



JOSEPH-GUY ROPARTZ

cécile perrin

vient le texier

orchestre philharmonique
du luxembourg

emmanuel krivine

la chasse du prince arthur
quatre odelettes - quatre poèmes
la cloche des morts
soir sur les chaumes

1 – La Chasse du Prince Arthur (12'38)

1912 - Éditions Durand

Quatre Odelettes

Pour soprano - Henri de Régner - 1913 - Éditions Durand

2 – Un petit roseau m'a suffi... (3'59)

3 – Si tu disais... (4'38)

4 – Chante si doucement... (3'24)

5 – Je n'ai que trois feuilles d'or... (4'22)

6 – La Cloche des morts (7'24)

1887 - Éditions Salabert

Quatre Poèmes - Heinrich Heine

Pour baryton - Henri de Régner - 1899 - Éditions salabert

7 – Prélude (3'03)

8 – Tendrement enlacés... (2'14)

9 – Pourquoi vois-je pâlir la rose parfumée... (4'05)

10 – Ceux qui, parmi les morts d'amour... (2'24)

11 – Depuis que nul rayon de tes yeux bien-aimés... (2'09)

12 – Postlude (1'09)

13 – Soirs sur Les Chaumes (14'34)

1913 - Éditions Durand

TT = 61'01

Enregistrement/recording: Luxembourg, Conservatoire, octobre 2002

Direction artistique/artistic supervision: Yves Prin

Son & montage/balance & editing: Jeannot Mersch

Mastering: Jean-Pierre Bouquet - Directeur de production: Stéphane Topakian

(P) OPL/Timpani 2003 - © Timpani 2014

Cover: Jules-Eugène Lenepveu, Velléda, effet de lune, © Musée des Beaux-Arts, Quimper

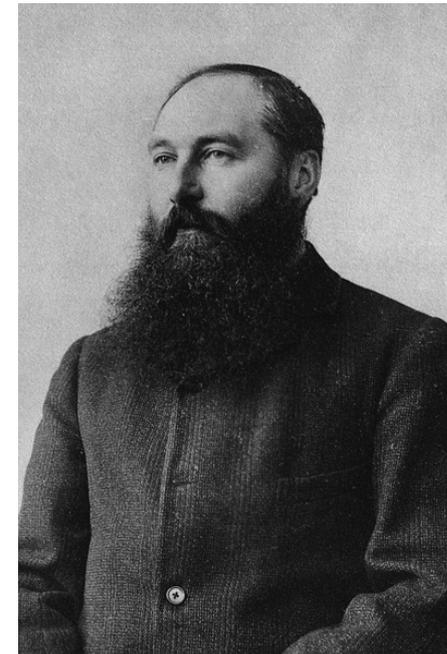


1C1157



JOSEPH-GUY ROPARTZ

Œuvres pour orchestre (III)



Cécile Perrin soprano

Vincent Le Texier baryton

Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy

Emmanuel Krivine

www.timpani-records.com



ENTRE LITTÉRATURE ET MUSIQUE

Michel Fleury

C'est à la fin du XIX^e siècle que la théorie des correspondances chère à Baudelaire a trouvé sa réalisation la plus accomplie. Cette époque fut, en effet, celle d'une « convergence des arts » sans précédent : la poésie se voulait musique ; la musique devenait peinture, légende ou récit ; la peinture elle-même s'organisait en fonction de précédents musicaux (cf. les célèbres *Nocturnes* de Whistler). Le drame wagnérien, avec son projet d'un « art total » embrassant toutes les disciplines, servit de catalyseur à cette imbrication des différentes branches de l'art. Dramaturge, théoricien, philosophe, Wagner incarnait en sa complexe personnalité le prototype d'un artiste situé à la croisée des toutes les disciplines et de tous les courants artistiques (symbolisme, impressionnisme, romantisme). Il a été le précurseur de l'artiste « fin de siècle », pourvu d'une culture assez vaste et dans des domaines assez différents pour lui permettre de jeter un pont d'un domaine de l'art à l'autre. En musique, Schreker apparaîtrait ainsi bientôt doté d'un métier d'écrivain assez sûr pour lui permettre d'écrire lui-même le livret de ses opéras (dont le symbolisme raffiné soutient la comparaison avec les drames de Maeterlinck ou de Gerhart Hauptmann). Chausson ou Szymanowski s'affirmèrent aussi comme des écrivains de talent. Le Lituanien Ciurlionis fut même plus génial comme peintre que comme compositeur. L'immense culture de Schoenberg ou de Koechlin leur permit, dans leurs écrits, de consigner une véritable philosophie de l'art, de la musique et de ses techniques.

Ropartz se rattache à cette tradition d'universalité et d'humanisme artistique : issu d'une famille de vieille noblesse bretonne, pétrie de culture et d'érudition, il hésita longtemps, au sortir de ses études de Droit, entre une carrière littéraire et une carrière musicale. Avec Louis Tiercelin, il publia en 1889 le *Parnasse breton contemporain*, anthologie de poètes d'origine bretonne et souscrivant de manière approximative aux principes poétiques posés par Leconte de Lisle. Il est lui-même l'auteur de trois volumes de vers : *Adagiettos* (1888, Léon Vanier), *Modes mineurs* (1890,

Lemerre), et *Les Muances* (1892, Lemerre). Sur le ton de la confidence intime, la plupart de ces pièces rendent compte de souffrances ou de joies intimes avec une délicatesse de sentiment, une retenue et une maîtrise de la technique qui doivent être mises en parallèle avec les qualités que présenteront ses futures compositions musicales : conforme à l'idéal de l'époque symboliste, la muse de Ropartz s'exprime indifféremment par des vers ou par des notes.

Après son installation à Nancy en 1894 comme directeur du conservatoire, il se consacra exclusivement à la musique. Dans ce domaine, son inspiration restera fréquemment régie par un argument littéraire ; un parallèle peut à cet égard être développé avec Schumann, le premier en date, sans doute, des musiciens à avoir tiré l'essentiel de son inspiration d'une vaste culture littéraire. Dans le cas de Ropartz, cet argument est souvent en rapport avec la tradition légendaire, les paysages ou les habitants de sa Bretagne natale. *La Chasse du Prince Arthur* en fournit un exemple remarquable. Et l'expérience littéraire du musicien se porte garante du choix des textes mis en musique, en marge des siens propres. On reste frappé par leur qualité. Le programme enregistré ici permet de prendre la mesure de cette dimension littéraire : son inclination vers le raffinement et les nuances de l'époque symboliste est perceptible au travers des *Quatre Odelettes* d'Henri de Régner ; un talent littéraire hautement personnel s'affirme dans la traduction, de la main du musicien, des *Quatre Poèmes* de Henri Heine (au détriment, d'ailleurs, de la fidélité à l'original) ; *La Chasse du Prince Arthur* reflète son intérêt pour une tradition littéraire bretonne initiée par Brizeux. *Soir sur les Chaumes* échappe à cet arrière-plan littéraire. Ce poème symphonique magnifie un sentiment de la nature hérité du romantisme qui imprègne nombre d'autres pages du compositeur (*Symphonie n°3*, *Nocturne pour soli, chœur et orchestre*, *Nocturne n°3 pour piano*, etc.). *La Cloche des morts*, enfin, est un « paysage breton », lui-même inspiré par une réminiscence littéraire.

La Chasse du Prince Arthur

La Bretagne, avec son riche patrimoine de légendes et de traditions folkloriques, est un thème d'inspiration privilégié de Ropartz : le début du XX^e siècle est l'époque du « renouveau celtique », et en musique, ce

courant est étroitement associé à l'impressionnisme et à « l'esthétique des lointains » prévalants alors. Cette affinité tient au tempérament celte, qui, au dire de Renan, « s'est toujours acharné à confondre le rêve et la réalité ». Sans doute le climat y est-il pour quelque chose : le pays celtique est terre de brumes, et ses paysages en camaïeu favorise chez les habitants des états contemplatifs, intermédiaires entre le songe et la veille, pour lesquels l'impressionnisme affirme sa prédilection. Images oniriques, nostalgie d'un passé que tous les « renouveaux celtiques du monde » s'avèrent impuissants à ressusciter face à l'emprise du modernisme et des technologies ; ces thèmes en filigrane dans le beau poème de Brizeux (extrait lui aussi du recueil des *Bretons*, 1852), constituaient un argument idéal pour un poème symphonique concentrant la quintessence du celtisme, des ses aspirations et de ses désillusions (il est impossible de faire renaître le passé, et la silhouette du Prince Arthur n'est qu'une chimère née de nos songes, qui s'évanouira au lever du jour...). La figure mythique du Roi Arthur cristallise depuis toujours les nostalgies du glorieux passé celte : en témoigne par exemple l'admirable roman de John Cowper Powys, *A Glastonbury Romance*, ou, en musique, le poème symphonique d'Arnold Bax, *Tintagel*.

Le thème romantique de la chasse fantastique, développé par le poète allemand Gottfried August Bürger, avait déjà inspiré à Franck une page hautement évocatrice (*Le Chasseur maudit*). Ropartz se montre ici digne de son maître, avec des sonorités plus feutrées, des angles moins saillants, qui accentuent le caractère onirique de la vision et la situent sans équivoque sous les auspices de l'impressionnisme. Les trois parties de l'œuvre s'articulent sur les groupes de vers sélectionnés par Ropartz. La première est subtilement évocatrice du décor : le thème anguleux et descendant des basses semble plonger dans l'abîme du temps pour en ramener des images qui prennent corps peu à peu. S'ébauche alors une longue courbe mélodique dont le chromatisme insaisissable, caractéristique de Ropartz, dérive en droite ligne de celui de *Parsifal*. De l'éparpillement de la texture orchestrale naît une impression de brume conforme aux intentions du poète. La chasse proprement dite (seconde partie) s'ouvre sur une fanfare, son élan irrésistible et son rythme martial résonnent dans les halliers. C'est cependant la grande phrase vaporeuse et parsifalienne entendue dans la première partie, d'abord superposée aux échos assourdis de la fanfare, puis sertie d'une profusion de frémis-

santes figurations, qui mène l'œuvre vers un chant de résignation d'une ferveur intense, avant que la vision fantastique ne se dissolve dans le paysage nocturne. Véritable miracle de « magie celtique », *La Chasse du Prince Arthur* compte au nombre des plus belles œuvres de Ropartz.

Quatre Odelettes

Il n'est pas étonnant que Ropartz ait été particulièrement réceptif à Régnier : la perfection technique et formelle du poète répond à celle du musicien, et la synthèse subtile entre Parnasse et symbolisme dont les *Quatre Odelettes* proposent une démonstration convaincante s'accorde avec l'idéal poétique des propres poèmes de Ropartz. En poésie comme en musique, ce dernier donnait à la perfection de l'écriture une place prépondérante. Les textes de Régnier intègrent également une forme harmonieuse et plastique, dans le sillage d'André Chénier, aux mystérieux paysages d'un songe intérieur. Les beautés de la nature et la nostalgie d'amours passées sont traduites par une musique transparente, fluide, dont l'impressionnisme s'apparente davantage à celui de Delius ou de d'Indy qu'à celui de Debussy. Ropartz tire d'un orchestre divisé à l'extrême de véritables onomatopées transposant en sons les images poétiques avec une remarquable justesse. Le clapotis des harpes, les soli de violon ou de clarinette créent un milieu sonore au diapason des frémissements qui parcourent les bois et les prairies (n° 1) ; les enchaînements d'accords lointains aux bois suggèrent un décor mélancolique aux couleurs de l'automne (n° 2) ; des balancements d'accords en ostinato évoquent « l'écho lointain de toute la mer » (n° 3). Dans la quatrième pièce, la richesse du mystérieux visiteur tient à son dénuement. Ce dépouillement (« Je n'ai rien / Que trois feuilles d'or et qu'un bâton... ») est traduit par le silence de l'orchestre : la voix s'élève en une longue monodie, avant que l'orchestre n'entrant qu'à la seconde strophe ne nimbe cette vision automnale des nuances mordorées d'un coucher de soleil romantique. La noblesse et la sérénité qui émanent de l'ensemble, étayées par les larges courbes mélodiques bien caractéristiques de l'auteur, sont en parfait accord avec l'atticisme du texte.

La Cloche des morts

La place tenue par la mort dans la tradition celtique a fait l'objet d'une investigation exhaustive d'Anatole Le Braz dans son célèbre ouvrage, *La*

légende de la mort chez les Bretons de Basse Bretagne. Plus que tout autre peuple, les Bretons vivent avec leurs morts, et la Toussaint est, chez eux, l'occasion de festivités héritées de l'ancien culte des morts de la religion celte, qui confèrent à leur christianisme une résonance païenne venue du fond des âges. C'est encore Brizeux qui est mis à contribution pour cette brève page symphonique de jeunesse, composée en 1887 sous le titre de *Convoi du fermier*, et rebaptisée en 1902. Malgré une technique encore sommaire (il entamait ses études musicales sous la direction de Franck), Ropartz réussit à camper une évocation assez réaliste du convoi funèbre (on pense à Théodore Rousseau), où s'affirme une fidélité à la terre des aïeux et une foi méditative, dont la conjonction vaudra plus tard au patrimoine musical celtique certains de ses chefs-d'œuvre les plus achevés.

Quatre Poèmes d'après l'Intermezzo de Henri Heine

En 1891, Ropartz avait publié, en collaboration avec P.-R. Hirsch, une adaptation française de l'*Intermezzo* de Heine. Cette seconde section du célèbre *Liederbuch* (Livre des chants) (1822-23) du poète allemand rassemble soixante-dix pièces. Le thème de l'amour blessé y est traité d'une manière épigrammatique, dans toutes ses variations, du sarcasme au désespoir. Ce cycle inspira de nombreux musiciens depuis Schumann qui en retint seize poèmes pour son *Dichterliebe* (1840). Les textes de Heine, d'une grande économie de moyens, déploient un humour si corrosif parfois, que le lecteur ne sait plus très bien s'il doit rire ou s'il doit pleurer. L'adaptation littéraire de Ropartz a étoffé ces vignettes en estompant leur ironie au bénéfice d'effusions d'une veine toute symboliste : le résultat, s'il peut être considéré comme du Ropartz (au sens littéraire), est d'une grande infidélité par rapport à l'original. En 1899, le musicien en a extrait quatre poèmes (n° XIV, XLII, LXII et LXIII) pour les mettre en musique.

Après la traduction littéraire, la traduction musicale. Celle-ci, paradoxalement, capte peut-être mieux l'esprit des textes originaux que la traduction littéraire, dans la mesure où elle pousse presque jusqu'à la caricature la noirceur du trait. Contrairement aux *Odelettes*, ce cycle affiche une extrême unité, qui est assurée par un motif de quatre notes : *la, sol, la, mi* — qu'il est loisible d'assimiler aux quatre premières notes du *Dies Irae*. Ce lugubre glas est exposé par un bref prélude orchestral.

Il fournit ensuite le matériau de chacune des quatre pièces vocales, chaque fois dans un sentiment différent.

Le premier poème cultive une fluidité conforme à son décor fluvial. Le leitmotiv se fait lointain et comme voilé de sombre pressentiments : le couple enlacé, dans son esquif, dérive, solitaire, le long du fleuve, sans pouvoir aborder une énigmatique « Île joyeuse ». Dans la deuxième pièce, une variation rythmique lui confère un caractère haletant et angoissé : l'amour n'a qu'un temps, et la trahison est venue, et avec elle la douleur. L'emprise de la mort se fait plus pressante dans les deux dernières pièces. Dans la troisième, elle est un recours possible : sur un rythme inexorable et assez lent, le leitmotiv scande son glas funèbre alors que le narrateur se fige devant « la fleur des damnés de l'amour » qui lui prodigue ses tentations d'anéantissement. Enfin, sous la forme d'un ostinato implacable dans le grave, il préside aux derniers instants du désespéré en train de passer à l'acte. Dans le bref postlude orchestral, il scelle impitoyablement la victoire de la mort sur l'amour. Ce thème lourd et rigide pèse sur les quatre épisodes de ces lugubres amours à la façon d'une stylisation du destin. Il ne me semble pas contraire à la personnalité de Ropartz, volontiers enclin à l'humour (cf. *La Légende de Saint-Nicolas*), d'interpréter ces outrances au second degré. Cela serait d'ailleurs conforme à une certaine tradition du romantisme germanique pour lequel, depuis Hoffmann, le grotesque rime avec le tragique. Le procédé stylistique adopté par Ropartz permettrait alors une lecture de la partition à deux niveaux : le premier littéral (une sombre histoire romantique et banale), tandis que le second (un pastiche outrancier de cette sombre histoire) retrouverait, avec une rare intuition, l'esprit facétieux dont se départit rarement l'auteur des *Reisebilder*. En quoi Ropartz diffère profondément d'un Schumann, davantage enclin à oublier le tempérament railleur et provocateur de Heine.

Soir sur les Chaumes

Les Hautes Chaumes sont les pâturages occupant les surfaces arrondies des sommets vosgiens. Ils étaient familiers au compositeur : au cours de son séjour nancéien, il passa plusieurs fois des vacances dans la région de Gérardmer. Certainement, ses nobles aspirations trouvaient-elles un écho approprié dans la contemplation des vastes solitudes et des immenses horizons de la montagne vosgienne. En dehors de cette

« étude symphonique », il devait en célébrer les paysages dans un cycle pour piano très développé, *Dans l'ombre de la montagne*, daté, lui aussi, de 1913. Le chantre de la mer (*Symphonie n° 3*) serait-il aussi le poète des sommets ? L'ondulation à l'infini des hautes collines n'est pas sans évoquer les grandes houles du large (une analogie subtilement développée par Richard Jefferies à propos des Downs dans *A Story of my Heart*), et les brumes vosgiennes éveillaient peut-être le souvenir des Monts d'Arrée noyés dans les nuées... Très évocatrice, la partition est organisée suivant de vastes perspectives qui répondent à l'immensité du paysage. Elle offre d'évidentes parentés avec le *Jour d'été à la montagne* de Vincent d'Indy (1905), dont elle propose une version aux teintes plus pales, plus septentrionales : le tableau vivarois du *Jour d'été* serait une toile haute en couleurs et presque fauviste, alors que le paysage vosgien en serait une réplique estompée, une aquarelle. Comme dans le *Jour d'été*, le paysage émerge de longues tenues des basses, ici soulignées de discrets roulements de timbales, avec des fragments mélodiques d'un caractère pastoral aux bois et aux cors (le « chalumeau des bergers », que l'on rapprochera de l'évocation similaire des sommets alpins au premier acte de *A Village Romeo and Juliet* de Delius — 1900). Comme chez d'Indy, des danses aux rythmes accentués résonnent dans la section centrale, comme les échos d'une fête lointaine. La communion avec la nature s'exalte peu à peu jusqu'à un grand climax rayonnant et d'une noblesse altièrre, qui retombe peu à peu à mesure que se restaure la sérénité vespérale du début, les sonorités se dissolvant dans le silence, sur l'appel des bergers dans le lointain. Ropartz affirme un remarquable sens de la nuance ; la subtilité des enchaînements harmoniques et le raffinement de l'orchestration divisée à l'extrême créent de subtils effets de dégradés. Ce tableau se distingue de celui de d'Indy par une sobriété et une économie de moyens en accord avec les tonalités monochromes du paysage — une conception voisine de celle des compositions pastorales de Millet.

LES INTERPRÈTES

Cécile Perrin

Elle entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, dans la classe de Régine Crespin. En 1991, elle obtient un Premier Prix de Chant à l'unanimité dans la classe de Bernard Brocca. Elle intègre ensuite le Studio de L'Opéra de Lyon. Elle fait ses débuts sur scène en 1992 dans le rôle de Pamina de *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Lyon, avant de chanter *La Princesse et La Chauve-Souris* dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel à Bruxelles. Cécile Perrin obtient alors plusieurs prix à des concours internationaux et entame une carrière qui l'amène peu à peu vers les premiers rôles et les scènes internationales. C'est ainsi qu'après Anna dans *Nabucco* aux Chorégies d'Orange, l'une des Filles Fleurs à Montpellier, la Grande Prêtresse d'Aïda, Hilda du *Sigurd* de Reyer à Marseille, elle incarne Senta sous la direction de Minkowski, le rôle titre de Thaïs, Marguerite de Faust à Anvers. Plus récemment, c'est dans les rôles mozartiens qu'elle s'est illustrée : Donna Anna à Avignon et à l'Opéra Royal de Wallonie, où elle incarne également Konstanze, rôle qu'elle reprend à Nancy, enfin la Comtesse. Avec ce disque Ropartz, c'est son premier enregistrement de mélodies.

Vincent Le Texier

Il travaille avec Udo Reinemann puis entre à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris en 1986, tout en ayant l'opportunité de travailler avec, notamment, Hans Hotter, Christa Ludwig et Elisabeth Schwarzkopf. Son premier grand rôle est Golaud, dans la création de *Pelléas et Mélisande* à Moscou sous la direction de Manuel Rosenthal. Depuis, sa carrière n'a cessé de s'étendre au niveau international. La liste des rôles qu'il a abordés est impressionnante, depuis les opéras baroques, notamment avec Minkowski, jusqu'aux œuvres du xxe siècle comme *Tristes Tropiques* d'Aperghis ou *Wozzek* de Manfred Gurlitt. Sa voix puissante et son talent d'acteur l'amènent à incarner aussi bien Scarpia dans la *Tosca* que Telramund dans *Lohengrin* ou le Hollandais dans *Le Vaisseau fantôme*. Néanmoins l'un de ses rôles phares demeure Golaud, qu'il incarne sur de nombreuses scènes, y compris Leipzig sous la direction de Minkowski. Il ne néglige pas pour autant le récital ou les pages avec

orchestre (Méphisto dans *La Damnation de Berlioz*). Il a enregistré pour Timpani Pour les funérailles d'un soldat de Lili Boulanger ainsi que le Psaume 22 d'Ernest Bloch et des mélodies de Duparc.

Emmanuel Krivine et l'OPL

C'est en juin 2001 qu'Emmanuel Krivine monte pour la première fois au pupitre de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, dans le cadre du Festival d'Echternach, répondant à une invitation somme toute logique, lorsque l'on sait que le chef a dirigé la plupart des grands orchestres européens. Les Luxembourgeois font ainsi connaissance avec un musicien connu dans le monde pour une carrière étonnante débutée comme violoniste. Emmanuel Krivine, d'origine russe par son père, polonaise par sa mère, Premier Prix au Conservatoire de Paris, pensionnaire de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, entame jeune une prodigieuse carrière au violon. En 1965, la rencontre avec Karl Böhm est déterminante pour sa vocation de chef d'orchestre. Chef invité permanent du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France de 1976 à 1983, puis Directeur musical de l'Orchestre National de Lyon de 1987 à 2000, il est alors invité par les plus grande phalanges internationales, comme l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony Orchestra, l'orchestre de la NHK Tokyo, les orchestres de Boston, Cleveland, Philadelphie.

Après son 1^{er} concert avec l'OPL, l'impression est forte au Grand Duché de Luxembourg et dès 2002, il est nommé premier chef invité d'un orchestre à la fois jeune et chargé d'histoire. C'est en effet en 1996 qu'est créé l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, héritier du Symphonique de RTL et dépositaire de plus de soixante ans d'une tradition musicale — aux confins des mondes germaniques et francophones — où, qui plus est, l'action en faveur de la musique contemporaine a toujours été considérée comme une donnée naturelle. Cette démarche s'est perpétuée et a trouvé sa traduction dans la très riche discographie de l'OPL, avec les volumes consacrés à Ohana, Xenakis ou Malec, et qui voisinent avec de grandes réalisations qui sont autant de premières, comme *Cydalise et le chèvre-pied* de Pierné dirigé par le premier titulaire de l'OPL, David Shallon (Cannes Classical Awards en 2002), l'opéra *Polyphème* de Jean Cras enregistré par son successeur Bramwell Tovey, ou les dis-

ques Ropartz, d'Indy et Debussy (deux volumes), réalisés par Emmanuel Krivine depuis 2002. Les rapports de plus en plus étroits entre ce dernier et l'OPL, le succès grandissant de leurs concerts, à Luxembourg comme à l'étranger, ont conduit l'Orchestre à lui confier la Direction musicale à partir de l'automne 2006.



BETWEEN LITTERATURE AND MUSIC

Michel Fleury

It was at the end of the 19th century that the theory of correspondences, which intrigued Baudelaire, found its most accomplished realisation. This era was, indeed, one of an unprecedented 'convergence of the arts': poetry was supposed to be music; music became painting, legend or narrative; painting itself was organised according to musical precedents (cf. Whistler's famous *Nocturnes*). Wagnerian drama, with its plan of a 'total art' embracing all the disciplines, served as a catalyst to this overlapping of the different branches of art. Dramatist, theorist and philosopher, Wagner, in his complex personality, embodied the prototype of an artist at the crossroads of all disciplines and all artistic currents (Symbolism, Impressionism, Romanticism). He was the precursor of the fin-de-siècle artist, endowed with a reasonably vast culture, touching fairly different spheres enabling him to throw a bridge from one artistic domain to another. Thus, in music, Schreker would soon appear, endowed with sufficient skill as a writer to permit him to write his own opera librettos (whose refined Symbolism stands comparison with the dramas of Maeterlinck or Gerhart Hauptmann). Chausson and Szymanowski also asserted themselves as talented writers, while the Lithuanian Ciurlionis was even more talented as a painter than as a composer. The immense culture of Schoenberg and Koechlin enabled them, in their writings, to lay down a veritable philosophy of art, music and its techniques.

Ropartz was attached to this tradition of universality and artistic humanism: born into old Breton nobility and steeped in culture and erudition, he long hesitated, after finishing his law studies, between a literary career and one in music. With Louis Tiercelin, he published *Le Parnasse breton contemporain* in 1889, an anthology of poets of Breton origin subscribing roughly to the poetic principles laid down by Leconte de Lisle. He himself was the author of three volumes of verse: *Adagiettos* (1888), *Modes mineurs* (1890) and *Les Muances* (1892). Written in a tone of intimate confidence, most of these pieces recount private joys or

suffering with a delicacy of feeling, reserve and a mastery of technique similar to the qualities that would be present in his future musical compositions. In accordance with the ideal of the Symbolist era, Ropartz's muse expressed herself equally well with verse or with notes. After moving to Nancy in 1894, where he was appointed director of the conservatory, he would devote himself exclusively to music, and his inspiration would frequently remain governed by a literary argument. In this regard, a parallel may be drawn with Schumann, doubtless the first musician to have taken most of his inspiration from a vast literary culture. In Ropartz's case, this argument is often in relation to legendary tradition, the landscapes or inhabitants of his native Brittany, of which *La Chasse du Prince Arthur* ('Prince Arthur's Hunt') provides a prime example. And the musician's literary experience is a guarantee of the choice of texts (in addition to his own) set to music: one cannot help but be struck by their quality.

The programme recorded here enables us to take the measure of this literary dimension: his penchant for refinement and the nuances of the Symbolist era is perceptible in the *Four Short Odes* by Henri de Régnier; highly personal literary talent is affirmed in the musician's translation of the *Four Poems by Heinrich Heine* (to the detriment, moreover, of faithfulness to the original); *La Chasse du Prince Arthur* reflects his interest in a Breton literary tradition initiated by Auguste Brizeux (1803-58). The symphonic poem *Soir sur les Chaumes* avoids this literary background, but glorifies a feeling of Nature inherited from the Romanticism that imbues a number of the composer's other works (*Symphony No.3*, *Nocturne for soli, chorus and orchestra*, *Nocturne No.3 for piano*, etc.). Finally, *La Cloche des morts* is a 'Breton landscape', in turn inspired by a literary reminiscence.

La Chasse du Prince Arthur

Brittany, with its rich heritage of legend and folk traditions, was a favoured source of inspiration for Ropartz: the beginning of the 20th century was the era of the 'Celtic renewal', and in music, this current was closely linked to Impressionism and the 'aesthetic of the distant' that prevailed at the time. This affinity stemmed from the Celtic temperament, which, according to Renan, 'always furiously tried to confuse dream and

reality'. The climate doubtless has something to do with this: the Celtic land is one of mists, and its monochrome landscapes favour contemplative states in the inhabitants, midway between dreaming and wakefulness, for which Impressionism affirmed its predilection. Dreamlike images, nostalgia for a past that all the 'Celtic renewals in the world' proved powerless to resuscitate in face of the grip of modernism and technologies: these veiled themes in the lovely poem by Brizeux (also taken from the collection *Les Bretons*, 1852), constituted an ideal subject for a symphonic poem concentrating the quintessence of Celtism, its aspirations and its disillusion (the impossibility of bringing the past back to life, the silhouette of Prince Arthur only a chimera springing from our dreams that will vanish with the light of day...). The mythic figure of King Arthur has always crystallised the nostalgia for the glorious Celtic past, as attests, for example, the admirable novel by John Cowper Powys, *A Glastonbury Romance*, or, in music, *Tintagel*, the wellknown symphonic poem by Arnold Bax.

The fantastic hunt, a Romantic theme developed by the German poet Bürger, had already inspired Franck's highly evocative *Le Chasseur maudit*. Here, Ropartz shows himself worthy of his master, with more muffled sonorities and less protruding angles, which accentuate the dreamlike nature of the vision, unequivocally placing it under the auspices of Impressionism. The work's three sections are organised along the groups of verses selected by Ropartz. The first is subtly evocative of the setting: the angular, descending theme of the basses seems to plunge into the abyss of time to bring back images that gradually take form. Then a long melodic curve takes shape, its elusive chromaticism, characteristic of Ropartz, derived in a direct line from that of *Parsifal*. From the scattering of the orchestral texture arises an impression of mist, in keeping with the poet's intentions. The hunt, strictly speaking (second part), opens with a fanfare, its irresistible élan and martial rhythm resounding in the thicket. However, it is the great vaporous, Parsifalian phrase heard in the first part, initially superposed on the deadened echoes of the fanfare, then set with a profusion of quivering figurations, that leads the work towards an intensely fervent song of resignation, before the fantastic vision dissolves in the nocturnal landscape. A true miracle of 'Celtic magic', *La Chasse du Prince Arthur* is one of the most beautiful works in the Ropartz oeuvre.

Four Short Odes

It is not surprising that Ropartz was particularly receptive to Régner: the poet's technical and formal perfection corresponds to that of the musician, and the subtle synthesis between Parnassus and Symbolism, of which the *Four Short Odes* propose a convincing demonstration, are in harmony with the poetic ideal of Ropartz's own poems. In poetry as in music, he gave a preponderant place to the perfection of writing. Régner's texts, in André Chénier's footsteps, also integrate a harmonious, plastic form into the mysterious landscapes of an inner dream. The beauties of Nature and the nostalgia of past loves are translated by transparent, flowing music whose Impressionism is closer to that of Delius or d'Indy than to Debussy. From an orchestra divided to the utmost, Ropartz draws veritable onomatopoeias transposing poetic images into sound with remarkable aptness. The lapping of the harps, the violin or clarinet solos create a sound environment in tune with the quivering that runs through the woods and meadows (no.1); the distant chord progressions in the woods suggest a melancholy setting in autumn colours (no.2); rocking of ostinato chords evoke the 'far-off echo of the entire sea' (no.3). In the fourth piece, the wealth of the mysterious visitor stems from his destitution. This bareness ('I have nothing / But three golden leaves and a staff /, etc.') is expressed by the orchestra's silence: the voice rises in a long monody before the orchestra's entrance on the second strophe rings this autumnal vision with a halo of the bronze hues of a romantic sunset. The nobility and serenity that emanate from the whole, supported by the broad melodic curves that are quite characteristic of the composer, perfectly reflect the Atticism of the text.

La Cloche des morts ('Bell of the Dead')

The place of Death in Celtic tradition was the subject of exhaustive research by Anatole Le Braz in his well-known work *La légende de la mort chez les Bretons de Basse Bretagne*. More than any other people, the Bretons live with their dead, and, for them, All Saints' Day is the occasion for festivities inherited from the ancient worship of the dead in the Celtic religion, which gives their Christianity a pagan resonance going back to the dawn of time. It is again Brizeux who served as inspiration for this brief youthful symphonic work, composed in 1887 under the title *Convoi du fermier*, and re-baptised in 1902. Despite technique

that is still somewhat summary (he was beginning his musical studies under Franck's supervision), Ropartz succeeded in creating a fairly realistic depiction of the farmer's funeral procession (one thinks of Théodore Rousseau), in which is affirmed a fidelity to the land of the ancestors and a meditative faith, whose conjunction would later give the Celtic musical heritage some of its most accomplished masterpieces.

Four Poems after Heinrich Heine's Intermezzo

In 1891, Ropartz, in collaboration with P.-R. Hirsch, had published a French adaptation of Heine's *Intermezzo*. This second section of the famous *Liederbuch* (1822-23) by the German poet brings together 70 pieces. Here, the theme of wounded love is treated epigrammatically, in all its variations, ranging from sarcasm to despair. This cycle would inspire numerous musicians, beginning with Schumann, who selected 16 poems for his *Dichterliebe* (1840). Heine's texts sparingly display a humour, which is, at times, so corrosive that the reader is not quite sure whether to laugh or cry. Ropartz's literary adaptation filled out these vignettes, toning down their irony in favour of effusions of a thoroughly Symbolist vein: the result, if it can be considered as being by Ropartz (in the literary sense), is quite unfaithful to the original. In 1899, the musician set four of the poems (nos. XIV, XLII, LXII and LXIII) to music, so after the literary translation we have the musical translation. This, paradoxically, captures the spirit of the original texts perhaps better than does the literary translation, to the extent that it pushes the blackness of the trait almost to caricature. As opposed to the *Odelettes*, this cycle features extreme unity, which is ensured by a four-note motif (A-G-A-E) that could be likened to the first four notes of the *Dies Irae*. This lugubrious knell is stated by a brief orchestral prelude, then furnishes the material for each of the four vocal pieces, each time in a different sentiment. The first poem cultivates a fluidity in keeping with its fluvial setting. The leitmotiv becomes distant and as if veiled by dark foreboding: the couple, clasped in a fond embrace, drifts along the river in its solitary boat, without being able to land on an enigmatic 'Île joyeuse'. In the second piece, a rhythmic variation gives it a breathless, anxious character: love lasts but a certain length of time; treason arrives and, with it, suffering. The grip of death becomes more pressing in the last two pieces. In the third, it is a possible recourse: on a fairly slow but inexorable rhythm, the

leitmotiv articulates its funereal tolling while the narrator freezes before 'the flower of those damned by love', which lavishes on him its temptations of annihilation. Finally, in the form of an implacable ostinato in the lower register, he presides over the final instants of the desperate person in the process of putting his threats into action. In the brief orchestral postlude, he mercilessly seals the victory of death over love. This heavy, rigid theme weighs on the four episodes of these lugubrious loves like a stylisation of destiny. To my mind, it does not seem contrary to the personality of Ropartz, readily prone to humour (cf. *La Légende de Saint-Nicolas*), to interpret these excesses with tongue in cheek. Moreover, that would be in keeping with a certain tradition of Germanic Romanticism wherein, since Hoffmann, the grotesque rhymes with the tragic. The stylistic process adopted by Ropartz would then allow for a reading of the score on two levels: the first literal (a banal, sombre, romantic story), whereas the second (an extreme pastiche of this dark story) would find, with rare intuition, the facetious wit which the author of the *Reisebilder* rarely abandoned — whereby Ropartz differed profoundly from a Schumann, more inclined to overlook Heine's derisive and provocative temperament.

Soir sur les Chaumes ('Evening on the Chaumes')

The Upper Chaumes are pastures occupying the rounded surfaces of the Vosges summits, which were familiar to the composer, since, in the course of his stay in Nancy, he spent several holidays in the region of Gérardmer. Certainly, his noble aspirations found an appropriate echo in the contemplation of the vast solitude and immense horizons of the Vosges Mountains. In addition to this 'symphonic study', he would celebrate the landscapes in a highly developed cycle for piano, *Dans l'ombre de la montagne*, also dating from 1913. Might the bard of the seas (*Symphony No. 3*) also be the poet of the peaks? The endless undulation of the high hills evokes the great swells of the open sea (an analogy subtly developed by Richard Jefferies, regarding the Downs, in *A Story of my Heart*), and the mists of the Vosges perhaps

awakened the memory of the *Monts d'Arrée* wreathed in clouds... The highly evocative score is organised according to vast perspectives that match the immensity of the landscape. It displays obvious relationships to Vincent d'Indy's *Jour d'été à la montagne* (1905), while proposing a

version in paler, more northern tints: the Vivarois tableau of *Jour d'été* would be a colourful, almost Fauvist painting, whereas the Vosges landscape would be a softer replica of it or a water-colour. As in *Jour d'été*, the landscape emerges from long bass tenuti, here underscored by discreet timpani rolls, with melodic fragments of a pastoral character in the woodwinds and horns (the 'shepherds' chalumeau' that can be related to the similar evocation of Alpine peaks in the first act of Delius' *A Village Romeo and Juliet*, 1900). As in d'Indy, dances with accented rhythms resound in the central section, like echoes of a distant fête. Communion with Nature gets increasingly carried away, leading to a great, radiant climax of lofty nobility. This gradually subsides as the evening serenity of the beginning is restored, the sonorities dissolving into silence, on the call of shepherds in the distance. Ropartz affirms a remarkable sense of nuance: the subtlety of the harmonic progressions and the refinement of the orchestration, divided in the extreme, create subtle effects of gradations. This tableau distinguishes itself from d'Indy's by a sobriety and limited means in keeping with the monochrome tonalities of the landscape — a conception close to Millet's pastoral compositions.

Translated by John Tyler Tuttle

THE PERFORMERS

Cécile Perrin

After enrolling in Régine Crespin's class at the Paris Conservatoire, in 1991, she obtained a unanimous First Prize in singing in the class of Bernard Brocca, after which she entered the Lyon Opera Studio. It was at the Lyon Opera that she made her stage debut in 1992, in the role of Pamina in *The Magic Flute*, before singing the Princess and the Bat in Ravel's *L'Enfant et les sortilèges* in Brussels. Cécile Perrin went on to win several prizes at international competitions and began a career that has gradually led her to almost all the lead roles and international venues. So it was that, after Anna in *Nabucco* at the Chorégies d'Orange, one of the Flower Maidens in Montpellier, the High Priestess in *Aida*, Hilda in Reyer's *Sigurd* in Marseilles, she portrayed Senta under the direction of Marc Minkowski, the title role in *Thaïs* and Marguerite in *Faust* at Antwerp. More recently, she has won acclaim in the Mozartian roles: Donna Anna in *Avignon* and at the Opéra Royal de Wallonie, where she also played Konstanze, a role she sang again in Nancy, and finally the Countess. This Ropartz CD is her first song recording.

Vincent Le Texier

After working with Udo Reinemann, he enrolled at the Paris Opera's School of Lyric Art in 1986, also having the opportunity of working with such great singers as Hans Hotter, Christa Ludwig and Elisabeth Schwarzkopf. His first major role was Golaud, in the first Moscow performance of *Pelléas et Mélisande*, under the direction of Manuel Rosenthal. Since then, his career has continued to expand on the international level. The list of roles he has tackled is impressive, ranging from Baroque opera, notably with Minkowski, up to 20th-century works such as *Tristes Tropiques* by Georges Aperghis or Manfred Gurlitt's *Wozzek*. His powerful voice and acting talent have led him to embody Scarpia in *Tosca* as well as Telramund in *Lohengrin* and the Dutchman in *The Flying Dutchman*. Nonetheless, one of his main roles remains Golaud, which he has sung on numerous stages, including Leipzig, under the direction of Minkowski. But for all that, he neglects neither the recital nor works with orchestra (*Mephisto* in *La Damnation* by Berlioz). For Timpani, he

has recorded *Pour les funérailles d'un soldat* by Lili Boulanger as well as Ernest Bloch's Psalm 22 and songs by Duparc.

Emmanuel Krivine and OPL

In June 2001, Emmanuel Krivine mounted the podium of the Luxembourg Philharmonic Orchestra for the first time, in the framework of the Echternach Festival. This was a logical invitation, given that the Maestro had conducted most of the great European orchestras. The Luxembourg musicians were thus introduced to a musician known the world over for an amazing career, begun as a violinist. Of Russian origin on his father's side and Polish on his mother's, First Prize at the Paris Conservatoire and a grant-holder of the Chapelle Musicale Reine Elisabeth (Belgium), Emmanuel Krivine began his prodigious career on the violin at an early age. In 1965, he met Karl Böhm, and this was a determining factor in his vocation as a conductor. Permanent guest conductor of the Nouvel Orchestre Philharmonique of Radio France from 1976 to 1983, then musical director of the Orchestre National de Lyon from 1987 to 2000, he was invited by the leading international orchestras, including the Berlin Philharmonic, Orchestra of the Concertgebouw, Amsterdam, London Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra of Tokyo and the orchestras of Boston, Cleveland and Philadelphia. More recently, in France he founded the *Chambre Philharmonique*, an ensemble meeting some of his artistic aspirations and demands.

Following his first concert with the OPL, he made such a strong impression in the grand duchy of Luxembourg that, in 2002, he was appointed principal guest conductor of an orchestra that is both young and boasts a long history. The Luxembourg Philharmonic Orchestra was created in 1996, heir to the RTL Symphony and guardian of a musical tradition stretching back more than sixty years, on the borders of the Germanic and French-speaking worlds. Moreover, the action in favour of contemporary music has always been considered a natural given. This approach has perpetuated itself and resulted in a very rich discography, with releases devoted to Ohana, Xenakis and Malec, along with major realisations that are as many premières, such as Pierné's *Cydalise et le chèvre-pied*, conducted by the OPL's first director, David Shallon (Cannes Classical Awards, 2002), Jean Cras' opera *Polyphème*, recorded by his successor, Bramwell Tovey, or the

Ropartz, d'Indy and Debussy discs made by Emmanuel Krivine in 2002 and 2006.

The increasingly close relations between the latter and the OPL, along with the growing success of their concerts both in Luxembourg and abroad, led the Orchestra to make him musical director beginning in the autumn of 2006.



LA CHASSE DU PRINCE ARTHUR
(Citation figurant en exergue de la partition)
Auguste Brizeux – Les Bretons, chant XIII

...
La nuit les entourait, lorsque, baignés dans l'ombre,
Ils virent des taillis penchés sur des ravins,
Et comme des géants culbutés par des nains
Sur les flancs des côteaux d'énormes pierres rondes ;
Des sources bruissaient dans ces gorges profondes :
Et c'était une cloche, un beau lac argenté ;
On eût dit les abords d'un manoir enchanté.
Un cor sonna trois fois !

...
Arthur, prince gallois, est-ce ta meute noire
Qui chasse cette nuit au son du cor d'ivoire ?
Prince Arthur, est-ce toi ?

...
Est-ce lui qui chevauche à travers les broussailles ?
Revient-il au Huel-Goat, le grand sonneur de cor ?
Arthur, nous t'attendons, nous t'attendons encor !

QUATRE ODELETTES
Henri de Régnier

Un petit roseau m'a suffi...

Un petit roseau m'a suffi
Pour faire frémir l'herbe haute
Et tout le pré
Et les doux saules
Et le ruisseau qui chante aussi ;
Un petit roseau m'a suffi
À faire chanter la forêt.

Ceux qui passent l'ont entendu
Au fond du soir, en leurs pensées,
Dans le silence et dans le vent,
Clair ou perdu
Proche ou lointain...
Ceux qui passent en leurs pensées
En écoutant, au fond d'eux-mêmes,

1 LA CHASSE DU PRINCE ARTHUR
(Quotation as an epigraph to the score)
Auguste Brizeux – Les Bretons, chant XIII

...
The night surrounded them when, bathed in shadow,
They saw copses leaning over the ravines,
And, like giants knocked over by dwarves
On the flanks of the hills, enormous round stones;
Springs murmured in those deep gorges:
And it was a bell, a beautiful silvery lake;
One might have said surroundings of an enchanted manor.
A horn rang out three times!

...
Arthur, Welsh prince, is it your black pack
That is hunting this night to the sound of the ivory horn?
Prince Arthur, is it you?

...
Is it he who rides through the undergrowth?
Is he coming back to Huel-Goat, the great horn player?
Arthur, we await you, we await you yet!

FOUR SHORT ODES
Henri de Régnier

2 A little reed was all I needed...

A little reed was all I needed
To make the tall grass quiver
And the whole meadow
And the soft willows
And the brook, which also sings;
A little reed was all I needed
To make the forest sing.

Those who passed by heard it
Deep in the evening, in their thoughts,
In the silence and in the wind,
Clear or lost
Close or far off...
Those who pass in their thoughts
Hearing, within themselves,

L'entendront encore et l'entendent
Toujours qui chante.

Il m'a suffi de ce petit roseau cueilli
À la fontaine où vint l'amour
Mirer, un jour,
Sa face grave qui pleurait
Et trembler l'herbe et frémir l'eau ;
Et j'ai, du souffle, d'un roseau,
Fait chanter toute la forêt.

Si tu disais...

Si tu disais :
Voici l'automne qui vient et marche
Doucement sur les herbes sèches,
Écoute le heurt de la hache
Qui, d'arbre en arbre, dans la forêt
Sape et s'ébrèche ;
Regarde aussi sur le marais
Les oiseaux tomber, flèche à flèche,
Les ailes lâches,
Avec des taches
De doux sang frais.

Si tu disais :
Voici l'hiver.
Le soleil saigne sur la mer.
La barque est prise aux glaces du port.
L'âtre fume, le vent halète
Ou ricane, glapit ou guette
Et jappe et mord ;
Le jour finit en soir amer...

Si tu disais :
Je suis la douleur et l'hiver ;
Je t'aimerais, mais tu m'as dit en souriant :
Regarde cette aurore à l'orient
Rose et verte sur les prés et l'eau ;
Avril aux doux pieds nus court sur l'herbe qui tremble,
Et le printemps sonore est beau
Tressera tes jours en guirlandes

Will hear it again and hear it
Always singing.

This little reed was all I needed, picked
At the fountain to which came love
One day, to mirror
Her grave face, which wept,
And make the grass tremble and the water ripple;
And I, with breath in a reed,
Made the whole forest sing;

3 If you were to say...

If you were to say:
Here is autumn, which comes and walks
Softly on the dry grasses,
Listening to the clash of the axe,
Which, from tree to tree, in the forest
Undermines and is nicked;
Also watches over the marsh
The birds falling, arrow to arrow,
Wings slack,
With spots
Of soft fresh blood.

If you were to say:
Here is winter.
The sun bleeds on the sea.
The barque is gripped in the ice of the port.
The hearth smokes, the wind pants
Or sneers, yelps or lies in wait
And yaps and bites;
The day ends in bitter evening...

If you were to say:
I am the suffering and winter;
I would love you, but you said to me with a smile:
Look at that dawn in the East
Pink and green over the meadows and water;
April, with soft bare feet, runs through the trembling grass,
And sonorous springtime is lovely
Will plait your days in garlands

Et la rose à la rose, et la joie à la joie ;
Je suis l'aube qui naît et l'aile qui s'éploie.
Je suis souriante et ma bouche
Est fraîche et douce
Et je te tends
Mes mains de chair en fleur
Qu'embaume le printemps.

Chante si doucement...

Chante si doucement que j'entende
À travers ta voix d'autres voix,
Sa tendresse sera plus tendre
Si tu cueilles en une branche
Le murmure de tout le bois.

Écoute, cette vague m'apporte
L'écho lointain de toute la mer,
Et sa rumeur profonde et forte
Déferle toute en bruit clair :
Ton pas sur le seuil de ma porte,
Sandales d'or, talon de fer.

Que la corbeille que tu portes
Soit de jonc noir ou d'osier vert,
Pleine de fleurs ou de feuilles mortes
Ton pas sur le seuil de ma porte
C'est la vie et toute la vie
Qui entre et marche dans ma vie,
Sandale souple ou talon lourd,
Douce ou farouche,
Et le baiser nu de sa bouche
Et tout l'amour.

Je n'ai rien que trois feuilles d'or...

Je n'ai rien
Que trois feuilles d'or et q'un bâton
de hêtre, je n'ai rien
Qu'un peu de terre à mes talons,
Que l'odeur du soir en mes cheveux,
Que le reflet de la mer en mes yeux,

And rose to rose, and joy to joy;
I am the dawn that is breaking and the wing that unfolds.
I am smiling, and my mouth
Is fresh and sweet
And I give you
My hands of flesh in bloom
That are made fragrant by the springtime.

4 Sing so softly...

Sing so softly that I might hear
Through your voice other voices,
Its tenderness will be more tender
If you gather, in a branch,
The murmur of all the woods.

Hark, this wave is bringing me
The far-off echo of the entire sea,
And its profound, strong murmuring
Sweeps all in a clear noise:
Your step on the threshold of my door,
Golden sandals, heel of iron.

May the basket you carry
Be of black rush or green wicker,
Full of flowers or autumn leaves
Your step on the threshold of my door
Is life and all life
That enters and walks in my life,
Supple sandal or heavy heel,
Mild or ferocious,
And the naked kiss of her mouth
And all love.

5 I have nothing but three golden leaves...

I have nothing
but three golden leaves and a staff
of beech, I have nothing
but a bit of earth on my heels,
and the scent of evening in my hair,
and the reflection of the sea in my eyes,

Car j'ai marché par les chemins
De la forêt et de la grève
Et j'ai coupé la branche au hêtre
Et cueilli en passant à l'automne qui dort
Le bouquet des trois feuilles d'or.

Accepte-les ; elles sont jaunes et douces
Et veinées de fils de pourpre ;
Elles sentent la gloire et de la mort,
Elles tremblèrent au noir vents des destinées :
Tiens-les un peu dans tes mains douces :
Elles sont légères, et pense
À celui qui frappa à ta porte
Un soir
Et qui s'est assis en silence
Et qui reprit en s'en allant
Son bâton noir
Et te laissa ces feuilles d'or,
Couleur de soleil et de mort...
Ouvre tes mains, ferme la porte
Et laisse-les aller au vent
Qui les emporte.

LA CLOCHE DES MORTS

(Citation figurant en exergue de la partition)

Auguste Brizeux – Les Bretons

... Ainsi dans le brouillard, au son lointain du glas,
S'avavançait le cercueil traversant pas à pas
Les marais, les coteaux, et cette lande verte
Dont la plaine de Scaër vers le sud est couverte,
Et la cloche du bourg disait toujours : va-t-en,
Corps mort, va-t-en vers Dieu ; corps mort, Jésus t'attend !

For I have walked on paths
Through the forest and along the shore
And I chopped the branch from the beech tree
And I picked up, in passing, from the sleeping autumn,
The bouquet of three golden leaves.

Accept them; they are yellow and soft
And veined with threads of purple;
They smell of glory and death,
They trembled in the black winds of destinies:
Hold them a bit in your soft hands:
They are light, and think about
Him who knocked at your door
One evening
And who sat in silence
And, as he set off, took up
His black staff
And left you these golden leaves,
The colour of sun and death...
Open your hands, close the door
And let them go to the wind
Which carries them off.

6 LA CLOCHE DES MORTS

(Citation figurant en exergue de la partition)

Auguste Brizeux – Les Bretons

... Thus in the fog, to the distant sound of the knell,
The coffin advanced, crossing step by step
The marshes, the hills and this green heath
With which the Plain of Scaër towards the South is covered,
And the bell of the town always said: Go away,
Dead body, go towards God; dead body, Jesus awaits you!

QUATRE POÈMES

D'après l'Intermezzo de Heinrich Heine
J.-G. Ropartz et P.-R. Hirsch

Prélude

Tendrement enlacés...

Tendrement enlacés, ma chère bien-aimée
Nous nous étions assis dans un esquif léger
Et par le calme soir, nous nous laissions nager
Sur les moires d'une eau limpide et parfumée.

L'île mystérieuse où vivent les esprits,
dessinait vaguement ses formes anguleuses ;
Sous la lune flottaient des danses nébuleuses
Et des sons sensuels d'instruments désappris ;

Et la ronde toujours resserrait sa spirale
Et les sons devenaient plus suaves toujours
Et pourtant nous voguions abandonnés au cours
De l'onde sans espoir sous la lueur astrale

Pourquoi vois-je pâlir la rose parfumée ?...

Pourquoi vois-je pâlir la rose parfumée ?
Dis-moi, dis-moi, ma bien-aimée,
Dis-moi pourquoi !

Pourquoi, dans le gazon touffu, les violettes
Si fraîches d'habitude, ont-elles aujourd'hui
Un air d'ennui ?

Pourquoi le chant des alouettes

Si nostalgiquement meurt-il par les chemins ?

Pourquoi s'exale-t-il des bosquets de jasmins

La funéraire odeur qui sort des cassolettes ?

Pourquoi, semblable au feu suprême d'un flambeau

Qui s'éteint, le soleil à l'horizon sans borne

Jette-t-il un éclat moins ardent et moins beau ?

Pourquoi la terre entière est-elle grise et morne

Comme un tombeau ?

Pourquoi suis-je si las, si triste et si malade ?

Ma chère bien-aimée, oh ! dis-le, dis-le moi,

FOUR POEMS

After Intermezzo by Heinrich Heine
J.-G. Ropartz and P.-R. Hirsch

7 Prelude

8 Tenderly intertwined...

Tenderly intertwined, my dearly beloved
We were seated in a light skiff
And in the calm evening, we let ourselves float
On the shimmers of a limpid, scented water.

The mysterious island where the spirits live,
Vaguely outlined its angular forms;
Under the moon floated nebulous dances
And sensual sounds of instruments unlearnt;

And the round was always tightening its spiral
And the sounds were becoming ever sweeter
And yet we sailed abandoned to the course
Of the waters without hope beneath the starlight

9 Why do I see the scented rose turn pale?...

Why do I see the scented rose turn pale?
Tell me, tell me, my beloved,
Tell me why!

Why, in the thick grass, do the violets
Usually so fresh,
Today look bored?

Why is the song of the larks

Dying out so nostalgically along the paths?

Why do the copses of jasmine exhale

The funereal odour that comes from earthenware dishes?

Why, similar to the supreme fire of a torch

That goes out, does the sun on the boundless horizon

Cast a less ardent and less beautiful brightness?

Why is the entire earth as grey and gloomy

As a tomb?

Why am I so weary, so sad and so ill?

My dearly beloved, oh! Say it, tell me,

Si tu trouves encore un mot qui persuade,
Dis-moi pourquoi tu m'as abandonné.
Pourquoi ?

Ceux qui, parmi les morts d'amour...

Ceux qui, parmi les morts d'amour,
Ont péri par le suicide
Sont enterrés au carrefour
Là s'épanouit et réside

Une fleur, étrange fleur
Aussi rare que sa couleur.
Aucun nom ne l'a désignée
C'est la fleur de l'âme damnée !

Pendant la nuit au carrefour
Je soupire dans le silence.
Au clair de lune se balance
La fleur des damnés de l'amour !

Depuis que nul rayon de tes yeux bien-aimés...

Depuis que nul rayon de tes yeux bien-aimés
N'arrive plus aux miens obstinément fermés,
Je suis enveloppé de ténèbres morales.
L'étoile de l'amour s'est éteinte pour moi.
Plus de douce clarté, rien que l'ombre de l'effroi !
Un gouffre large ouvert me veut dans ses spirales !
Nuit éternelle, engloutis-moi !

Postlude

SOIR SUR LES CHAUMES
(Citation figurant en exergue de la partition)
Anatole Le Braz

Lorsque tu te sentiras le cœur troublé par des tristesses intérieures, réfugie-toi
dans la solitude éternelle des choses.

If you still find a word that persuades,
Tell me why you abandoned me.
Why?

9 Of those who have died from love...

Of those who have died from love, they who
Perished by suicide
And are buried at the crossroads,
There spreads and resides

A flower, strange flower
As rare as its colour.
No name is given it
'Tis the flower of the damned soul!

During the night at the crossroads
I breathe in the silence.
In the moonlight sways
The flower of those damned by love!

10 Since no ray from your beloved eyes...

Since no ray from your beloved eyes
Comes to mine, obstinately closed,
I am wrapped in moral gloom.
The star of love has gone out for me.
No more sweet brightness, nothing but the shadow of fright!
A large open chasm wants me in its spirals!
Eternal night, swallow me!

11 Postlude

12 SOIR SUR LES CHAUMES
(Quotation as an epigraph to the score)
Anatole Le Braz

When you feel your heart troubled by inner sadness,
take refuge in the everlasting solitude of things.

Translated by John Tyler Tuttle

ROPARTZ BY TIMPANI