recherche. L'instrument fait office de médium entre l'art et l'artiste, et se charge de transformer l'activité organique en sons harmonieux.

L'approche s'inscrit dans une démarche positiviste cherchant à établir des points de contact entre la musique et la science, pensées non comme des domaines séparés mais comme des disciplines concomitantes visant la réalisation du Beau artistique. Le programme est dense : analyser les mouvements, mettre en relation le mécanisme des doigts et l'expression musicale, appréhender le caractère esthétique du mécanisme, accorder le corporel et le spirituel, développer les forces physiques du corps afin de contrôler l'expression, chercher une intelligence volontaire du travail fonctionnel afin de promouvoir une dépense minimale d'énergie et de force.

Cette recherche est reprise et approfondie dans le grand œuvre pédagogique de Marie Jaëll : *Le Toucher, nouveaux principes élémentaires pour l'Enseignement du Piano*, publié en trois volumes par l'éditeur Heugel. Par ses nombreuses références et citations, l'ouvrage est placé sous le parrainage de Beethoven, de Liszt et de Helmholtz, et se charge de mettre en relation organique la physiologie et les lois qui régissent l'art musical. Les avantages et les fragilités de la main, les qualités et les imperfections du piano, la définition de mouvements appropriés au « maniement du clavier », sont au cœur de la réflexion. La méthode s'enrichit de schémas et comporte des exercices doigt par doigt, veillant à la tenue de la main, à la qualité des attaques, aux mouvements du poignet et au travail des phalangettes.

Le dernier volume se referme sur trois « séries de morceaux » : une anthologie de pièces surmontées d'indications de travail et comprenant notamment des *Préludes* de Bach, des *Préludes* et des *Études* de Chopin, des passages extraits d'œuvres de Liszt ainsi que de quelques compositions d'elle-même, écrites pour la circonstance. L'auteur le plus cité est Schumann, avec des extraits des *Kreisleriana*, des *Scènes d'enfants*, de *L'Album pour la jeunesse* ou encore du *Carnaval de Vienne*. On peut dès lors observer les références de l'autrice à travers les présences et les manques : ni Saint-Saëns, ni Fauré, ni la musique de son temps. Marie Jaëll semble s'inscrire dans « l'histoire monumentale » telle que Nietzsche la décrit dans ses *Considérations inactuelles II*, et qui reviendrait ici, par transposition, à ne considérer que les chefs-d'œuvre du passé. Peut-être faut-il y voir une posture esthétique.



« AVANCER DANS SA VOIE »

Le catalogue des œuvres musicales a été établi par Marie-Laure Ingelaere¹³. Les partitions de musique de chambre, qui nous occupent ici, sont écrites en peu de temps : un peu plus de dix années, entre 1875 et 1886. Le corpus est relativement restreint et comprend deux types d'ouvrages : les « grandes architectures » en plusieurs mouvements — *Sonates* (pour violon seul, pour violoncelle et piano), *Quatuor à cordes*, *Quatuor avec piano* —, et les pièces brèves au ton plus secret ou plus léger, généralement en un seul mouvement à l'exception du *Trio* : des pages de journal intime, des scènes de genre ou des opus écrits pour des amis interprètes (*Romance*, *Fantaisie*, *Ballade*, *Adagio* pour alto). L'ensemble couvre une période créatrice qui marque l'assimilation et la maîtrise des genres. Bien qu'écrits à la même époque, les *Concertos* montrent parfois plus d'audace — le *Deuxième Concerto pour piano* notamment (et à certains égards, celui pour violoncelle) —, l'aspect théâtral lié au genre exigeant sans doute une distance plus forte.

Dans ses œuvres de chambre, Marie Jaëll conserve des formes traditionnelles : forme sonate pour les premiers mouvements et pour les *Finale* (*Sonate pour piano et violoncelle*) ; formes ternaires (*Romance pour violon et piano*) ou forme sonate sans développement (*Quatuor avec piano*, *Sonate pour piano et violoncelle*) pour les mouvements lents ; forme-type du *Scherzo* pour les mouvements éponymes ; rondo-sonate – un combiné de forme à refrain et de forme sonate – pour les derniers mouvements (*Quatuor à cordes*, *Quatuor avec piano*). La compositrice reste tributaire des modèles appris ainsi que du « classicisme » prôné par Saint-Saëns dans ses écrits¹⁴. Les architectures sont généralement assez symétriques avec parfois quelques surprises dans les réexpositions afin d'éviter une conformité trop stricte aux canons hérités, tel le nouveau travail de développement et les modulations éloignées dans le premier mouvement du *Quatuor avec piano* ou dans le *Finale* de la *Sonate pour piano et violoncelle*. Les développements, assez courts et dramatiques, à la manière mozartienne, évitent les procédures contrapuntiques complexes, à l'image du *fugato* inséré au cœur du premier mouvement du *Quatuor avec piano* et des canons rythmiques dans le *Scherzo* de la même œuvre déjouant toute surcharge du tissu.

Les groupes thématiques sont assez étendus et assemblent généralement plusieurs idées assez simples. Le défaut potentiel de caractérisation est ainsi comblé par le foisonnement mélodique comme par la grande malléabilité des figures, un même motif étant amené à changer constamment de caractère et d'humeur et ce, jusque dans les dernières mesures. Le rythme harmonique peut être lui-même très stable durant de vastes périodes – évitant les modulations et installant le discours sur de longues plages sises dans une même tonalité –,

ou au contraire extrêmement mobile, accumulant les surprises et les détours vers des tonalités inattendues. Le tissu rythmique utilise fréquemment des mêmes *patterns* (des « patrons ») durant de nombreuses mesures, annonçant déjà la dernière période et ses éléments répétés jusqu'à l'obsession. Sans aller jusqu'à l'emploi de formes cycliques (à la différence du *Second Concerto pour piano*), les thèmes des différents mouvements sont unifiés, reliés par quelque cellule d'intervalle ou dessin rythmique – une technique bien inscrite dans le Romantisme allemand que Marie Jaëll adopte à son tour. Enfin, si le piano conserve son rôle habituel de « liant » dans les œuvres de chambre, il est souvent opposé aux cordes mais sait aussi appeler le travail concertant et favoriser les dialogues inhérents à ce répertoire.

Dans les pièces de genre, le ton est plus simple mais l'écriture tout aussi raffinée, à l'image du jeu *legato*, des positions aiguës et des décorations fines de la *Romance* pour violon et piano. La forme peut être innovante dans la *Ballade*, où le pullulement mélodique génère une conception en *patchwork*, liée à l'idée d'une narration abstraite. Le style et l'approche évoluent dans les années quatre-vingts, en limitant et en condensant la matière thématique (*Prismes*), en proposant des formes mosaïques fondées sur une réunion de pages brèves et unifiées (*Jours pluvieux*), où la somme des parties est supérieure au tout, à l'exemple du vaste cycle sur Dante. L'important pour Marie Jaëll n'est en réalité que la recherche d'un constant dépassement de soi : « Ce qu'il me faut dans la vie, c'est la marche en avant : peu important les sacrifices, pourvu que j'avance dans ma voie » note-t-elle lors de son retour en Allemagne, en 1883.¹⁵



LES ŒUVRES ENREGISTRÉES

Ballade pour piano et violon

Achevée en 1886 et dédiée à Adolphe Samuel, le directeur du Conservatoire de Gand, la *Ballade pour piano et violon* s'inscrit dans un engouement fin-de-siècle, pour ce genre issu des formes poétiques cultivées au sein des littératures anglaise (Burns, Coleridge, W. Scott, Ossian) et allemande (Bürger, Goethe, Schiller). Liée au *Lied* germanique (Loewe, Schubert, Zumsteeg, Schumann) puis à son entrée dans le monde instrumental grâce à Chopin, Clara Schumann, Liszt ou Brahms —, la ballade consiste généralement en un mouvement assez développé, sans plan tonal ou formel prédéfini. Elle est cultivée à l'époque postromantique par Grieg, Liadov, Fauré, Duparc ou Dukas, où elle suscite une certaine ferveur pour sa liberté de facture et ses architectures continuellement repensées, liées (ou non) à un substrat littéraire.

Ne s'appuyant ni sur un texte ni sur un programme particulier, la *Ballade* pour piano et violon de Marie Jaëll adopte toutefois une structure narrative fondée sur la juxtaposition de sections brèves et contrastantes ayant chacune leur propre caractère, thème, tempo et mètre. Le risque d'éparpillement lié à la floraison mélodique est évité par le retour régulier vers la tonalité initiale (Do dièse mineur), la recherche d'unité entre les thèmes, l'insertion de nombreuses cadences rythmant la grande forme et la présence d'une section finale faisant office d'espace mnémonique en récapitulant les dessins essentiels. La compositrice s'appuie en outre sur des *topiques* : des unités *signifiantes* permettant à chaque auditeur de développer un imaginaire spécifique à partir d'éléments connotés. La partition fait ainsi se succéder un chant élégiaque confié au violon sur la quatrième corde, un air de nature ornementale, une marche funèbre exposée par le piano seul, une mélodie entraînante présentée en majeur et dans un tempo rapide, un intermède lisztien suivi d'un motif induisant quelque crispation rythmique, puis un air élégant exposé dans une tonalité lointaine (La bémol majeur) et sur une basse progressant chromatiquement. Le récitatif énigmatique qui ouvre les premières mesures place d'emblée l'opus sous le signe du tragique, en faisant entendre dans le grave une ligne disjointe, entrecoupée de silences et de suspensions. Le même ton dramatique referme le mouvement après le déploiement d'une forme fondée sur la mise en valeur de chaque instant, anticipant sur la définition bergsonienne de la durée comme « continuité ininterrompue d'imprévisible nouveauté ».

Dans un rêve, trio pour violon, violoncelle et piano

Source d'inspiration constante tout au long du siècle, le rêve renvoie à l'une des contradictions majeures du Romantisme : la volonté d'un ancrage dans le réel tout en promouvant une fuite dans l'onirisme, l'exacerbation des états intérieurs, l'irrationnel ou les paradis artificiels.

Le *Trio* porte un titre (« Dans un rêve ») que l'autrice n'a pas expliqué et qui suggère différentes interprétations : une rêverie diurne, un songe nocturne, une vision prophétique, une utopie sans lendemain, un pur produit de l'imagination ou encore une inscription du sujet *dans* le rêve et non à sa sortie. Peut-être faut-il y associer les mots relevés dans le *Journal* de Marie Jaëll au cours de l'année 1874 : « Souvent je crois avoir des ailes pour m'envoler dans les airs et l'on semble de force vouloir me retenir sur la terre. Je vois une réalité supérieure. C'est le rêve. »

De proportions brèves, l'opus est construit en trois mouvements courts ayant chacun sa propre tonalité. La miniaturisation des formes permet d'éviter les développements superfétatoires et la science contrapuntique, afin de proposer « autre chose » : ni une forme sonate, ni une œuvre virtuose, ni un assemblage de pièces de genre mais plutôt une évocation de paysages intérieurs et de rêves dont nul ne pourrait distinguer le contenu manifeste ou latent. Marie Jaëll n'a pas adressé son œuvre à l'édition : la partition ne fut créée qu'au mois de juin 2023, par le Trio George Sand et publiée (ou reconstituée) la même année.

Le mouvement initial, un *Allegretto* en Ré majeur, fait entendre une forme ternaire dénuée de contrastes brusques et évoluant dans un climat de douceur. Un motif élégant, énoncé par le violon avec sourdine, est exposé sur un balancement délicat d'accords au clavier, donnant naissance à une discussion tripartite avant l'entrée, dans la section centrale, d'un second motif évoluant au sein d'un centre tonal évanescent.

L'*Andantino* en Mi majeur instaure un sentiment d'euphonie. Les instruments pourvus de sourdine, le défilé d'accords à partir d'une même note de basse et les harmonies de couleurs instituent un climat serein et contemplatif. Des oscillations mesurées des cordes émerge un bref motif qui passe du violoncelle au violon, s'enrichit de syncopes et d'harmonies insolites et se développe graduellement. Une seconde partie répète la première en la variant constamment, la fixité de l'ensemble rendant l'impression d'une scène purement intérieure.

L'*Allegro moderato* final adopte une découpe singulière : une structure ternaire où la troisième partie opère une synthèse des deux précédentes. Le thème principal, confié au violoncelle sur un motif rythmique obstiné du clavier, fait songer à quelque élan de la pensée, comme si une idée venait subitement à l'esprit pour disparaître aussitôt. L'épisode central est une danse populaire confiée au piano, où le violoncelle et le violon stylisent un bourdon rural. Le mouvement s'achève dans une tonalité autre que celle des premières mesures, évacuant l'idée d'une forme close... et permettant à l'auditeur de demeurer *dans* le rêve.

Romance pour violon et piano

Datée de 1882 et dédiée au célèbre violoniste et compositeur belge Martin-Pierre Marsick, la *Romance pour violon* en Mi majeur existe en deux versions, l'une avec accompagnement de piano, l'autre pour orchestre. La rédaction pour clavier a elle-même donné lieu à deux éditions : une première parue chez l'éditeur Brandus suivie d'une seconde, celle qui est jouée ici, publiée chez Maquet. Cette dernière marque quelques différences avec la précédente : un tissu plus aéré, des changements de formules d'accompagnement, des lignes partagées entre les deux instruments, des indications de tempo plus détaillées, des sections écrites dans des mètres différents et la présence de notations expressives absentes de l'édition initiale.

Coulée dans une forme ternaire aux arêtes clairement dessinées, la *Romance* est une page simple et expressive, qui rappelle les pratiques de l'époque : la demande de pièces au ton intimiste et raffiné, écrites pour le plaisir de l'instant et exécutées dans les cercles de sociabilité ou comme œuvres de rappel lors des concerts. Elle se signale par un ton *cantabile*, et une matière élégante qui se prête aux décorations. La première partie débute par un dialogue des deux instruments, sur une ligne cultivant les hémioles (les ambivalences binaire – ternaire). Après ce bref exorde, une mélodie accompagnée par des accords battus du clavier se déploie peu à peu, donnant lieu à des embellissements successifs. La partie centrale, à six temps et elle-même de petite coupe ternaire, contraste par la présence d'un accompagnement fluide, en arpèges, et l'énoncé d'un thème de nature ornementale. La reprise des premières mesures est enfin couronnée par une coda *Quasi adagio* qui referme l'opus dans les teintes feutrées et évocatrices.

Quatuor en Sol mineur pour piano, violon, alto, violoncelle

Le *Quatuor* pour piano et cordes est la révision et l'adaptation d'un quatuor à cordes achevé au mois de mars 1875 et resté inédit (il ne sera édité qu'en 2010). Marie Jaëll en reprend les trois premiers mouvements, substitue un nouveau *Finale* à l'ancien et retouche de nouveau l'ouvrage avant sa création à la Société nationale de musique, le 29 avril 1876. Cette première œuvre de chambre composée par Jaëll révèle une volonté de maîtrise et d'assimilation des formes ainsi qu'une filiation évidente avec les œuvres de Saint-Saëns dans la recherche d'un équilibre des proportions, d'une clarté des architectures, d'une balance parfaite entre les dimensions mélodiques, harmoniques et rythmiques, et concertantes, et d'une manière de penser le piano et les cordes comme deux entités séparées.

L'*Allegro* initial montre de nombreux changements avec le mouvement originel pour quatuor à cordes : ajout d'arpèges et de figures de remplissage dans les parties d'accompagnement, textures plus étoffées et diversifiées sur le plan rythmique, abrègement du *Fugato* central, entrée immédiate du contresujet (ou thème d'accompagnement). Le mouvement adopte le plan d'une forme sonate – une structure fondée sur l'exposition de deux groupes thématiques, leur développement central et leur reprise. Le premier thème, de caractère sévère, est énoncé en octaves par le piano sur une simple ponctuation des cordes. Quelque peu étendu, il donne naissance à une structure en épisodes permettant d'atteindre un premier point culminant. Une courte progression indiquée *con espressione* module alors dans les tons majeurs et prélude au second thème, une ligne souple et gracieuse du violon, évoluant en miroir avec la basse. Des ondulations suaves des cordes referment l'exposition.

Après un court intermède, opposant progression en octaves du clavier et réponse mélodique des cordes en imitation de choral, débute un *Fugato* (un démarrage de fugue) sur le premier thème légèrement varié. La multiplication des trilles, le poudroisement harmonique et le retour du ton mineur préludent à une réexposition aménagée, menant notamment vers des tonalités inopinées avant une animation (un *Stretto*) terminale.

L'*Andante* montre à son tour de nombreux changements par rapport à l'œuvre originelle : un accompagnement plus sobre, un parcours tonal légèrement modifié, une logique motivique et une simplicité du tissu affirmées, une partie centrale quelque peu différente. La grande structure demeure toutefois identique : une forme sonate exempte de développement central, introduite par le piano seul sur un thème méditatif dominé par les appoggiatures, les dissonances subtiles et la longue descente de la basse. Le second groupe thématique offre un contraste puissant en faisant entendre des rythmes de marche échangés en imitation entre les quatre instruments. La courbe descendante, l'écriture sévère en octaves et unissons, les équivoques harmoniques et l'épure progressive du tissu cèdent la place à un développement sur le premier thème et une plongée dans une tonalité lointaine. La réexposition orne les éléments de discrets contrechants ou d'opposition majeur-mineur avant la reformulation du premier thème dans la coda, où le chromatisme et les syncopes dévoilent quelque inquiétude sourde.

L'*Allegro scherzando* modifie la structure traditionnelle du *Scherzo* par des procédures continues de développement et de variation. Le thème initial, exposé par le violon seul, donne en effet lieu à des enrichissements continus par ajout de trilles, changements d'articulation, dérapages modulants, imitations canoniques, hémioles donnant l'impression d'un mécanisme détraqué – jusqu'à l'aboutissement d'un sommet terminal. La partie centrale (le *Trio*) est un ajout par rapport au quatuor à cordes originel et propose un canon rythmique entre les cordes à l'unisson et la basse du clavier. Les phrases aérées, les changements permanents de voix et l'insertion de silences renouvellent continûment le discours, dans une texture évitant toute impression de pesanteur.

Le *Vivace con brio* est un rondo sonate au ton fiévreux et impétueux. Au thème à l'écriture brahmsienne en accords *forte* du piano répondent deux couplets. Le premier, en majeur, est fondé sur un thème mélodique exposé par le clavier sur de longues tenues des cordes et une texture marquée par les pleins et les vides ; le second est un travail de développement sur le premier thème qui prend la forme d'une conversation quadripartite au sein d'un ensemble constamment modulant. Une cadence du piano mène vers une coda animée qui referme l'œuvre dans l'exaltation et la passion, deux qualités associées à l'art comme au tempérament de Marie Jaëll.

Jean-François Boukobza

— “BEING MYSELF, ENTIRELY AND FULLY”

“Most of the time, the woman people see is not me; it is a being that I have managed to create, but which has nothing to do with me”, wrote Marie Jaëll in 1883 in her *Journal*¹. These words, which she set down at the age of thirty-seven, serve as a guiding thread to the life and career of this composer, whose development “through a process of exfoliation” – layer by layer – led her, not unlike the late Liszt or the late Brahms, to finally abandon certain directions and in particular several genres (for example concertos, symphonic music, and chamber music) and to seek increasingly elliptic material for her compositions, until she stopped composing altogether in 1894, still relatively young.

Her brilliant social trajectory followed a parallel path. After having been lauded by the press and invited to perform in the most prestigious venues, Marie Jaëll began to reduce the number of her public appearances and to gradually isolate herself, avoiding what she called “the social game”, until she resolved the eternal conflict between being and appearing once and for all in favour of an exclusively interior concentration on the idea of Beauty leading to transcendence. “I was pleased to see that in art, I seek more to progress than to please”, she wrote in 1872, taking her first steps, at the age of twenty-six, along a path that she would continue to explore until the end.

“When I see art in a light that advantages my own personality, I become discouraged and feel sad, but when on the contrary I see art glowing before me in all its splendour, I am proud to serve it, even if I feel like nothing more than a speck of dust in its universe. I prefer to be a speck of dust in a whole world than a giant surrounded by nothing,” she wrote in 1873.²

As a result, her list of works is relatively short, containing a total of around seventy pieces covering a variety of genres: piano music, chamber music, concertos, lieder, sketches of symphonic poems and unfinished operas. Although the orchestral works are few – a fact at least partly explainable by logistical difficulties as well as by her lack of time and of any permanent infrastructure, and of course also by the simple fact of her being a woman composer – her catalogue is still a good illustration of the typical types of compositions of her time: it contains songs, genre pieces, works written as gifts or in homage to colleagues, and technically brilliant concertos reflecting the needs of her career as a traveling virtuoso pianist. By the end of the 1800s, Marie Jaëll was composing almost exclusively for piano and voice, and later she devoted herself to writing the vast pedagogical work that ensures her reputation today, and for which she actually composed a few pieces herself. After 1900 there is almost nothing more.

Her correspondence makes no allusion to the ups and downs of daily life, or its material aspects. Her temperament with its periodic alternations between phases of exaltation and depression, her quest for the Absolute, her intransigence (first and foremost with respect to herself) – these were all factors that contributed to her becoming more and more isolated as time passed:

"I also suffer from not finding anyone who loves music as I do, and emptiness seizes my soul when nobody among my listeners shares my passionate rush towards beauty [...]. If only you knew how often I wander alone, my heart even lonelier in the midst of our great city. Yet everyone is good to me; it's just that my poor heart is outsized, and I can't seem to walk at the same pace as anybody else".³

She sought for tranquillity and concentration, focusing on constant, minutious and demanding work, forever feeling her way towards an ideal of sound whose limits she was constantly pushing forwards. In an undated letter to Anna Sandherr, she confided:

"I live in my cloister: 89 rue Taitbout, where there is a grand inner sky – the atmosphere of work. What that means is the enthusiasm of advancing towards one's goal. I am so alone that my courage counts double – sometimes it almost frightens me".⁴

Marie Jaëll bears an astonishing resemblance to Ossiane, the heroine of her symphonic poem for solo soprano, mixed choir and orchestra which recounts the tale of a woman in search of love and its mystery, who completes her initiation in total silence. The piece is a singular projection, mingling reality and fiction...

— ASCENT...

Marie Trautmann — Jaëll was her married name — was born in Steinseltz, in the north of Alsatia near the German border. As a child growing up in a rural area, she asked to learn the piano, no doubt encouraged by her mother. She was first taught by the village teacher, and then sent at the age of eight to Stuttgart to study with Franz Hamma, a reputed professor of the time. She played for Ignaz Moscheles, Beethoven's former secretary and a friend of Mendelssohn, then for Gioacchino Rossini. She played Mozart trios, Moscheles studies and Beethoven sonatas, then moved to study in Strasbourg with Ludwig Liebe, a student of Ludwig Spohr, and later at the Paris Conservatoire with Henri Herz, a virtuoso pianist and the inventor of the *dactylion*, an instrument intended to help strengthen the finger muscles and render the hand more flexible. She only spent a few months in his class, and obtained her *Prix* (diploma) that same year, at the age of sixteen. The press gave high praise to her talent:

"Her elevated inner mechanism, her beautiful style, her deliciously nuanced playing with its irreproachable purity, its exquisite taste and its high level of elegance, kept the audience marvelling. To see the ease and aplomb with which Miss Trautmann undertakes the greatest of difficulties, no one would imagine that she only just graduated from the Conservatoire. Many artists would want to end their careers the way she is beginning hers".⁵

Between 1855 and her marriage in 1866, she gave some two hundred concerts, performing across France, Germany and Switzerland. During this time she continued to cultivate her intellect, studying scientific books by authors such as Claude Bernard or Herbert Spencer, taking courses in mathematics at the university, and reading the works of Plato, Aristotle, Montesquieu and Schopenhauer. Her repertoire included pieces by Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann, and many others. During a sojourn in Baden-Baden, she met Alfred Jaëll, a virtuoso pianist who had studied with Czerny, Moscheles and even Chopin. The son of the concertmaster of the Theatre Orchestra of Vienna, he was acquainted with Franz Liszt, Clara Schumann, Henri Vieuxtemps, Johannes Brahms, Hector Berlioz and Joseph Joachim. He had spent three years living in New York, and on his return to Europe had been appointed pianist to the King of Hanover. His repertoire was extremely rich and diverse, although mainly Germanic. He was also a composer, and nearly two hundred works of his remain, most of them for piano, including some arrangements of Wagner operas which he made at a time when they were not much appreciated in France. Once married, Marie and Alfred performed around Europe, both separately and together. They came to form part of various social circles, in which they met French and German intellectuals, writers, and scientists. But it was her meeting with Liszt in 1868 that had the greatest effect on Marie, producing something like a revelation that was to reorient all her future researches.

“When I heard Liszt for the first time, in Rome in 1868, all my hearing faculties seemed transformed from the first moment he started playing: this totally unexpected transformation struck me even more than the playing itself.

(...) I have to say that it was not so much music as it was written by the composer that I was hearing; rather, it was the ideal transfiguration of that music into something infinitely more beautiful, infinitely more divisible, so that it was the most infinitesimal changes in rhythm and nuance (of the kind which simply cannot be transmitted through written signs) which produced the deepest and longest-lasting effects.

(...) And it is precisely the prodigious independence of Liszt’s fingers, intimately linked to the transcendent cerebrality of his playing, that provoked that momentary perfection of my memory, and thus of my musical thought”.⁶

The peak of Marie Jaëll's career was probably reached in the early 1890s, when she performed a series of concerts of the complete works by Liszt followed by the thirty-two Beethoven sonatas. By this time, she had already developed a new passion, which grew out of a real inner vocation: composition.

*"To tell the truth, I struggled body and soul to free myself. I want to be myself, entirely and fully. I must conquer myself, and abandon the idea of living for anybody else. The needs of my art create a life for me which I must not leave. The world of my affections is shrinking; this is surely so that they will not hold me back along the road. Man is ignorant, and new knowledge can only be obtained through a stabbing wound. It is only through suffering that I can progress, and it is only in progress that I can find my life"*⁷

She made up for lost time by taking private lessons with two of the great masters of the time, César Franck and Camille Saint-Saëns, and soon began to devote all of her time to writing music:

*"Learning to compose is a passion that never leaves me: I awake with it each morning and go to sleep with it each night. I have so high an opinion of this art that all my joy is to devote my life to it, without desiring anything more than to live through it and for it".*⁸

Her work covers every genre, and she was one of the first women to be admitted to the Society of Music Composers of Paris. She successfully presented several of her works at the National Music Society, and her catalogue continued to grow year by year. One of her greatest accomplishments was the Dante trilogy *Ce qu'on entend dans l'Enfer, dans le Purgatoire, dans le Paradis* [What can be heard in Hell, in Purgatory, in Heaven], eighteen poetic and intense virtuoso piano pieces which offer an astonishingly modern vision of the poetry of Dante.

— ... AND RENUNCIATIONS

Even though her career seemed to be progressing smoothly, she was actually facing an increasing number of obstacles. Following the French military loss to the Germans at Sedan in 1870, Jaëll decided to stop performing in Germany, and even went so far as to prevent her husband, an Austrian by birth, from accepting a job at the Leipzig Conservatoire, a prestigious institute founded by Mendelssohn himself. She did not return to Germany until the early 1880s, when she finally travelled there thanks to an invitation extended by Liszt. But by that time, she had lost her husband, who died suddenly in 1882 of a diabetic crisis.

"I am alone here, and more than ever, I need to suffice unto myself. I have no friends. I have never lived in such isolation before [...]. Not a soul, not a caress, not a word".⁹

The death of her husband was only one of a series of losses that befell her within a few years of each other: apart from her husband, she lost her mother in 1878, then Liszt in 1886, her sister Caroline two years later, and her father in 1890.

In the mid-1890s, by which time she was already a well-known composer, she suddenly ceased her creative activity, perhaps out of discouragement or because of a newfound passion for pedagogy, or because her eternally doubt-filled temperament drove her to constantly revise her scores, or possibly because she witnessed the development of new styles which seemed out of her reach (Fauré, Satie, Debussy, and soon Ravel). Or perhaps simply because she was following her own inner path.

"I'm leaving tomorrow for Paris. I thirst again for isolation; nothing tempts me as much as knowing that I will be entirely alone between my four walls to work, and that nothing, nothing whatsoever will be moving around me, it will be absolutely calm, and I will hear all the sounds of the ideal world moving about inside my head, and nothing else".¹⁰

She gave lessons to a small number of students, including the poet Catherine Pozzi, the doctor, philosopher and theologian Albert Schweitzer, and the pianist Angèle Spielmann-Heu. She kept up a regular correspondence with her friends and family, devoted herself to her theoretical work, and kept in contact with a small, protective circle that included Maurice Pottecher, creator of the People's Theatre in Bussang, André Siegfried, the poet Édouard Schuré who also authored some studies on Wagner, and Georges Picquart, the general who was imprisoned for telling the truth about the Dreyfus affair. Together with Charles Féré, the chief physician at the Bicêtre Hospital laboratory, she conducted some experiments that fascinated her, measuring the reaction time of each finger to a sound signal in a study of motion, physiology and reflexes from which she drew several conclusions in her approach to teaching.

At the age of sixty-eight, at the start of the First World War, she left her flat in the rue Gay-Lussac and moved to Avenue de la Muette. Deeply affected by the war, she hung a tricolour flag over her Pleyel piano. She lived an ascetic life, receiving only a few pupils and friends (Angèle Heu, Madeleine Weiss, Louise Hetzel, Hélène Croizard), and devoted herself to her work on the piano and her pedagogical research. She passed away in February 1925 at the age of seventy-nine.

"My work is finished; it ended in a prodigious radiance that you will know some day. This radiance is far greater even than our beautiful dream! Now we must think about spreading it", she wrote to Catherine Pozzi in November 1916.¹¹

“THINK ABOUT SPREADING IT”: MARIE JAËLL AS PEDAGOGUE

Marie Jaëll's dream of spreading her work was in fact already being realised, thanks to around ten books of pedagogical theory which she published between 1896 and 1910, some of which also had editions in other countries. Her book *Touch* was translated into German as early as 1899 by Albert Schweitzer, while *Music and Psychophysiology* was translated into Spanish in 1901 and then into German four years later. This book, her first major work, published by Alcan in 1896, gave an overview of the main lines of her research: the effort to make movements fully conscious, the desire to combine the physical and mental processes, the intention to make the beauty of musical expression coincide with important physical actions, the wish for a system of “clairvoyant mechanics” through which motions executed by the interpreter would allow him or her to “naturally” produce musical beauty:

“The fingers will effect on the keyboard movements which transmit expression, just as the symbols of writing transmit thought. When one knows how to produce these movements, one will necessarily produce the expression contained in the work to whose execution these movements are adapted”.¹²

This approach is reminiscent of the work of Étienne-Jules Marey (1830-1904) and Eadweard Muybridge (1830-1890) on the decomposition of movement into fractions – work which inspired painters such as František Kupka, Marcel Duchamp, Robert et Sonia Delaunay and the Italian Futurists. For Marie Jaëll, the piano was an excellent laboratory for experiments and research. Indeed, the instrument plays the role of a medium between the art and the artist, transforming organic activity into harmonious sounds.

Her approach forms part of a positivist process, aiming to establish points of contact between music and science, which are not considered as separate domains, but rather as disciplines working together to reach the realisation of artistic beauty. Her project was complex: she wanted to analyse movements in order to understand the relation between the mechanism of the fingers and musical expression, to comprehend the aesthetic nature of the mechanism and analyse how the physical and mental processes come together, and to develop the physical capacities of the body in order to achieve control of its means of expression, seeking for an intelligent approach to work which would minimise the expenditure of energy and strength.

This research was collected and expanded in Marie Jaëll's monumental work of pedagogy *Touch: New Elementary Principles for Teaching the Piano*, published in three volumes by Heugel. With its numerous references and quotations, the work is placed under the patronage of Beethoven, Liszt and Helmholtz, and sets out to establish an organic relationship between physiology and the laws governing the art of music. The abilities and weaknesses of the hand, the qualities and imperfections of the piano, and the definition of appropriate movements for "handling the keyboard" were the ideas at the root of her conception. The method is illustrated with diagrams, and includes exercises for the individual fingers, focusing on hand position, the quality of attacks, wrist movements and work with each separate fingertip.

The final volume ends with three "series of pieces", more precisely an anthology of pieces annotated with working instructions, including Bach *Preludes*, Chopin *Preludes* and *Études*, passages excerpted from works by Liszt, and a few of her own compositions written especially for the volume. Schumann is the most frequently cited composer, with excerpts from *Kreisleriana*, *Scenes from Childhood*, *Album for the Young* and *Carnival of Vienna*. We can perceive something of the author's own mental landscape through the presences and absences in her choice of works: there is no Saint-Saëns, no Fauré, indeed none of the music of her time. Marie Jaëll chose to situate herself in 'monumental history', as Nietzsche calls it in his *Untimely Meditations II*; in this context, it means considering uniquely the masterpieces of the past. It may also reflect a voluntary aesthetic choice.

"ADVANCING ALONG HER OWN PATH"

The catalogue of Marie Jaëll's musical works was established by Marie-Laure Ingelaere.¹³ All the chamber music pieces in the present album were written within a short space of time, in the little more than ten-year period between 1875 and 1886. The list is relatively short, and contains works of two types: those with "grand architectures" in several movements – the *Sonatas* (for solo violin and for cello and piano), the *String Quartet*, and the *Piano Quartet* – and the shorter pieces in a lighter, more intimate tone, generally in a single movement (with the exception of the *Trio*), which are musical diary entries, genre scenes or pieces written expressly for musician friends (*Romance*, *Fantaisie*, *Ballade*, the *Adagio* for viola). Together they cover a creative period that reveals complete assimilation and mastery of a variety of genres. Note that although they were written during this same time period, Jaëll's *Concertos* are more daring in style – above all the *Second Piano Concerto* but also, in some respects, the *Cello Concerto*. The theatrical aspect of the concerto genre doubtless demands a greater distance from intimacy.

In her chamber works, Marie Jaëll retained traditional forms: sonata form for the first movements and the *Finales* (as in the *Sonata for piano and cello*); ternary form (*Romance for violin and piano*) or in the slow movements, a sonata form without development (*Piano Quartet, Sonata for piano and cello*); a classical scherzo form for the scherzo movements, and occasionally a rondo-sonata form (a combination of refrain form and sonata form) for the last movements (*String Quartet, Piano Quartet*). As a composer, Jaëll was always a follower of the models that she had been taught, and of the “classicism” advocated by Saint-Saëns in his writings.¹⁴ Her structures are generally fairly symmetrical, with the occasional surprise in the recapitulations, however, so as to avoid a too-strict conformity with the inherited canons; one hears this for example in the new developments and the distant modulations in the first movement of the *Piano Quartet* or the *Finale* of the *Sonata for piano and cello*. The rather short, dramatic developments in a Mozartean style avoid complex contrapuntal processes; this approach, adopted in the *fugato* inserted at the heart of the first movement of the *Piano Quartet* and in the rhythmic canons in the *Scherzo* of the same work, functions to prevent any overloading of the texture.

Each thematic group is quite long, bringing together a number of fairly simple ideas. The potential lack of characterisation is compensated by the abundance of melody and the great malleability of each figure, with the same motif constantly reappearing in different moods and characters, right up to the final bars. The harmonic choices can sometimes be extremely stable, avoiding modulations and remaining in the same key over long sections, but at other moments they can be on the contrary extremely mobile, accumulating quantities of surprises

and all sorts of detours into unexpected keys. The rhythmic texture frequently makes use of repetitions of the same patterns for several bars, foreshadowing the composer's late period, characterised by obsessively repeated elements. Without going so far as to use cyclical forms (as she did in her *Second Piano Concerto*), the themes of the different movements are always linked by some particular recurring cell, either an interval or a rhythmic pattern. This was a well-established technique in German Romanticism, which Marie Jaëll adopted in turn. Finally, although the piano generally retains its customary "connecting" role in chamber music, bringing the various parts together, it is also often opposed to the strings – but the composer understands how to develop the exchanges between the different instruments that favor the dialogues naturally inherent in this kind of repertoire.

In the genre pieces, the tone is simpler but the writing just as refined, as can be heard in the legatos, high positions and delicate decorations of the *Romance for violin and piano*. The form can be quite innovative, for example in the *Ballade*, where the proliferation of melody generates a kind of patchwork, related to the idea of an abstract narrative. The composer's style and approach evolved during the 1880s, restricting and condensing the thematic material (*Prismes*), or proposing mosaic forms based on a collection of short interrelated pages (*Jours pluvieux*) in which the sum of the parts is greater than the whole, as in the vast *Dante cycle*. For Marie Jaëll, what really mattered was the quest to constantly surpass herself: "What I need in life is to keep moving forward; it doesn't matter what sacrifices I have to make, as long as I keep on advancing along my own path", she wrote on her return to Germany in 1883.¹⁵

THE WORKS RECORDED IN THIS ALBUM

Ballade for piano and violin

Completed in 1886 and dedicated to Adolphe Samuel, the director of the Ghent Conservatoire, the *Ballade for piano and violin* is part of a fin-de-siècle infatuation with this particular genre, inspired by poetic forms cultivated in English poetry (Burns, Coleridge, W. Scott, Ossian) as well as German (Bürger, Goethe, Schiller). Closely related also to the Germanic Lied (Loewe, Schubert, Zumsteeg, Schumann), which formed the gateway to its entry into the instrumental world thanks to composers like Chopin, Clara Schumann, Liszt, or Brahms, the ballad generally consists of a single fairly developed movement, with no predefined tonal or formal plan. The form was cultivated in the post-Romantic era by Grieg, Liadov, Fauré, Duparc and Dukas, where it aroused a certain fervor for its freedom of style and its continually renewed architecture, sometimes – although not always – with reference to a literary text.

Marie Jaëll's *Ballade for piano and violin* is not based on any specific text or programme, but it nevertheless displays a narrative structure based on the juxtaposition of brief contrasting sections, each with a different character, theme, tempo and time signature. The risk of the many melodic flourishes dissipating the overall effect is avoided thanks to a regular return to the initial key of C# minor, as well as an effort to achieve a certain unity between the various themes, the insertion of several cadenzas punctuating the overall form, and the presence of a final section which acts as a mnemonic device by recapitulating the essential structures. The composer also relies on *topics* – these are *meaningful* units enabling each listener to develop his own specific images based on certain familiar elements. For example, the score features an elegiac song played uniquely on the G-string of the violin, an ornamental melody, a funeral march played by the piano alone, a rousing tune in major key and fast tempo, a Lisztian interlude followed by a motif inducing some rhythmic tension, and then an elegant air in a distant key (A-flat major) above a chromatic bass. The enigmatic recitative that opens the first bars immediately situates the work as tragic, with a disjointed line in the bass, interspersed with silences and suspensions. The same dramatic tone closes the movement, following the development of an overall form based on placing value on each separate moment in a surprising anticipation of Bergson's definition of "duration" as "an uninterrupted continuum of unpredictable novelty".

Dans un rêve [In a dream], trio for violin, cello and piano

Dreams were a constant source of inspiration throughout the 19th century, reflecting one of the major contradictions of Romanticism: the desire to be anchored in reality even while encouraging an escape into onirism, accompanied by the exacerbation of inner states and the irrational or artificial paradises typical of Romantic art.

The author never explained why she chose the title “In a dream” for her trio, but the name can suggest a number of different images: a daytime reverie, a dream during sleep, a prophetic vision, a utopia with no tomorrow, a pure product of the imagination, or even the experience of the dreamer, as opposed to an external description of the dream. Perhaps we should associate the title with these words from Marie Jaëll's *Diary* for 1874: “Often I believe I have wings that will let me fly away into the air, and it seems as if I am being held down on earth by force. I see a higher reality: that of dreams.”

This brief work consists of three short movements, each in a different key. The miniaturization of the forms avoids all superfluous developments and contrapuntal devices, proposing instead “something new”: not a sonata, nor a virtuoso piece, nor a collection of genre pieces, but rather an evocation of inner landscapes and dreams in which it is impossible to clearly distinguish any manifest or latent content. Marie Jaëll did not submit this work for publication, and the score was not premiered until June 2023, by the George Sand Trio, and published (or reconstituted) that same year.

The opening movement, an *Allegretto* in D major, features a ternary form devoid of sharp contrasts, evolving in a peaceful atmosphere. An elegant motif played by the violin with a mute is set above delicate swinging chords on the piano, giving rise to a three-part conversation which precedes the entry of a second motif in the middle section, which develops within an evanescent tonal centre.

The *Andantino* in E major creates a sense of euphony. Muted instruments, chord progressions from a single bass note and harmonious colours create a serene, contemplative mood. A brief motif emerges from the measured oscillations of the strings, shifting from the cello to the violin; it develops gradually, enriched by syncopations and unusual harmonies. A second part repeats the first but with innumerable variations. The unity of the whole movement conveys the impression of a purely interior scene.

The final *Allegro moderato* has an unusual structure: it is divided into three parts, of which the third acts as a synthesis of the two earlier ones. The main theme, entrusted to the cello above a ostinato rhythmic motif on the piano, evokes a kind of impulsive thought, like an idea suddenly coming to mind only to disappear at once. The central episode is a folk dance played by the piano, with the cello and violin stylising the hum of nature. The movement ends in different key from the opening bars, which eliminates any idea of a closed form, allowing the listener to remain in the dream.

Romance for violin

Dated 1882 and dedicated to the famous Belgian violinist and composer Martin-Pierre Marsick, the *Romance for violin* in E major exists in two versions, one with piano accompaniment and the other for orchestra. The version with piano was itself published in two editions, the first one by Brandus and the second, which is performed here, by Maquet. The second edition differs from the first in several particulars: the texture has been lightened, changes have been made in the accompaniment formulas, certain lines are now shared between the two instruments, the tempo indications are more detailed, some sections have been rewritten in different time signatures, and there are also some indications of expression that are absent from the first edition.

Cast in a ternary mould with clearly defined edges, the *Romance* is a simple, expressive page that perfectly illustrates the demands of the time, which appreciated pieces written in a refined, intimate tone, intended for the pleasure of the moment, and performed in social circles or as encores in concerts. The piece is characterized by a *cantabile* tone, and an elegant material that lends itself to ornamentation. The first part opens with a dialogue between the two instruments, with a line of hemiolas (binary-ternary ambiguity). After this brief beginning passage, a melody gradually unfolds, accompanied by chords in firm beats on the piano, and gives rise to a series of embellishments. The central part, in a six-beat rhythm and itself cut into three smaller sections, contrasts with the flowing accompaniment in arpeggios, and the statement of an ornamental theme. The return of the opening bars is finally crowned by a *Quasi adagio* coda that closes the work in hushed, evocative tones.

Quartet in G minor for piano, violin, viola and cello

The *Quartet* for piano and strings is a revision and adaptation of a string quartet completed in March 1875 and previously unpublished (in fact it was not published until 2010). Marie Jaëll reworked the first three movements, substituted a new *Finale* for the old one, and retouched the work yet again before its premiere at the National Music Society on April 29, 1876. This first chamber work composed by Jaëll reveals a desire to master and assimilate various forms, as well as an obvious connection to the works of Saint-Saëns which can be detected in the effort to achieve clarity of architecture, equilibrium of proportions, and a perfect balance between the melodic, harmonic and chamber music aspects, as well as a certain manner of considering the piano and the strings as two distinct entities.

The starting *Allegro* bears several differences with respect to the original movement for string quartet: arpeggios and fillers have been added in the accompaniment, the textures have been rhythmically fleshed out and diversified, the central *Fugato* has been shortened and the countertheme (or accompanying theme) enters immediately. The movement is built in sonata form, based on the exposition of two thematic groups, their development in a central section, and then their return. The first theme is quite severe, in octaves on the piano with the strings playing a simple punctuation. Relatively long, it gives rise to a structure in episodes leading to a first climax. A short progression with the indication *con espressione* then modulates into major and introduces the second theme, a supple, graceful line on the violin, evolving in mirror image with the bass. The exposition ends with suave undulations on the strings.

After a short interlude in which the progressions in octaves on the piano contrasts with a melodic response from the strings in an imitation of choral music, a *Fugato* (the start of a fugue) begins on the first theme, slightly modified. A multiplicity of trills, a series of brief and kaleidoscopic modulations and the return to a minor key precede a modified recapitulation, which leads into some unexpected keys before a final animated *Stretto*.

In its turn, the *Andante* displays a number of changes with respect to the original work: the accompaniment is more sober, the tonal progression is slightly modified, the logic of the sequence of related motives is emphasized together with a voluntary textural simplicity, and the central part is quite different. The overall structure, however, is identical: a sonata form with no central development, introduced by solo piano on a meditative theme dominated by appoggiaturas, subtle dissonances and a long descent in the bass. The second thematic group provides a strong contrast by presenting march-like rhythms, which are imitated and exchanged between the four instruments. The descending curve, the severe writing all in octaves and unisons, the equivocal harmonies and the progressive purification of the texture slowly yield to a development of the initial theme and a dive into a distant key. The re-exposition adorns the basic elements with discreet counterpoint and major-minor oppositions preceding the reformulation of the first theme in the coda, where chromatics and syncopations produce an effect of mounting apprehension.

The *Allegro scherzando* modifies the traditional structure of a *Scherzo* by a continuous series of developments and variations. The opening theme, played on solo violin, provides an opportunity for constant enrichment by the addition of trills, changes in articulation, modulating slides, imitations in canon, and hemiolas giving the impression of a mechanism gone wrong – and all this continues right through to a climactic summit. The central part (the trio) is a new addition to the original string quartet, and presents a rhythmic canon between the strings playing in unison and the bass on the piano. The airy phrases, the constant changes of voice and the insertion of rests continually renew the tenor of the discourse and prevent the texture from ever giving an impression of heaviness.

The *Vivace con brio* is a rondo sonata in impetuous, almost febrile tones. Two couplets respond to the Brahmsian-style theme played on the piano in a series of *forte* chords. The first one, in a major key, is based on a melodic theme whose exposition is given in long-held chords on the piano, with a texture marked by alternations between fullness and emptiness, the second is a development of the first, taking the form of a four-part conversation within an ensemble that constantly modulates. A cadenza in the piano leads to an animated coda which closes the work in a mood of passion and exaltation, two qualities which are as associated with art in general as they are with Marie Jaëll's own temperament.

Jean-François Boukobza

SOURCES

1. Marie Jaëll *Journal*, 1883, in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste*, coordination Laurent Hurpeau, éd. Symétrie, Lyon 2003, p. 29.
2. In « Lettre d'information » numéro 1 - mars 2009, bulletin de l'Association-Fondation Marie Jaëll. Strasbourg, rédactrice : Lisa Erbès ; page 2.
3. Marie Jaëll, lettre à Anna Sandherr, 1882, in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe*, opus cit., p. 19.
4. Ib. P. 68 (Lettre non datée à Anna Sandherr).
5. *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 juillet 1862.
6. Marie Jaëll, *Les Rythmes*, pages 3 - 6, cité in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe*, opus cit., p. 98.
7. Lettre à Édouard Schuré, 1878, in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe*, opus cit., p. 16.
8. 1878, lettre à Anna Sandherr, cité dans le livret du disque *Marie Jaëll, Musique symphonique, musique pour piano*, éd. Palazzetto Bru Zane, coll. « Portraits », Venezia, Italie, 2015, p. 23.
9. Marie Jaëll, *Journal*, juin 1883 in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe*, opus cit.
10. Ib. p. 68, Lettre non datée à Anna Sandherr.
11. In « Lettre d'information », numéro 1, mars 2009, Association-Fondation Marie Jaëll, op. cit. p. 3.
12. *Marie Jaëll : La musique et la psychophysiologie*, Paris, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie, Félix Alcan Éditeur, 1896, page 8.
13. Marie-Laure Ingelaere, in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe et des doigts d'artiste*, op. cit. p. 185-236.
Le Fonds Marie Jaëll est entré en 1976 à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg à l'initiative de la famille de la musicienne et signalé dans *L'Inventaire de la Collection Marie Jaëll, pianiste, compositeur, auteur (1846-1925)*, établi par Madeleine Lang, Conservateur à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, et publié en 1980. En 1996, l'Association Marie Jaëll de Paris a fait don de nombreux manuscrits musicaux pour le compléter. Il faut également noter le travail remarquable de l'éditeur Sébastien Troester dans ses reconstructions du Quatuor à cordes et des deux Concertos pour piano.
14. « Oui je suis un classique, nourri de Mozart et de Haydn depuis ma plus tendre enfance. Je crois qu'il m'est impossible de parler autre chose qu'un langage clair et bien équilibré. Je ne blâme pas ceux qui font autrement. Comme Victor Hugo parlant de certaines innovations poétiques, je trouve que certains procédés sont bons - pour les autres. » Saint-Saëns : Lettre à Camille Bellaigue, 1892, in *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), huitième période, vol. 32, n° 3, 1^{er} avril 1936, p. 553-558.
15. Marie Jaëll, *Journal*, 1883, in *Marie Jaëll, un cerveau de philosophe*, opus cit., p. 22.



IDENTIFIER ET VALORISER LE RÉPERTOIRE DES COMPOSITRICES

Fondée en 2020 par la violoncelliste Héloïse Luzzati, la Cité des Compositrices a pour ambition d'identifier et de diffuser les œuvres des compositrices passées et contemporaines. Sur la saison 2022-2023, seules 6% des œuvres de musique classique programmées en France étaient composées par des femmes – ce qui représente environ 4% du temps de programmation. À travers un vaste éventail d'actions (saison de concerts, festival un Temps pour Elles, label discographique, chaîne de vidéos et édition de partitions), l'association a pour objectif de faire évoluer ces chiffres.



Nous adressons nos plus chaleureux remerciements à nos partenaires et soutiens :

- La Cité des Compositrices bénéficie du soutien de la Délégation générale à la création artistique - Ministère de la Culture, de la Drac Île-de-France, de la Région Île-de-France, du département du Val d'Oise, de la Ville de Paris et du Centre national de la musique.
- La Caisse des Dépôts est mécène principal de la Cité des Compositrices. Fondation d'entreprise Société Générale est mécène de la Cité des Compositrices. La Cité des Compositrices est soutenue par la Fondation Orange, par la Fondation Lazard Frères gestion et par le programme Les Elles by Contrex.
- La chaîne YouTube La Boîte à Pépites est soutenue par Art Mentor Foundation Lucerne.
- L'Association reçoit le soutien ponctuel de la SPEDIDAM pour le festival Un Temps pour Elles et de la SCPP pour les projets discographiques du label La Boite à Pépites.



Mécène principal
de la Cité des Compositrices



Mécénat



« Aux origines de cette monographie se trouve notre rencontre avec le *Quatuor avec piano* de Marie Jaëll. C'est en pleine épidémie de COVID-19, en 2021, que Célia Oneto Bensaid m'a fait entendre cette œuvre, déchiffrant le manuscrit... au téléphone. De cette lecture est née une envie irrésistible de jouer rapidement cette œuvre ensemble, et donc de l'éditer. Mais l'état des sources, multiples et difficilement lisibles, a fait de cette gravure une aventure, que nous avons menée avec le compositeur Julien Giraudet. Le *Quatuor avec piano* de Marie Jaëll est donc le premier d'une longue lignée de manuscrits gravés depuis 2021 et qui prendront place prochainement dans la collection de partitions de La Boîte à Pépites.

Passée cette première étape, nous avons pu programmer l'œuvre pour la première fois dans le cadre du Festival Un Temps pour Elles en 2021 puis rêver tranquillement à cet enregistrement.

Si Célia et Léa arpentent depuis longtemps avec moi le chemin de la redécouverte du répertoire des compositrices, ce n'est qu'en 2024 que j'ai rencontré Manon Galy, cette fois autour de la *Ballade*, que j'avais également programmée au Festival. C'est avec enthousiasme qu'elle a rejoint ce projet. Je leur suis, à toutes les trois, profondément reconnaissante de s'être investies avec tant de dévouement dans cette réhabilitation.

Je tiens également à adresser mes plus chaleureux remerciements à Alix Ewald, pour son écoute attentive, à Jean-Michel Boukobza, auteur de ce merveilleux livret, et à Aurélien Bourgois pour sa collaboration fidèle.

Merci enfin à tous ceux qui enrichissent, par leur contribution, ce travail collectif : Lorène Gaydon, Mireille Faure, Michaël Adda, Olga Kriloff, Clara Leonardi, Mathilde Mandoul, Marielle Cohen, Jérémie Perez, Leila Schneps, Françoise Verger... »

Héloïse Luzzati



PLAGES CD
TRACKS



Également disponibles / Also available



le choix

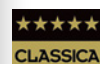


Charlotte Sohy

Compositrice de la Belle Époque

Orchestre national Avignon-Provence
Debora Waldman • Quatuor Hermès • Aude Extrémo
Marie-Laure Garnier • Marie Perbost
Nikola Nikolov • Cordelia Palm • Héloïse Luzzati
Xavier Phillips • David Kadouch
Célia Oneto Bensaid • Marie Vermeulin
Mathilde Caldérini • Constance Luzzati

BAP01.03 // Coffret 3 CDs - 3h04'



Jeanne Leleu

Une consécration éclatante

Volume 1 : Musique de chambre et mélodies

Marie-Laure Garnier • Alexandre Pascal
Léa Hennino • Héloïse Luzzati • Célia Oneto Bensaid

BAP06 // Album 1 CD - 1h07'



Rita Strohl

Compositrice de la démesure

Volume 1 Musique vocale

BAP04.05 // Coffret 2 CDs - 1h43'

Volume 2 Musique de chambre

BAP07.09 // Coffret 3 CDs - 3h21'

Volume 3 Musique orchestrale

BAP10 // Album 1 CD - 1h14'

Elsa Dreisig • Marie Perbost • Adèle Charvet
Lucile Richardot • Stéphane Degout • Olivia Dalric
Raphaëlle Moreau • Shuichi Okada • Alexandre Pascal
Léa Hennino • Claudine Legras • Héloïse Luzzati
Edgar Moreau • Aurélien Pascal • Lorraine Campet
Nicolas Baldeyrou • Célia Oneto Bensaid • Florian Caroubi
Romain Louveau • Tanguy de Williencourt • Quatuor Dutilleux
Orchestre national d'Île-de-France • Case Scaglione



Liza Lehmann

Un destin étincelant

Méodies

Lucile Richardot • Anne de Fornel
Marie-Laure Garnier • Edwin Crossley-Mercer
Manon Galy

BAP11 // Album 1 CD - 1h27'

Production : Cité des Compositrices
Direction : Héloïse Luzzati
Prise de son et direction artistique : Alix Ewald
Montage, mixage : Aurélien Bourgois
Mastering : Mireille Faure
Illustrations : Lorène Gaydon
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion
Coordination : Olga Kriloff
Responsable du développement : Clara Leonardi
Chargée de communication : Mathilde Mandoul
Biographie Marie Jaëll : Jean-François Boukobza
Textes sur les œuvres : Jean-François Boukobza
Traductions : Leila Schneps
Photographie : © Alexandre Isard

Enregistré en avril 2025 à la Maison de l'Orchestre national d'Île-de-France

La Boîte à Pépites symbolise la boîte aux trésors enfouie dans le jardin des grands-parents, la boîte de Pandore (la bien nommée, puisque son nom signifie « dotée de tous les dons »), remplie non pas des maux de l'humanité mais bien de trésors cachés.

Ouvrez *La Boîte à Pépites* !



Open *La Boîte à Pépites*!

La Boîte à Pépites refers to a chest of precious treasures buried in a grandparents' garden or to the famous Pandora's Box (whose name appropriately signifies endowed with all gifts). Unlike the mythical case containing hidden sorrows, *La Boîte à Pépites* houses wonderful and forgotten musical gems.

LA BOÎTE À PÉPITES

RECORDING WOMEN
COMPOSERS

www.laboiteapepites.com