



CANTAR DEL ALMA DOMINIQUE VELLARD

EVA
ZAÏCIK

XENIA
MALIAREVITCH

OURANIA
LAMPROPOULOU

QUATUOR
DEBUSSY

CANTAR DEL ALMA

Dominique Vellard composition & arrangements

Cantar del alma 6 songs for mezzo and piano

- | | |
|----------------------------|------|
| 1. Cantar del alma | 3'40 |
| 2. A Song | 6'35 |
| 3. When I'm Dead | 2'48 |
| 4. Allégeance | 2'40 |
| 5. When She Passed by Me | 1'43 |
| 6. Why Did the Lamp Go Out | 1'57 |

- | | |
|--|------|
| 7. Ô belle, ô gracieuse for tenor & santouri | 8'36 |
|--|------|

- | | |
|----------------------------|------|
| 8. Méditation for santouri | 4'46 |
|----------------------------|------|

Suite populaire No. 1 for mezzo & 2 violins

- | | |
|--|------|
| 9. O muiño xavai velle | 2'09 |
| 10. Si supiera qu'estabas en el molino | 1'01 |
| 11. La ermita de San Simón | 3'30 |
| 12. Trist'es lo cèl | 0'51 |
| 13. El baile de la Carrasquiña | 1'59 |

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 14. Para rey for tenor & santouri | 3'03 |
|-----------------------------------|------|

15. **Las doce están tocando**
for mezzo, tenor & string quartet 2'34
- Suite populaire No. 2** for mezzo, tenor & string quartet
16. **Morenica sos** for mezzo, violin & viola 3'30
17. **Esos ojos no son ojos** for tenor, viola & cello 2'40
18. **Quand la pastora** for mezzo, violin & viola 2'04
19. **La Charramanga** for tenor, mezzo & string quartet 1'32

Eva Zaïcik mezzo-soprano

Dominique Vellard tenor

Xenia Maliarevitch piano

Ourania Lampropoulou santouri

QUATUOR DEBUSSY

Christophe Colette violin

Emmanuel Bernard violin

Vincent Deprecq viola

Cédric Conchon cello



“Dense silence, song” – “Profond silence, chant”

Cantar del alma by Dominique Vellard

Jean-Christophe Marti

“Singing within one’s family tree”: this expression seems highly appropriate on discovering Dominique Vellard’s music. It unfolds within a rare balance between the contributions of a musical tradition going back to the music of the Middle Ages and the Renaissance, and their renewal in a vibrant present. In a style far removed from pastiche, working from within, Vellard brings to life the essence of polyphonic forms and textures bequeathed by a past that he knows intimately as a singer. For the listener, however, this central element of the writing can almost go unnoticed, insofar as it corresponds to a deeply personal expression that resonates with each poem set to music. If asked to define the predominant expressive climate of this art, one could speak of modesty. Or more accurately, of interiority. Interiority as a space of expression, of resonance, of silence inhabited by music. This is also expressed in the title/epigraph: *Cantar del alma* (“Song of the Soul”). Thus, the compositional means employed are almost secret – living structures without the scaffolding of any kind of mastery or nods towards musical reference-points.

This album however presents two faces of the same composer, with seven new pieces based on poems and a *Meditation* for solo santouri being followed by eleven pieces based on folk music, dominated by Mediterranean and especially Hispanic sources. Whether we want to call them re-readings, arrangements, or “tributes”, following Vellard himself, these works make up a world that is just as subjective (if only on the level of the choice of texts and melodic sources) as that of “pure” compositions. The coexistence of these two sorts of pieces greatly enriches the colours of this portrait/anthology, as we shall see.

Cantar del alma – six songs for mezzo-soprano and piano

Cantar del alma. Poem by John of the Cross (Juan de la Cruz, 1542-1591)

This poem invites us to the heart of the interiority evoked above, a common element of the subsequent songs. This is not a solipsistic retreat into oneself, but rather the necessary condition for dialogue with

otherness, like the night in the poem, inhabited by a presence as secret as it is eternal. The music is actually written for four voices, as the piano lines are of the same nature as those of the singer. The right hand naturally takes over from the latter, and the piece could be transcribed without modification for a vocal ensemble. Only the part entrusted to the mezzo-soprano introduces melodic variations on music that is repeated identically six times, like a *passacaglia* (an *ostinato* bass motif) extended to all voices. This song provides keys for understanding Dominique Vellard's world: inspiration drawn from vocal polyphony, the revisiting of forms bequeathed by early music in the broad sense (*passacaglia* but also *chorale*, with intervals between each period). All this is almost imperceptible within Vellard's singular harmonic poetry, here developed in an intense and brief manner by the piano in the middle of the work. A fundamental idea seems to emerge: that of returning, creating a certain temporal circularity, a notion that will need to be retained when listening to the next pieces.

A Song. Poem by Benkt-Erik Hedin (1934-2019)
The text of the refrain of this piece: "Light and silence, clear light, dense silence, song" seems to sum up what we have noted about interiority. The piano writing also echoes that of *Cantar del alma*, with a harmony that is not conceived vertically but in

several voices. This refrain occurs six times, while the verses give rise to an evolving and more instrumental texture (alternating hands). One element, hidden by virtue of being inaudible (only visible when read), seems to condense the deep meaning given to the poem by the music. Almost at the centre of the work, two bars are written as a palindrome – the same music, whether read from left to right or vice versa. Such symbolic games of mirrors and inversions are common in the works of the *Ars nova* or Guillaume de Machaut (14th century), yet it is not the process that matters, but the meaning that it takes on with the words "Between us in the middle, is silence." As the poet addresses his wife (see Dominique Vellard's note), so the musician addresses the poet, and the message becomes a universal one for all who listen to this suspended music. Silence: the heart of the bond, of song.

When I am dead, my beloved. Poem by Christina Rossetti (1830-1894)

The idea of returning here borders on the vertiginous. There is such an intricate interplay in this song between what constantly returns and what gradually and subtly distorts it, that listeners take pleasure in losing themselves in these swirls. The voice twirls lightly, adorning each syllable with a sort of iambic rhythm (short-long). The word *ritornello* naturally comes to mind, but in its strong and

etymological sense, encompassing the verb “to turn” and the expression “to return.” The evocation of death is played down, equating disappearance with coming back, which the musical whirlwind seems to convey. “Perhaps I will remember, and perhaps I will forget” are the last words of the poem, which furthermore is mischievously entitled in the present tense (“When I am dead”). The accompaniment, which can be played with one hand (except for the last seven bars), is reminiscent of a guitar.

Allegiance. Poem by René Char (1907-1988)

This melody adds a new degree of complexity to the musical vocabulary. In contrast to the poem’s regular alexandrines, the musical phrases often generate uneven metric patterns of five and seven beats, irregular outgrowths in which the piano simultaneously seems to continue, conclude, and restart the sung line. The ternary rhythm is set off by an initial silence on almost every beat of the piano, lending it a certain restlessness. Melodically, it is possible to follow a long instrumental counter-melody, divided between the upper part of the right hand and the bass. This counterpoint evokes the melodic lines in long notes, with slightly offset entries, of Renaissance vocal pieces. But here we can see that this “model” has been decisively abstracted from its historical context – an aesthetic attitude that perhaps comes close to that of René Char in

relation to the alexandrine. The poet indeed subverts its conventions, arranging them in the original edition like prose paragraphs, avoiding any direct rhyme or pre-established form (sonnet etc.). The unpredictable modal transpositions contribute to a feeling of musical instability. There are numerous recurrent elements in the score, however: at least four sets of two or three measures are reproduced identically, either immediately or a little later, and like the poem, the melody loops back to its beginning. The sensation of material that is always similar and always different nonetheless reinforces the sense of a *moto perpetuo*, with the brief coda itself being inconclusive.

When She Passed By Me. Poem by Rabindranath Tagore (1861-1941)

In contrast to the preceding song, here we find a very pure modal C-sharp minor and writing in contrapuntal lines that are equal between piano and voice. The singer’s very clear periodic phrases are as if spanned by the counterpoint of the piano’s low voice, forming large arches. Here one can evoke the style of Gabriel Fauré’s late works such as the String Quartet in E minor, Op. 121, whose purity has been compared to Romanesque architecture. This reduction does not lead to a lack of expression. On the contrary, the recurrence of simple structures gives life to the movements of a multifaceted sung

line. This kind of objectivity allowed composers of the 1920s (Stravinsky, Fauré and Enescu among others) to go beyond neo-romantic and post-Wagnerian expression, particularly in their musical rendition of texts. Vellard's path seems related to this lineage, being even more inspired by music prior to Classicism and the Baroque. It is very probable that so-called early music (that of the Renaissance and the Middle Ages), whose influence on today's musical sensibility is considerable, also profoundly influences contemporary creativity, for example among 21st-century French organist-composers. Historical perspective will certainly allow Vellard's works to be included within this aesthetic sensibility, with his magnificent songs testifying to its richness.

Why Did The Lamp Go Out? Poem by Rabindranath Tagore (1861-1941)

This morally tormented poem evokes sinuous, chromatic harmonies and melodies along with non-consonant intervals. But we find what gives coherence to the style of the preceding melodies: obsessive recurrences, echoing the poem's repeated questions; counterpoint of the voices (entries in canon or echoes, transposed repetitions) as well as a sort of *moto perpetuo* fuelled by the ostinati of the rhythmic patterns. We are as close as possible to the form of a litany. The idea of a refrain no longer has anything lightweight about it. The obsession with

the error committed finds no relief in this song, the most drama-laden of the set. This tension reaches a climax at the end: the evocation of the broken harp string suddenly seems to break off the song as well.

O beautiful, O graceful One – for santouri and voice. Poetic Fragments by Sappho (7th century BC)

The santouri, an instrument of Iranian origin, immediately evokes completely different sonic imagery from that of the piano: imagery attuned to the “divine lyre” of Sappho's first verse. The santouri is a zither whose seventy-two strings, arranged horizontally on a trapezoidal frame, are struck by curved wooden sticks. Its timbre is softer than that of the Central European-Balkan cymbalum to which it is related, but its middle and treble registers offer a huge variety of modes of attack and progressive nuances. The sonic continuity and resonances create lavish harmonic halos that alternately support and envelop the voice, responding to it in commanding or tender fashion. Thanks to this singular voice-instrument relationship, Vellard completely distances himself from the genre of *mélodies*, without any reference to pseudo-folklore. The tone of invocation and impassioned declamation is close to an arioso, punctuated by the refrain associated with the words “Ô belle, ô gracieuse” (“O beautiful, O graceful one”). The lyricism is

exteriorized to a greater degree than in *Cantar del alma*, even if there is a tendency towards increasing intimacy and mystery over the course of the piece. The discontinuity of the poetic fragments, all of which are nonetheless focused on the pleading and vehement evocations of love, gives rise to a music made up of successive sequences, whose variety is reflected in the highly diverse ways of playing the santouri. These range from long sustained tremolandi to semi-quaver ostinati, sometimes enriched by countermelodies and then repeats of the melody itself. The vocal line soars on scales whose construction is based on “strings” (the initial and final notes of the melodic phrases, often D, G and A), over the sometimes dissonant or even grating harmonies of the santouri. Enigmatic and timeless, this contemporary musical poem is nevertheless turned towards a whole imaginary sound-world of Greek Antiquity (reminiscent of Marguerite Yourcenar’s anthology *La Couronne et la Lyre*).

Meditation – for solo santouri

What is the object of this meditation? A purely musical one, it would seem, concerning the relationship between three fundamental sounds, G-D-A, which are also three open strings of the violin (the instrument for which this piece was originally intended). The perfect fifths between these

notes are primary intervals and among the “purest” in the Western harmonic system. But the presence of an E flat makes for a disturbing dissonance, giving rise to intervals of a minor second, an augmented fourth or diminished fifth. Each of the melodic phrases thus raises a repeated question about these intervallic relationships, ending with a suspension/breath. The first two thirds seem to involve us in the free search for a melodic theme. The final third is more rhythmic, arpeggiated as in the manner of a guitar. Vellard informs us (see his note above) that this piece could be repeated “ad infinitum”, thereby becoming a ritual symbolizing the intimate relationship that his music maintains with the ideas of return and a temporality whose circular, cyclical dimension is a fertile one for him.

First *Suite populaire*

One of the characteristics of popular forms is precisely their play with circularity, varied repetition, which can go in the direction of a form of trance. Without seeking this phenomenon, the “tributes” composed by Vellard on traditional sources condense this essential power of flight into moments as powerful as they are brief. The popular element also lends a mask of innocence or anonymity to deep, direct inner feelings. The texts of this first suite are an anthology of amorous melancholy, and rather

than sweetening it to the point of mere convention, the enrichments proposed by Vellard concentrate and intensify the pain of a *fatum* expressed through various metaphors. A disturbing mill (**O Muiño xa vai vello** and **Si supiera qu'estabas en el molino**) symbolizes the impasse of erotic frustration, translated by the grating “hurdy-gurdy” of the two violins. The counterpoint (beginnings of canons, of echoes) and dissonant ostinati oppress the musical discourse with their unresolved concentration. The richly ornamented vocal monody of **La ermita de San Simón** uses a strange mode (E-F#-G#-A#-C#), hinting at a dimension of irony, even of the hijacking of the religious theme for secular purposes (innocent or more banal?). The Béarnese theme **Trist'es lo cèl**, with its poignant text (not sung here), whose sadness is as violent as it is unexplained, is accompanied on the second violin by a line that could be a plainsong tenor, a second autonomous voice. The heady character of **La Carrasquiña** is accentuated by accompaniments in off-beat rhythm or in intervals of repeated seconds. The renewed refinement of these accompaniments is reminiscent of Maurice Ravel's compositions based on popular songs (especially the *Cinq Mélodies populaires grecques*). It should be noted that for Vellard too, the notion of arrangement encompasses personal style, which does not disappear: the same compositional means found in the melodies of *Cantar del alma* are used

here to serve the chosen sources. As with Ravel, these pieces therefore offer us a double insight regarding the composer and the pieces of music collected.

Para rey – copla for tenor and santouri

At the composer's request, it was Ourania Lampropoulou herself who created the accompaniment which she performs on the santouri. With simplicity, she alternates long, sustained notes and vocal doublings. The vocal *melos* soars in ornate melismas based on the fundamental “strings” of D, G, and A (also those of the *Meditation* and ‘*Ô belle, ô gracieuse*’ after Sappho). The composition enriches the poem with free invention based on folk song and melodic turns of phrase from 12th-century liturgical monodies. The whole recalls the ornamental-expressive style of a Sephardic chant, evoking, with appropriate gravity, the Biblical figures accompanying this solemn declaration of love.

Las doce están tocando – for mezzo, tenor and string quartet

The text of this charming piece hijacks the theme of the Nativity, applying it to an unknown everyday scene (the boiling soup) and then to a profane one (the street of beauties). The accompaniment makes no comment on this sideslip towards Eros,

but Vellard seems to enjoy this “double meaning” of popular texts: from Eros to melancholy in the first *Suite*, from gravity to a mischievous frivolity here. This witty balance between implicit subversive humour and depth of feeling also has something Ravelian about it.

Second Suite populaire

This second *Suite* is much darker. Here the metaphors of the feminine are negative and painful for the betrayed or rejected lover. **Morenica** **sos** arranges the three voices hierarchally: the singer carries the folk theme, the violin provides a second, very ornate line, with the viola playing a supporting role, falling with gravity on a low G, almost a drone note. Borrowed from the famous Felipe Pedrell (1841-1922), the theme of **Malagueña** (**Esos ojos no son ojos**) is harmonized on the viola and cello with grating dissonances, especially seconds and sevenths. The instruments prolong the voice’s poignant final lament. Written in Occitan, **Quand la pastora** (a theme from the Haute-Auvergne) is completely different in character: ornaments are absent, the meter alternates five and six beats, its lively swing being further accentuated by the strings (violin and viola). The three stanzas of **La Charramanga** alternate the tenor, soprano and then the two voices. The music’s vivacity hides a

bitter, amorous lament associated with winter. The theme and spirit of the string quartet’s musical accompaniment are quite close to **Las doce están tocando**, concluding this suite in halftones, caught between vitality and harshness.



« *Dense silence, song* » - « *Profond silence, chant* » *Cantar del alma* de Dominique Vellard

Jean-Christophe Marti

« Chanter dans son arbre généalogique » : cette expression semble d'une grande justesse lorsqu'on découvre la musique de Dominique Vellard. Celle-ci se déploie en effet au sein d'un rare équilibre entre les apports d'une tradition musicale remontant à la musique du Moyen Âge et de la Renaissance, et leur renouvellement dans un présent vibrant. Aux antipodes du pastiche stylistique, Vellard anime de l'intérieur l'essence de formes et de textures polyphoniques léguées par un passé qui lui est, en tant que chanteur, intime. Or à l'écoute, cette ligne de force de l'écriture peut quasiment passer inaperçue, tant elle correspond à une expression profondément personnelle, résonnant avec chaque poème mis en musique. Pour définir la tonalité expressive dominante de cet art, on pourrait parler de pudeur. Ou plus justement, d'intériorité. Intériorité comme espace d'expression, de résonance, de silence habité de musique. Ce que dit aussi le titre-épigraphe : *Cantar del alma* (« Chant de l'âme »). Ainsi les moyens de composition mis en œuvre sont-ils presque secrets : structures vivantes, sans mise en scène d'une quelconque maîtrise ni clin d'œil à des références.

Mais ce disque présente deux visages d'un même compositeur : à sept créations sur des poèmes et *Méditation* pour santouri seul, succèdent onze pièces réalisées à partir de musiques populaires, où prédominent les sources méditerranéennes, hispaniques surtout. Qu'on les appelle relectures, arrangements ou « hommages » comme Vellard lui-même, il s'agit d'œuvres formant un univers tout aussi subjectif (ne serait-ce qu'à travers le choix des textes et des sources mélodiques) que celui des créations « pures ». La coexistence de ces deux genres de travaux enrichit grandement, nous le verrons, les couleurs de ce portrait-anthologie.

Cantar del alma – six mélodies pour mezzo-soprano et piano

Cantar del Alma. Poème de Jean de la Croix (Juan de la Cruz, 1542-1591)

Ce poème nous invite au cœur de l'intériorité évoquée ci-dessus, point commun des mélodies qui suivent. Ce n'est pas là un repli solipsiste, mais au contraire la condition nécessaire au dialogue avec

l'altérité, comme cette nuit du poème habitée par une présence aussi secrète qu'éternelle. La musique est en réalité écrite à quatre voix, tant les lignes du piano sont de même nature que celle du chant. La main droite prend d'ailleurs naturellement le relai de celui-ci, et la pièce pourrait se transcrire telle quelle pour un ensemble vocal. Seule la partie confiée à la mezzo-soprano introduit des variations mélodiques sur une musique qui se reproduit six fois à l'identique, telle une passacaille (motif de basse obstinée) étendue à toutes les voix. Cette mélodie livre des clés pour discerner l'univers de Dominique Vellard : une inspiration issue de la polyphonie vocale, la revisite de formes léguées par la musique ancienne au sens large (passacaille mais aussi choral, avec les suspensions entre chaque période). Tout cela presque inapparent au sein d'une poétique harmonique singulière, développée ici de manière intense-brève au mitan de l'œuvre, au piano. Une idée fondamentale semble se dégager : celle de *retour*, créant une certaine circularité temporelle. Il faudra y repenser à l'écoute des œuvres suivantes.

A Song. Poème de Benkt-Erik Hedin (1934-2019)
Le texte du refrain de cette mélodie : « *Light and Silence, clear light, dense silence, song* » (« Lumière et silence, claire lumière, profond silence, chant ») semble résumer ce que nous avons noté sur l'intériorité. L'écriture pianistique

rejoint aussi celle de *Cantar del alma*, avec une harmonie pensée non pas verticalement mais à plusieurs voix. Ce refrain est donné six fois, alors que les couplets suscitent une écriture évolutive et plus instrumentale (mains alternées). Un élément, caché car inaudible (seulement visible à la lecture) paraît condenser le sens profond accordé par la musique au poème. Presque au centre de l'œuvre, deux mesures sont écrites en palindrome : une même musique, qu'elle soit lue de gauche à droite ou en sens inverse. De tels jeux symboliques de miroirs et d'inversions sont courants dans les œuvres de l'Ars nova ou de Guillaume de Machaut (XIV^e siècle). Pourtant ce n'est pas le procédé qui compte, mais le sens qu'il revêt sur les mots « *Between us in the middle, is silence.* » (« Entre nous, au milieu, il y a le silence. »). L'adresse du poète à son épouse (voir la note de Dominique Vellard) devient aussi celle du musicien au poète et s'universalise, pour tout auditeur de cette musique suspendue. Silence, cœur du lien, du chant.

When I am dead, my beloved. Poème de Christina Rossetti (1830-1894)

L'idée de *retour* devient ici presque vertigineuse. Il y a dans cette mélodie un jeu si poussé entre ce qui revient sans cesse et qui se déforme subtilement au fur et à mesure, que l'auditeur prend plaisir à s'égarer dans ces volutes. La voix virevolte, légère,

ornant chaque syllabe d'une sorte de iambe (brève-longue). Le mot ritournelle s'impose, mais dans son sens fort et son étymologie qui englobent le verbe « tourner », l'expression « faire retour ». L'évocation de la mort est dédramatisée, met en équivalence la disparition et le revenir, ce que le tournis musical semble traduire : « Peut-être me souviendrai-je Et peut-être oublierai-je », derniers mots du poème, d'ailleurs titré malicieusement au présent (« *Quand je suis morte* »). L'accompagnement, qui peut se jouer à une seule main (les sept dernières mesures exceptées), fait songer à une guitare.

Alléance. Poème de René Char (1907-1988)

Cette mélodie introduit une complexité nouvelle dans le vocabulaire musical. *A contrario* des alexandrins réguliers du poème, les phrases musicales engendrent des métriques souvent impaires, de cinq et sept temps, excroissances irrégulières lors desquelles le piano semble à la fois poursuivre, conclure et relancer le chant. Le rythme ternaire s'anime d'un silence initial sur presque chaque temps du piano, ce qui lui confère une certaine inquiétude. Mélodiquement, on peut suivre un grand contrechant instrumental qui se répartit entre la partie supérieure de la main droite et la basse. Ce contrepoint évoque les lignes mélodiques en valeurs longues, aux entrées légèrement décalées,

des pièces vocales de la Renaissance. Mais on vérifie ici que ce « modèle » est décidément abstrait de son contexte historique. Attitude esthétique peut-être proche de celle de René Char envers l'alexandrin. Le poète en subvertit en effet les conventions, les disposant dans l'édition originale comme des paragraphes en prose, évitant toute rime directe et forme préétablie (sonnet, etc.) Les transpositions modales imprévisibles contribuent à un sentiment d'instabilité musicale. Les récurrences sont pourtant nombreuses dans la partition : au moins quatre ensembles de deux ou trois mesures se reproduisent à l'identique, soit immédiatement après, soit un peu plus tard et comme le poème, la mélodie se boucle sur un retour à son début. Mais la sensation d'un matériau toujours semblable et toujours différent renforce celle du mouvement perpétuel, la brève coda étant elle-même peu conclusive.

When She Passed By Me. Poème de Rabindranath Tagore (1861-1941)

Par contraste avec la mélodie précédente, nous retrouvons ici une modalité très pure de *do* dièse mineur, et une écriture en lignes contrapuntiques égales entre piano et voix. Les phrases périodiques très claires du chant sont comme enjambées par le contrepoint de la voix grave du piano, dessinant de grandes arches. On peut évoquer ici le style des dernières œuvres de Gabriel Fauré, le *Quatuor*

à cordes en mi *mineur* op. 121 par exemple, dont on a pu comparer la pureté à l'architecture romane. Ce dépouillement ne mène pas à l'inexpressivité. Au contraire, la récurrence des structures simples anime les mouvements d'un chant démultiplié. Cette sorte d'objectivité permettait à des compositeurs des années 1920 (Stravinski, Fauré, Enesco entre autres) de dépasser l'expression néo-romantique et post-wagnérienne, notamment dans leur traduction musicale de textes. Il y a semble-t-il, chez Vellard, une voie qui s'inscrit dans cet héritage, et plus encore inspiré par la musique antérieure au classicisme et au baroque. Il est très probable que la musique dite ancienne (celle de la Renaissance et du Moyen Âge), dont l'influence est considérable dans la sensibilité musicale d'aujourd'hui, influe aussi profondément sur la création contemporaine, par exemple chez les organistes-compositeurs français du XXI^e siècle. Le recul historique permettra certainement d'inclure les œuvres de Vellard dans cette sensibilité, dont ces magnifiques mélodies témoignent de la richesse.

Why Did The Lamp Go Out? Poème de Rabindranath Tagore (1861-1941)

Ce poème moralement tourmenté suscite des harmonies-mélodies sinueuses, chromatiques, des intervalles non consonants. Mais on retrouve ce qui donne sa cohérence au style des mélodies précédentes : récurrences obsédantes, en écho aux

questions réitérées du poème ; contrepoint des voix (entrées en canon ou en échos, répétitions transposées) ; et également la sorte de mouvement perpétuel, nourri d'ostinatos des figures rythmiques. On est au plus près d'une forme litannique. L'idée de ritournelle n'a plus rien de léger. L'obsession de l'erreur commise ne trouve pas d'apaisement dans cette mélodie, la plus chargée de drame du recueil. Le point culminant de cette tension se situe à la fin. L'évocation de la corde cassée de la harpe semble soudain briser aussi la mélodie.

Ô belle, ô gracieuse – pour santouri et voix.
Fragments poétiques de Sappho (VII^e s. av. J.-C.)

Le santouri, instrument d'origine iranienne, suscite d'emblée un tout autre imaginaire sonore que le piano, imaginaire accordé à « la lyre divine » du premier vers de Sappho. Le santouri est une cithare dont les soixante-douze cordes, disposées horizontalement sur un cadre trapézoïdal, sont frappées par des baguettes en bois recourbé. Son timbre est plus doux que celui du cymbalum d'Europe centrale-balkanique auquel il s'apparente, mais ses médiums et aigus déploient une immense variété d'attaques et de nuances progressives. La continuité sonore et les résonances créent des halos harmoniques somptueux qui tour à tour soutiennent, enveloppent la voix et lui répondent de manière

impérieuse ou tendre. Grâce à ce singulier rapport voix-instrument, Vellard s'éloigne complètement du genre de la mélodie, sans référence à un pseudo-folklore. Le ton de l'invocation et de la déclamation passionnée se rapproche d'un arioso, ponctué du refrain associé aux paroles « ô belle, ô gracieuse ». Le lyrisme s'extériorise davantage que dans *Cantar del alma*, même si le parcours de la pièce tend vers l'intimité, le mystère croissants. La discontinuité des fragments poétiques, cependant tous focalisés sur l'évocation amoureuse suppliante et véhémence, fait naître une musique en séquences successives, dont la variété se reflète dans les modes de jeu très divers du santouri. Ils s'étendent de longues tenues en trémolos à des ostinatos en doubles croches, enrichis parfois de contrechants puis de reprises du chant lui-même. Le mélos vocal s'élance sur des échelles construites à partir de « cordes » (notes initiales et finales des phrases mélodiques, souvent *ré*, *sol* et *la*), sur les harmonies parfois dissonantes voire grinçantes du santouri. Énigmatique, atemporel, pourtant tourné vers tout un imaginaire sonore de l'Antiquité grecque (on pense à l'anthologie de Marguerite Yourcenar *La Couronne et la Lyre*), est ce poème musical d'aujourd'hui.

Méditation – pour santouri seul

Quel est l'objet de cette méditation ? Purement musical, semble-t-il. Il s'agirait du rapport entre trois sons fondamentaux, *sol-ré-la*, qui sont aussi trois cordes à vide du violon (instrument auquel cette pièce fut d'abord destinée). Les quintes justes entre ces notes sont des intervalles premiers et parmi les plus « purs » du système harmonique occidental. Mais la présence d'un *mi* bémol forme une dissonance perturbante, occasionnant des intervalles de seconde mineure, de quarte augmentée ou de quinte diminuée. Chacune des phrases mélodiques relance ainsi comme une question sur ces rapports d'intervalles, et se termine par une suspension-respiration. Les deux premiers tiers paraissent vouloir nous faire partager la libre recherche d'un thème de chant. Le dernier tiers est plus rythmé, arpégé à la manière d'une guitare. Vellard nous apprend (voir sa note ci-dessus) que cette pièce pourrait être reprise « *ad infinitum* ». Elle deviendrait alors un rituel symbolisant le rapport intime que sa musique entretient avec les idées de retour et d'une temporalité dont la dimension circulaire, cyclique, est pour lui féconde.

Première Suite populaire

Une des caractéristiques des formes populaires est justement de jouer avec la circularité, la répétition variée, qui peuvent aller vers une forme de transe. Sans rechercher ce phénomène, les « hommages » composés par Vellard sur les sources traditionnelles condensent ce pouvoir essentiel de volte en moments aussi puissants que brefs. Le populaire prête aussi un masque d'innocence ou d'anonymat à des sentiments intérieurs profonds, directs. Les textes de cette première suite sont une anthologie de la mélancolie amoureuse. Et plutôt que de l'édulcorer en une simple convention, les enrichissements proposés par Vellard concentrent et attisent la douleur d'un *fatum* exprimé à travers diverses métaphores. Un inquiétant moulin (*O Muñño xa vai vello* et *Si supiera qu'estabas en el molino*) symbolise le sur-place d'une frustration érotique, traduite par la « vièle » grinçante des deux violons. Le contrepoint (début de canons, d'échos), les ostinatos dissonants, oppriment le discours par leur concentration irrésolue. La monodie vocale richement ornée de *La ermita de San Simón* utilise un mode étrange (*mi-fa#-sol#-la#-do#*), qui fait entrevoir la dimension d'ironie, voire de détournement du thème religieux vers un monde profane (bon enfant ou plus trivial ?). Le thème béarnais *Trist'es lo cèl*, au texte poignant (non chanté ici), à la tristesse aussi

violente qu'inexpliquée, s'accompagne au second violon d'une ligne qui pourrait être une teneur de plain-chant, une seconde voix autonome. Le côté entêtant de *La Carrasquiña* est accentué par les accompagnements en décalage rythmique ou en intervalles de secondes obstinées. Le raffinement renouvelé de ces accompagnements n'est pas sans évoquer Maurice Ravel composant d'après des chants populaires (*Cinq Mélodies populaires grecques* notamment). Soulignons que pour Vellard également, la notion d'arrangement englobe le style personnel : au lieu de s'effacer, ce sont bien les mêmes moyens compositionnels rencontrés dans les mélodies de *Cantar del alma* qui sont mis au service des sources choisies. D'où, comme avec Ravel, le double éclairage que nous offrent ces pièces : sur le compositeur et sur les musiques collectées.

Para rey – copla pour ténor et santouri

Ourania Lampropoulou a elle-même réalisé, à la demande du compositeur, l'accompagnement qu'elle interprète au santouri. Elle alterne avec simplicité de longues notes tenues et des doublures de la voix. Le mélos vocal s'élance en mélismes ornés à partir des « cordes » fondamentales de *ré, sol* et *la* (celles aussi de la *Méditation* et de *Ô belle, ô gracieuse* d'après Sappho). La composition enrichit le poème d'une invention libre à partir du

chant populaire et de tournures mélodiques issues de monodies liturgiques du XII^e siècle. Le tout rappelle le style ornemental-expressif d'un chant sépharade évoquant, avec la gravité requise, les figures bibliques qui accompagnent cette solennelle déclaration d'amour.

***Las doce están tocando* – pour mezzo, ténor et quatuor à cordes**

Le texte de ce morceau plein de charme détourne le thème de la Nativité vers on ne sait quelle saynète quotidienne (la soupe brûlante) puis profane (la rue aux belles). L'accompagnement ne commente pas ce glissement vers l'Eros. Mais Vellard semble aimer ce « double-fond » des textes populaires : de l'Eros à la mélancolie dans la *Première suite*, de la gravité à une malicieuse frivolité ici. Cet équilibre spirituel entre humour subversif sous-entendu et profondeur des sentiments, a aussi quelque chose de ravélien.

Deuxième Suite populaire

Cette *Deuxième Suite* est beaucoup plus sombre. Les métaphores du féminin y sont, pour l'amoureux trahi ou rejeté, négatives, douloureuses. *Morenica sos* dispose une hiérarchie entre les trois voix : le chant porte le thème populaire, le violon donne un second chant très orné et l'alto fait figure de soutien, qui

retombe avec gravité sur un *sol*/grave, quasiment une note de bourdon. Emprunté au célèbre Felipe Pedrell (1841-1922), le thème de *Malagueña (Esos ojos no son ojos)* est harmonisé à l'alto et violoncelle avec des frottements dissonants, secondes et septièmes surtout. Les instruments prolongent la poignante plainte finale de la voix. En occitan, *Quand la pastora* (thème de Haute-Auvergne) est d'un caractère tout autre : les ornements sont absents, la métrique alterne cinq et six temps, balancement vif encore accentué par les cordes (violon et alto). Les trois strophes de *La Charramanga* font alterner le ténor, la soprano, puis les deux voix. La vivacité de la musique cache une aigre plainte amoureuse associée à l'hiver. Le thème et l'esprit de l'accompagnement musical du quatuor à cordes sont assez proches de *Las doce están tocando*, concluant cette suite en demi-teinte, entre vitalité et âpreté.



Cantar del alma

Dominique Vellard

These six songs were not conceived as a cycle. Written between 2011 and 2013, they arose from an exchange with a composer friend (Beatričė Baltrušaitytė) which consisted of replying to a song with a new song. It turned out that the sequence of these melodies constituted a true cycle, the first three being very soberly accompanied, with the piano writing of the following three being much more developed.

In the diversity of the poems chosen, there is a common thread connecting the fresh and mystical poetry of John of the Cross to that of my late friend Benkt-Erik Hedin, full of sonorities and plays on meanings, to the delightful romanticism of Christina Rossetti, the power and dynamism of René Char as well as the lyricism of Rabindranath Tagore's devotional poetry.

Putting them side by side, I was struck by the fact that setting a poetic language – in this case, English, Spanish, and French – imposed a specific musical language and style, linked to a cultural tradition, both in terms of prosody and the musical composition itself.

Cantar del alma

Dominique Vellard

Les six mélodies n'ont pas été conçues comme cycle. Écrites entre 2011 et 2013, elles sont nées d'un échange avec une amie compositrice (Beatričė Baltrušaitytė) consistant à répondre à une mélodie par une nouvelle mélodie. Il s'est trouvé que l'enchaînement de ces mélodies constituait un véritable cycle, les trois premières très sobrement accompagnées, les trois suivantes beaucoup plus écrites pour le piano.

Dans la diversité des poésies choisies, un fil se tend, reliant la poésie fraîche et mystique de Jean de la Croix à celle tout en sonorités, en de jeux de significations, de feu mon ami Benkt-Erik Hedin, au délicieux romantisme de Christina Rossetti, à la puissance et l'élan de René Char, au lyrisme de la poésie dévotionnelle de Rabindranath Tagore.

J'ai été frappé, en les mettant en regard, par le fait que la mise en musique d'une langue poétique – dans ce cas, l'anglais, l'espagnol et le français – déterminait un langage, un style spécifique, lié à une tradition culturelle, aussi bien sur le plan de la prosodie que sur celui de la composition musicale elle-même.

Cantar del alma alternates between two simple, typically Latin melodic versions (the spirit of Federico Mompou, who set the same poem to music, was not far away).

Cantar del alma alterne deux versions mélodiques simples, typiquement latines (l'esprit de Federico Mompou, qui a mis en musique le même poème, n'était pas loin).

1. **Cantar del alma**

Juan de la Cruz

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!

Je connais bien la source qui jaillit et coule,
même de nuit

Aquella eterna fonte está escondida.
¡Que bien sé yo do tiene su manida
aunque es de noche!

Cette source éternelle est cachée
mais je sais bien où elle demeure,
même de nuit.

Su origen no lo sé pues no le tiene,
mas sé que todo origen d'ella viene
aunque es de noche.

Je ne connais pas son origine car elle n'en a pas,
mais je sais que tout a en elle son origine,
même de nuit.

Sé que no puede ser cosa tan bella,
y que cielos y tierra beben della
aunque es de noche.

Je sais qu'aucune chose ne peut être aussi belle
et que les cieux et la terre s'y désaltèrent,
même de nuit.

Bien sé que suelo en ella no se halla
y que ninguno puede vadealla
aunque es de noche.

Je sais bien qu'elle n'a pas de fond
et que personne ne peut s'y aventurer,
même de nuit.

Su claridad nunca es escurecida
y sé que toda luz de ella es venida
aunque es de noche.

Sa clarté jamais ne s'obscurcit
et je sais que d'elle est venue toute lumière,
même de nuit.

A Song, with its drawn-out refrain and verses alternating between binary and ternary pulsation, stays as close as possible to the rhythm of the words.

Benkt-Erik Hedin dedicated this poem to his wife, Gunilla Iversen, an eminent medievalist who devoted much of her life to restoring Latin texts intended to be sung. It deals with the theme of a tree, which becomes a manuscript, which itself is read by the scholar so that the singer can bring the text back to life, thereby connecting people, art, and nature across the centuries.

A Song, avec son refrain étiré et ses couplets qui alternent pulsations binaires et ternaires, reste au plus près du rythme des mots.

Benkt-Erik Hedin a dédié ce poème à sa femme, Gunilla Iversen, éminente médiéviste, qui a consacré une grande partie de sa vie à restituer des textes latins destinés à être chantés. Il met en relation l'arbre, qui devient manuscrit, qui lui-même est lu par le savant pour que le chanteur redonne vie au texte, reliant ainsi, au-delà des siècles, les hommes, l'art et la nature.

2. A Song

Benkt-Erik Hedin

Light and silence
Clear light
Dense silence
Song.

Lumière et silence,
Claire lumière
Profond silence,
Chant.

Tropes and coincidences
And light moves over the page
Separated by centuries

Tropes et hasards
Et lumière se déplacent sur la page,
Séparés par des siècles,

And now here
All here
Here and now
Just if you look.

Light and silence
Clear light
Dense silence
Song.

The images sleep
Until you see them
The meaning rests
Waiting to catch you
When you look
You also hear the whispering in the woods
And the softly rising song.

Light and silence
Clear light
Dense silence
Song.

Words and green woods
Singing and motion
Now here in you
Within you

Et maintenant ici,
Tout est ici,
Ici et maintenant,
Juste si vous regardez.

Lumière et silence,
Claire lumière
Profond silence,
Chant.

Les images dorment
Jusqu'à ce que vous les voyiez,
Le sens repose
En attendant de vous attraper
Quand vous regardez
Vous entendez aussi le murmure dans les bois
Et le chant qui s'élève doucement.

Lumière et silence,
Claire lumière
Profond silence,
Chant.

Les mots et les bois verts
Chantent et bougent
Maintenant, ici, en vous
À l'intérieur de vous

Between us
In the middle,
In the middle
Is silence.

Silence is
In the middle
Between us

The tree is calling for an image
The image is calling for a space
The space is calling for words
Which shall grow
Filling space, image and tree.

Light and silence
Clear light
Dense silence
Song.

All together
Among centuries
 dreams
 images
Lifting up the meaning
That is human
That is motion

Entre nous,
Au milieu,
Au milieu,
Il y a le silence.

Le silence est
Juste au milieu
Entre nous

L'arbre appelle une image,
L'image appelle un espace,
L'espace appelle des mots
Qui grandiront
En remplissant l'espace, l'image et l'arbre.

Lumière et silence,
Claire lumière
Profond silence,
Chant.

Ensemble,
Siècle après siècle,
 les rêves,
 les images
Révèlent le sens
C'est humain
C'est le mouvement

Between dream and dreamer,
Between words and reader,
Between trees and images.

Entre le rêve et le rêveur,
Entre les mots et le lecteur,
Entre les arbres et les images.

Light and silence
Clear light
Dense silence
Song.

Lumière et silence,
Claire lumière
Profond silence,
Chant.

The melody of **When I am dead** looks at the English or Irish ballad tradition, with a simple guitar-like accompaniment.

La mélodie de **When I am dead**, regarde vers la tradition des ballades anglaises ou irlandaises, avec un simple accompagnement « guitaristique ».

3. **When I am dead, my dearest** Christina Rossetti

When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me;
Plant thou no roses at my head,
Nor shady cypress tree:
Be the green grass above me
With showers and dew drops wet;
And if thou wilt, remember,
And if thou wilt, forget.

Quand je serai morte, mon bien-aimé,
Ne chante pas pour moi de chansons tristes,
Ne plante pas de roses à ma tête
Ni de cyprès ombreux :
Sois l'herbe verte au-dessus de moi,
Humide des averses et de la rosée,
Et si tu le souhaites, souviens-toi
Et si tu le souhaites, oublie.

I shall not see the shadows,
 I shall not feel the rain;
 I shall not hear the nightingale
 Sing on, as if in pain:
 And dreaming through the twilight
 That doth nor rise nor set,
 Haply I may remember
 And haply I may forget.

Je ne verrai pas les ombres,
 Je ne sentirai pas la pluie
 Je n'entendrai pas le rossignol
 Chanter comme s'il souffrait :
 Et, rêvant dans le crépuscule
 Qui ne se lève ni ne se couche,
 Peut-être me souviendrai-je
 Et peut-être oublierai-je.

René Char's text **Allégeance** employs a more harmonically elaborate style of writing. The melody and prosody reveal my admiration for Fauré's *mélodies*.

Le texte **Allégeance** de René Char induit une écriture plus élaborée harmoniquement. La mélodie et la prosodie ne seront pas sans révéler mon admiration pour les mélodies de Fauré.

Alliegance

4. Allégeance René Char

In the streets of the city there is my love. It matters not where it goes in separate time. It is no longer my love and any may speak with it. It no longer remembers: who exactly loved it?

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus ; qui au juste l'aima ?

It seeks its validation in the eyes of others. The space it travels through is my fidelity. It traces hope and lightly dismisses it. It is essential, yet separate.

Il cherche son pareil dans le vœu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

I live in its depths like a blissful sunken ship.
Unknown to it, my solitude is its treasure. In
the great meridian in which it takes flight, my
freedom delves deep.

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse.
À son insu, ma solitude est son trésor. Dans le
grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté
le creuse.

In the streets of the city there is my love. It matters
not where it goes in separate time. It is no longer
my love and any may speak with it. It no longer
remembers: who exactly loved it and now lights its
way from afar, lest it fall?

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu
importe où il va dans le temps divisé. Il n'est
plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se
souvient plus ; qui au juste l'aima et l'éclaire de
loin pour qu'il ne tombe pas ?

When She Passed By Me features a very modal
melody above a bass line, with the piano singing
like a cello. The rocking ternary rhythm mirrors the
feelings of the poet in love.

When She Passed By Me déploie une mélodie très
modale sur une basse, avec un piano chantant comme
un violoncelle. Le balancement du ternaire rythme
le sentiment du poète amoureux.

5. When She Passed By Me Rabindranath Tagore

When she passed by me with quick steps,
the end of her skirt touched me.
From the unknown island of a heart
came a sudden warm breath of spring.

Quand elle passa à côté de moi à pas rapides,
le bas de sa jupe me toucha.
De l'île inconnue d'un cœur
me parvint un souffle soudain et chaud de
printemps.

A flutter of a flitting touch brushed me
and vanished in a moment,
like a torn flower petal blown in the breeze.

Le frôlement d'un contact léger m'effleura
et disparut en un instant,

It fell upon my heart like a sigh
of her body and whisper of her heart.

comme un pétale arraché à une fleur, emporté par
la brise.

Il tomba sur mon cœur comme un soupir de son
corps
et le murmure de son cœur.

Why Did the Lamp Go Out?, whose melody
is declaimed within a contrapuntal texture, uses
Messiaen's second melodic mode (tone - semitone
- tone - semitone...).

Why Did the Lamp Go Out?, mélodie proclamée
et intégrée à une écriture contrapuntique, utilise le
deuxième mode mélodique de Messiaen (ton-1/2
ton - ton-1/2 ton ...).

6. Why Did the Lamp Go Out?

Rabindranath Tagore

Why did the lamp go out?
I shaded it with my cloak
to save it from the wind,
that is why the lamp went out.

Pourquoi la lampe s'est-elle éteinte ?
Je l'ai couverte avec mon manteau
pour la protéger du vent,
voilà pourquoi la lampe s'est éteinte.

Why did the flower fade?
I pressed it to my heart with anxious love,
that is why the flower faded.

Pourquoi la fleur s'est-elle fanée ?
Je l'ai pressée sur mon cœur avec un amour inquiet,
voilà pourquoi la fleur s'est fanée.

Why did the stream dry up?
I put a dam across it to have it for my use,
that is why the stream dried up.

Pourquoi le ruisseau s'est-il tari ?
Je l'ai barré pour le garder à mon usage,
c'est pourquoi le ruisseau s'est asséché.

Why did the harp string break?
I tried to force a note that was beyond its power,
that is why the harp string is broken.

Pourquoi la corde de la harpe s'est-elle brisée ?
J'ai essayé de forcer une note qu'elle ne pouvait
donner,
voilà pourquoi la corde de la harpe est brisée.

Sappho's poetry is made up of fragments, love poetry, elliptical and familiar. Ourania Lampropoulou and I chose a path generating a sequence of contrasting sections (frequent changes of tempo). The melodic line, mainly syllabic, is supported by styles of accompaniment ranging from simple drones to ostinati or embryonic counterpoint.

La **poésie de Sappho** est constituée de fragments, poésie amoureuse, elliptique et familière. Nous avons fait le choix, avec Ourania Lampropoulou, d'un parcours générant un enchaînement de sections contrastées (changements fréquents de mouvement). Le chant, principalement syllabique, est soutenu par des styles d'accompagnement allant de simples bourdons à des ostinatos ou à des embryons de contrepoint.

7. Ô belle, ô gracieuse Sappho (fragments)

ἀγι δὴ χέλυ
δια μοι λέγε
φωνάεσσα δέ γίνεο

Allons, lyre divine,
parle-moi,
deviens toi-même parole !

Ω καλή, ω χαρίεσσα

Ô belle, ô gracieuse,

Ἔρος δ' ἐτίναξέ μοι φρένας,
ὡς ἄνεμος
κατ' ὄρος
δρύσιν ἐμπετών

l'amour a ébranlé mon âme,
comme le vent
dans la montagne
s'abattant sur les chênes.

δέδυκε μέν α σελάννα
και Πληιάδες ;
μέσαι δένύκτες,
παρά δ' έρχετ' ώρα,
εγώ δε μόνα κατεύδω.

Ζά τ' ελεξάμαν όναρ,
Κυπρογένηα

έλθε μοι και νυν,
χαλεπάν δε λύσον
εκ μέριμναν,
όσσα δέ μοι τέλεσσαι

Ω καλή, ω χαρίεσσα

Ουκ οίδ' όττι θέω ;
δύο μοι τα νοήματα

μήτε μοι μέλι
μήτε μέλισσα

παν κεδ' , εννέπην,
γλώσσα μ...
μυθολογήσαι

Ont sombré la lune
et les Pléiades,
c'est la mi-nuit,
le temps s'enfuit,
je suis seule sans partager ma couche.

Je t'ai parlé en songe,
Déesse, fille de Chypre.

Viens à moi,
une fois encore !
De mon cruel souci
délivre-moi.

Ô belle, ô gracieuse,

Je ne sais vers quoi courir :
doubles sont mes projets.

Pour moi, ni miel,
ni abeilles.

Tout... dire...
ma langue...
conte la légende.

...τας αγαύας
...εα, λάβοισα
...άεισον άμμι
ταν ιόκολπον

Ω καλή, ω χαρίεσσα

Ψύχα δ' αγαπάτασυ
Άνθε αμέργοισαν

...α μελλιχόφων
χρυσαστράγαλοι
Μειδιαίσαις'
αθανάτωι προσώπωι

το μέλημα τώμον

... Toi, dans la gloire,
... prends ta lyre et chante-nous,
... l'amante
au vêtement pourpre.

Ô belle, ô gracieuse...

Âme adorée
cueillant des fleurs,

Ta voix a le goût du miel.
Astragale d'or,
un sourire éclairait
ton immortel visage,

Ô toi mon beau souci.

8. Méditation for santouri

Composed for a violinist who is a nun in a Benedictine abbey, this *Meditation* was intended for a very reverent moment during the Mass.

Despite the very different natures of the violin and the santouri, it turned out that the piece could be easily adapted for the latter.

Written in ABA form, this piece can be repeated many times. Ourania even experimented with a one-hour version (obviously a far cry from the length suggested by Satie for his *Vexations*).

Composée à l'attention d'une violoniste, moniale dans une abbaye bénédictine, cette *Méditation* a été pensée pour prendre place dans un moment très recueilli de la messe.

Malgré les natures très éloignées du violon et du santouri, il se trouve que celui-ci s'est prêté facilement à son adaptation.

De forme ABA, cette pièce peut être répétée un grand nombre de fois. Ourania en a même expérimenté une version d'une heure (on est évidemment très loin de la durée que suggère Satie pour ses *Vexations*).

TRADITIONAL MUSIC

In my compositional praxis, arrangements of traditional music have been a logical development of my musical journey.

In my brief encounter with 'folk' music and my long acquaintance with early music, performance has very often been linked to the work of arrangement. Similarly, as a singer, arrangements of popular music by Ravel, Bartók, Falla, and Berio have greatly inspired me.

The **first *Suite populaire*** was therefore a natural extension of a lengthy engagement with traditional Spanish music alongside Ana Arnaz within the Vox Suavis ensemble.

The choice of two violins is a direct reference to Bartók's duets, and the two folk melodies chosen were part of the ensemble's repertoire.

The central piece, *a cappella*, setting the text of a romance, is inspired by Iberian vocal style while using a melody foreign to traditional Spanish modality.

Dans l'exercice de la composition, les arrangements de musiques traditionnelles sont un développement logique de mon parcours musical.

Dans mon court passage par les musiques « folk » et dans ma longue fréquentation des musiques anciennes, l'interprétation a été très souvent liée à un travail d'arrangement. De même, comme chanteur, les arrangements de musiques populaires de Ravel, Bartok, Falla et Berio m'ont largement inspiré.

Ainsi la **Première Suite populaire** a été un prolongement naturel d'un long travail sur la musique traditionnelle espagnole avec Ana Arnaz au sein de l'ensemble Vox suavis.

Le choix des deux violons fait directement référence aux duos de Bartók et les deux mélodies populaires choisies faisaient partie du répertoire de cet ensemble.

La pièce centrale, *a capella*, écrite sur le texte d'un *romance*, s'inspire de la vocalité ibérique tout en utilisant une mélodie étrangère à la modalité traditionnelle espagnole.

Suite populaire No. 1

for mezzo & 2 violins

9. O muiño xavai velle

traditional (La Coruña, Spain)

arr. D. Vellard

O Muiño xa vai vello
ten silveiras d'aredores
as mozas que van a ele
todas perden o colore.
Ai la la la...

O Muiño roda, roda
o rudicio faino andare
a filla do muiñeiro
rabea por se casare.
Ai la la la...

10. Si supiera qu'estabas en el molino

traditional (Extremadura, Spain)

arr. for 2 violins D. Vellard

Le moulin devient vieux,
il est entouré de buissons,
les filles qui s'y rendent,
toutes perdent leurs couleurs.
Ai la la...

Le moulin tourne, tourne,
la roue le fait aller
la fille du meunier
meurt d'envie de se marier.
Ai la la...

11. La ermita de San Simón

text taken from a traditional Spanish *romance*
music by D. Vellard

En Sevilla está un ermita
cual dicen de San Simón,
a donde todas las damas
iban a hacer oración.
Allá va la mi señora
cobre todas la mejor,
saya lleva sobre saya,
mantillo de un tornasol.
En la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor,
en la su cara muy blanca
lleva un poco de color.
Y en sus ojuelos garzos
lleva un poco de alcohol,
a la entrada de la ermita
relumbrando como el sol.
El abad que dice misa
no la puede decir, no,
monacillos que le ayudan
no aciertan responder, no :
por decir “amen amen,”
decían : “amor, amor” !

À Séville, il y a un ermitage
que l’on nomme Saint Simon,
où toutes les dames
allaient prier.
C’est là que va ma dame
la meilleure de toutes,
elle porte jupe sur jupe
et châle chatoyant.
Sur sa jolie bouche
elle met un peu de douceur,
sur son pâle visage,
un peu de couleur
Et sur ses yeux bleus
elle met un peu de khôl,
à l’entrée de l’ermitage
elle resplendit comme le soleil.
L’abbé qui dit la messe
ne peut pas la dire, non,
les petits moines qui l’aident
ne savent pas répondre, non :
pour dire « amen, amen »,
ils disent : « amour, amour » !

12. Trist'es lo cèl

traditional (Béarn, France)

arr. for 2 violins D. Vellard

13. El baile de la Carrasquiña

traditional (Salamanca, Spain)

arr. D. Vellard

El baile de la Carrasquiña
es un baile muy disimulado
que incando la rodilla en tierra
todo el mundo se queda parado.
Alevanta, levanta de allí
que ese baile no se baila así,
que se baila de espalda, de espalda
sandunguera meneas esa saya
que ayer tarde en el bar meneabas.
Sandunguera meneas esos brazos
que a la media vuelta se dan los abrazos.
En mi pueblo no se estila eso
que se estila un abrazo y un beso.

La danse de la Carrasquiña
est une danse pleine de retenue :
mettant le genou à terre
tout le monde reste immobile.
Lève-toi, lève-toi de là
car cette danse ne se danse pas ainsi,
elle se danse dos à dos,
la *sandunguera** fait tourner cette robe
qu'hier tu agitaïs dans le bar.
La *sandunguera* fait balancer tous ces bras
puis, en se retournant, on se donne l'accolade.
Dans mon village on ne fait pas ainsi,
on s'enlace et on se donne un baiser.

* *sandunguera* : celle qui mène la danse *sandunga*

Written on a traditional Spanish *copla* twenty years ago, **Para rey** was originally intended to be accompanied on the oud. Unconvinced by this version, I suggested to Ourania that she accompany the singer as she does for Greek songs (see our album “M’arrêter ici”): she emphasizes the main strings and often doubles the melody in order to give it added vigour.

14. **Para rey**

Text taken from a traditional Spanish *copla*
music by D. Vellard

Para rey nació David
Para sabio, Salomón
Para llorar, Jeremías,
Para quererte, yo.

The second *Suite populaire* and *Las doce estan tocando* were written in the context of our ongoing collaboration with the Quatuor Debussy, to mark the thirtieth anniversary of the Ensemble Gilles Binchois.

This second suite alternates short instrumental preludes, songs for female voice, violin, and viola, one for male voice with viola and cello and a final piece which brings together both voices and the full

Écrite sur une *copla* traditionnelle espagnole il y a une vingtaine d’années, **Para rey** était à l’origine conçue pour être accompagnée au *oud*. Peu convaincu par cette version, j’ai proposé à Ourania d’accompagner le chant comme elle le fait pour les chansons grecques (cf. notre album « M’arrêter ici ») : elle en souligne les cordes principales et double souvent la mélodie pour en renforcer la vigueur.

Pour être roi est né David
Pour être sage est né Salomon
Pour pleurer, Jérémie,
Et pour t’aimer, moi.

La deuxième *suite populaire* et *Las doce estan tocando* ont été écrites pour donner suite à notre collaboration avec le Quatuor Debussy, à l’occasion des trente ans de l’ensemble Gilles Binchois.

Cette deuxième suite alterne des petits préludes instrumentaux, des mélodies pour voix de femme, violon et alto, une chanson pour voix d’homme avec alto et violoncelle et une pièce finale regroupant les deux voix et le quatuor au complet

quartet (an instrumentation identical to that of *Las doce estan tocando*). The melodies remain faithful to their sources, whether collected or transcribed, with the arrangement simply encasing them. Traditional music obviously does not need these arrangements in order to exist, and they should be seen as a simple tribute.

(distribution identique à *Las doce estan tocando*). Les mélodies restent fidèles aux sources, collectages ou transcriptions, l'arrangement leur offrant simplement un écrin. Les musiques traditionnelles n'ont évidemment pas besoin de ces arrangements pour exister et ceux-ci sont à envisager comme un simple hommage.

15. Las doce están tocando
traditional (Toledo)
arr. D. Vellard

Las doce están tocando
y reina ya la alegría,
por eso vamos cantando :
Nació el hijo de María
Señor San José bendito
dime ¿por qué te quemaste?
Si sabías que eran sopas,
dime ¿porque no soplaste?
Por esta calle que vamos
echan agua y salen rosas
y por eso la llamamos
la calle de las hermosas.

Les douze coups sonnent
et l'allégresse règne,
voilà pourquoi nous chantons :
Il est né, le fils de Marie.
Seigneur Saint Joseph,
dis-moi pourquoi t'es-tu brûlé ?
Si tu savais que c'était de la soupe,
dis-moi pourquoi n'as-tu pas soufflé ?
Dans cette rue où nous sommes,
on verse de l'eau et poussent des roses,
et c'est pourquoi on l'appelle
la rue des belles.

Suite populaire No. 2

for mezzo, tenor & string quartet

16. Morenica sos

traditional (Sephardic)

arr. D. Vellard

Morenica sos

como la pimienta.

De te ver tan preta

non me s'aresenta.

Dizeme a mi

que ya me cansí

de te ver d'enfrente

yo ya me ansyí.

Tu es noiraude

comme le poivre.

De te voir si dure

je n'ai plus que du ressentiment.

Je me dis en moi-même

que je suis déjà lassé,

rien que te voir face à face

m'angoisse déjà.

17. Esos ojos no son ojos (Malagueña)

traditional

arr. D. Vellard

Esos ojos no son ojos

sino lazos que me tiendes,

son balas con que me tiras,

cadenas con que me prendes

y esos ojos no son ojos, ¡Ay!

Ces yeux ne sont pas des yeux

mais des collets que tu me tends,

ce sont des balles que tu me tires,

des chaînes avec lesquelles tu m'emprisonnes,

ces yeux ne sont pas des yeux, ¡Ay!

18. **Quand la pastora**
traditional (Auvergne)
arr. D. Vellard

Quand la pastora s'en va als camps
gardar sa motonada,
ela rencontra'un mossuret
que se la regardava.
O! daissatz me vos agachar
sètz tant polida filha.
Estendez vòstre mantelet
sus la fresca rosada.
Mas la perdric quand la tenia
ela s'en es anada.

Quand la bergère s'en va aux champs
garder ses moutons,
elle rencontre un jeune monsieur
qui la regarde.
– O! laissez-moi vous courtiser,
vous êtes une si jolie fille.
– Étendez votre manteau
sur la fraîche rosée.
Mais quand il tenait la perdrix,
elle s'est envolée.

19. **La Charramanga**
traditional
arr. D. Vellard

Ya era la Charramanga puesta en la esquina
y aguardando que salga la Florentina,
Charramanga, Charramanguerita del alma,
tu no eres buena, qu'eres mala,
¡malita eres pero vaya!

Vino la noche buena, no ví tu cara,
para todas fué buena, ¡para mi mala!
¡Como llueve!

La Charramanga était postée au coin de la rue,
attendant que sorte la Florentina.
Petite Charramanga de mon âme,
tu n'es pas bonne, tu es mauvaise,
tu es mauvaise mais tant pis !

Quand vint la nuit de Noël, je ne t'ai pas vue
pour tous tu fus bonne, pour moi méchante !
Comme il pleut !

Que serenita cae la nieve
y el aire cierzo la detiene.

Y eres morena y robas los corazones.
¿Donde pondré yo el mío? ¡No me le robes!
¡Como llueve!
Que serenita cae la nieve
y el aire cierzo la detiene.

Comme la neige tombe sereinement
et la bise l'arrête.

Tu es brune et tu voles les cœurs.
Où dois-je mettre le mien ? Ne me le vole pas !
Comme il pleut !
Comme la neige tombe sereinement
et la bise l'arrête.





Enregistré par Little Tribeca les 17 et 18 décembre 2024 et les 12 et 13 février 2025 au Temple Saint Pierre, Paris, France, et du 16 au 18 février 2025 au Temple de la Lanterne, Lyon, France

Eva Zaïcik apparaît avec l'aimable autorisation d'Alpha Classics

Direction artistique : Ambroise Helmlinger / Ambroise Helmlinger & Anne-Marie Vellard [9-12, 15-19]

Prise de son, montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Assistante de production et de direction artistique : Anne-Marie Lablaude-Vellard

Enregistré en 24 bits/96kHz

English translation by Peter Bannister (liner notes)

English translation of *Allégeance* by Mary Pardoe

Traductions françaises par Anne-Marie Lablaude (ex. [7], traduit depuis le grec par Ourania Lampropoulou)

Cover: Marc Chagall, *Paysage bleu*, 1949 © Adagp, Paris 2025

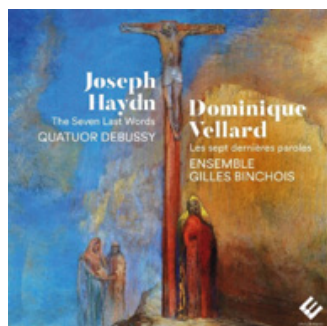
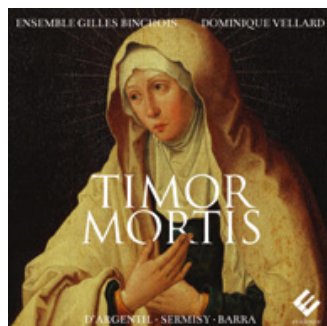
Remerciements à Dorsaf Ben Nasser pour son aide précieuse.

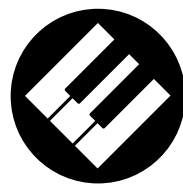
EVCD138 Little Tribeca © 2025 Ensemble Gilles Binchois © 2025 Evidence, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin [LC] 83778

evidenceclassics.com gillesbinchois.com

also available





evidence

evidenceclassics.com