

GABRIEL FAURÉ

Complete Songs

Volume 2: 1884–1919

high voice / voix élevées / hohe Stimme

33 songs for voice and piano

33 mélodies pour chant et piano

33 Lieder für Singstimme und Klavier

Critical edition by / Édition critique de / Kritische Ausgabe von
Roy Howat & Emily Kilpatrick

Urtext

EIGENTUM DES VERLEGERS • ALLE RECHTE VORBEHALTEN

ALL RIGHTS RESERVED

PETERS EDITION LTD

A member of the EDITION PETERS GROUP

LEIPZIG • LONDON • NEW YORK

CONTENTS

General Preface	VIII
Preface to Volume 2	IX
Préface générale.....	XVI
Préface au volume 2	XVII
Allgemeines Vorwort.....	XXIV
Vorwort zu Band 2	XXVI
Index of Songs / Table des mélodies / Liederverzeichnis.....	XXXIV
Poetic texts / Textes poétiques des mélodies / Liedtexte	XXXVI
Select Bibliography / Bibliographie sélective / Auswahlbibliographie	XLIX
SONGS / MÉLODIES / LIEDER.....	2
Chronology and dedicatees / Tableau chronologique / Chronologie und Widmungsträger.....	134
Critical Commentary.....	136
Appendix / Appendice / Anhang.....	159

General Preface

It is truly in his songs that Fauré reveals the flower of his genius.

– Maurice Ravel¹

No composer made a more substantial and varied contribution to the French song repertoire than Gabriel Fauré. *Mélodies* span his career, from the delightful *Le Papillon et la fleur* of 1861 to the masterly cycle *L'Horizon chimérique*, composed sixty years and more than a hundred songs later. The importance of this contribution has long been compromised by its erratic publication history: dispersed across different publishers and collections, many of the songs have been marred by serious misprints and conflicting readings across different printed versions. This first complete critical edition presents a text both authoritative and flexible, bringing together the familiar compendium of sixty songs (as established by the publisher Hamelle in 1908) with other songs and cycles issued separately, including three songs unpublished during Fauré's lifetime as well as four songs for more than one voice. The associated volume of Fauré's collected *Vocalises* (EP 11385) includes his wordless *Vocalise-Étude* first published in 1907, alongside forty-four others published for the first time.

With its focus both practical and scholarly, the present edition aims to encourage creative, confident and well-informed performance. Founded on study of hundreds of manuscript and printed sources, it has been tested internationally in masterclasses, workshops, seminars, concerts and recordings, with the participation of professional singers, students, teachers, coaches and specialists. In this it takes a lead from the composer, who prepared his own editions on the basis of performing experience. The edition also assimilates interpretative insights from musicians who worked with Fauré, as well as from his documented performing preferences.

SOURCES AND EDITORIAL APPROACH

Fauré's principal song publishers were Choudens (1869–1879), Hamelle (1880–1904), Heugel (1905–1910) and Durand (1915–1921); various of his songs were also issued at different times by Hartmann, Durand & Schœnewerk, Fromont, and the London firm Metzler (plus some secondary American editions derived from French originals). Most of his songs were published singly before being brought together in collections, the first of these in 1879 (Choudens), the second in 1897 (Hamelle), and the third in 1908 (Hamelle).² These collections, like most of the single prints, were issued in high- and medium-voice keys; some songs were published separately in additional transpositions. Against this wealth of printed sources, manuscripts are more sparsely preserved. Of those now traced, many – particularly for the earlier songs – are early drafts, presentation copies or intermediate versions.

Editorial treatment of such varied sources demands care. Manuscripts, for all the valuable corrections, verifications and variants they offer, have to be treated with caution, particularly when they were not directly in the source chain leading to publication. Meanwhile, even from the plethora of printed sources it is often impossible to adhere to one source as representing a “final” or definitive composer's text, for every source mixes essential information with problems and corruptions (again, most notably in the earlier songs). In order to present a text as faithful as possible to Fauré's corrections over many years, the present edition has had to combine the best of various sources within bounds of logical source priority and musical sense, always respecting coherence across single songs, groupings, cycles and collections, and taking into account all that is known about Fauré's composing, revising and performing habits, along with any circumstantial evidence. *Ossia* versions are given wherever more than

one reading is clearly viable. These include some early readings that clarify aspects of compositional intent, elements that were sometimes masked by later revisions aimed at “fireproofing” the music against inept performance. The **Critical Commentary** provides full explanations.

KEYS

There is no evidence whatever that Fauré was opposed to transposition of his songs, in principle or practice.³ Several of his songs exist in more than one autograph key (including some post-publication transpositions), others first appeared in a key (or keys) different from surviving manuscripts, while for songs whose manuscripts are lost it is sometimes impossible to identify an original key from the printed sources, let alone any authorially preferred one. (Even in the established Hamelle collections, “Original key” labels are not always reliable.)⁴ As a lifelong practical musician, accompanist and skilled choirmaster, Fauré was used to working with a large range of voices. Surviving concert programmes show that he regularly performed his songs with different voice-types, often in circumstances that clearly involved transpositions (including a few important premieres). Like any composer, for a few songs Fauré did have intrinsic preferences of tessitura or key colour; any such evidence is quoted here and taken into editorial account.

In those respects the present edition honours Fauré's own pragmatic approach, in making his songs accessible to as many singers as possible within appropriate bounds of taste and scholarship. The high- and medium-voice keys of the three long-established collections are mostly maintained, except when a source offers a more compelling option or suggests this was Fauré's preference, and occasionally to offer a more realistic distinction between high and medium voices. Practicality at the keyboard is also a consideration. In a very few cases the present edition adopts a new transposed key, prompted by musical sense and tessitura along with consideration of sources. For those few songs published in only one key or unpublished in Fauré's lifetime, a second key has been determined editorially. In a few select cases, where sources present additional useful keys, a third key is available online through www.editionpeters.com. For each song the present edition lists original known key (or keys); where no manuscript is traced or original printed keys differ, the latter are shown in parentheses, using bold print for keys indicated as original in the Hamelle collections.

PERFORMANCE

Witness accounts of Fauré's playing and interpretative preferences all indicate his assumption of forward motion, with a strong aversion to any gratuitous slowing, rubato or sentimental affectation.⁵ His sense of tempo relates to the natural pace of the spoken poem; his close colleague, the distinguished mezzo-soprano Claire Croiza, emphasised the importance he attached to the poem and its articulation in song. Croiza further recalled:

Fauré was a metronome incarnate ... Above all, slowing him down distorts him ... For Fauré more than anyone else the expression has to be found within a framework of keeping in time ... I once heard *Après un rêve* sung by a singer who [almost] literally ground to a halt. Dining with Fauré that evening, I asked him, “What tempo do you really want in *Après un rêve*, *maître*?” And he said, “*Sans ralentir, sans ralentir*.”⁶

While emphasising the intensity of tragic moments (*Chanson du pêcheur* or *Prison*), Croiza repeatedly warns against treating Fauré's more melancholy songs in a dolorous manner, the essence of refinement and understatement in this idiom lying in not exaggerating or caricaturing what the composer has already balanced finely.⁷ Among Fauré's early songs in particular, an overtly melancholy poem like *Tristesse* can entail a degree of parody or self-mockery,⁸ to which Fauré responds with a light touch that relates to numerous accounts, via his family and colleagues, of his lively sense of humour and inherent gaiety right through to his final years.⁹

EDITORIAL PRESENTATION

Ossia readings are transposed as necessary from their source keys. Any debatable musical readings are footnoted. Editorial ties and slurs (and slur completions) are printed in broken lines; other editorial additions are placed in square brackets. Cautionary accidentals in parentheses appear thus in sources. Parentheses are also added around non-essential breath marks that appear only in some sources, and around useful dynamics and other indications that come from secondary sources, as detailed in the **Critical Commentary**.

London and Paris, 2017

Roy Howat & Emily Kilpatrick

¹ Maurice Ravel, 'Les Mélodies de Gabriel Fauré', *La Revue musicale* 3 (October 1922), in Arbie Orenstein (ed.), *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens* (Paris: Flammarion, 1990), p. 325.

² The 1908 publication of the Third Collection coincided with Hamelle's reissue of the First and Second Collections (he bought out the First Collection from Choudens in 1887 and issued a high-voice edition of it in 1890), and involved some redistribution of contents; see **Critical Commentary**.

³ For detailed discussion of this and other editorial issues vital to the present edition, see the present editors' articles "Editorial Challenges in the Early Songs of Gabriel Fauré" and "Gabriel Fauré's Middle-Period Songs".

⁴ These are indicated only in the Hamelle Second and Third Collections, from op. 18 onwards. Nor was pitch then standard through Europe – across borders it could vary by a semitone or more – although over Fauré's professional life it was regulated in France (by parliamentary decree of 1859) at $a' = 435$ Hz, slightly lower than today's norms of 440 or slightly above.

⁵ Several of these witness accounts, from his family and musical colleagues, are quoted in Roy Howat, *The Art of French Piano Music* (London and New Haven: Yale UP, 2009), p. 247 and generally through Chapters 17, 18 and 21.

⁶ Quoted in Abraham (ed.), *Un Art de l'interprétation*, pp. 199 and 212–13, and partly in Bannerman (ed.), *The Singer as Interpreter*, pp. 80–82; the latter adds a specific reference that prompts the present edition's "(*sans ralentir*)" at bar 46. Fauré's violinist colleague Hélène Jourdan-Morhange corroborates this trait, adding an anecdote about a (nameless) singer given to pausing and languishing over phrase-ends: accompanied by Fauré once at an afternoon concert, "she was horrified to find herself being propelled by the piano along an undulation-free road... the motorway of the future!" (Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, pp. 22–23).

⁷ See Bannerman (ed.), *The Singer as Interpreter*, pp. 84–88, and Abraham, *Un Art de l'interprétation*, pp. 31, 40 and 212.

⁸ Vladimir Jankélévitch (*Gabriel Fauré et ses mélodies*, p. 49) similarly observes, "Again we shouldn't regard any of this tragically. Fauré was immune to the wave of neurasthenia which, with Duparc and Chausson, starts to descend on France ... and the melancholy of *Tristesse* isn't too serious."

⁹ The composer's daughter-in-law remembered him thus: "Fauré était un méridional, très gai et enclin à la plaisanterie [Fauré was a southerner, very merry by nature and inclined to jocularity]" ("Brève rencontre avec Blanche Fauré-Fremiet", *Journal de Vichy*, 28 June 1958). Hélène Jourdan-Morhange referred to him as having never lost something of the "street urchin [*l'esprit gavroche*]" (*Mes amis musiciens*, p. 24). Some memoirs that Fauré penned in his late seventies recount, with undisguised glee, adolescent pranks he and his classmates used to perpetrate on their teachers at the École Niedermeyer ("Souvenirs", *La Revue musicale* 4/11, special Fauré number, 1 November 1922, pp. 3–9).

Preface to Volume 2

This volume comprises Gabriel Fauré's songs from 1884 onwards.¹ From the attractive settings of Armand Silvestre with which the volume opens to the rich chromaticism of the 1890s and the near-aphoristic brevity of some of his last songs, the collection affords a fascinating voyage through Fauré's creative maturity.

In May 1884 Fauré returned to song composition after a hiatus of almost two years – the first such gap in his œuvre, songs having dominated his output between 1862 and 1882. In the space of three weeks, he completed the four songs comprising op. 39. The first three were settings of Armand Silvestre, whose poetry had provided Fauré with most of his preceding three song groups (opp. 18, 23 and 27, of 1878–82; see *Complete Songs* vol. 1). *Aurore* provides an entrancingly limpid opening, before the fury of *Fleur jetée*. *Le Pays de Rêves* restores calm, its deceptively simple surface masking a series of daring harmonic excursions that anticipate numerous songs of the next three decades. Silvestre's text there explores one of the era's artistic tropes, the voyage to an idyllic foreign land, a fantasy inspired by Antoine Watteau's famous painting *Embarkation for Cythera* of 1717 and reawakened in Baudelaire's poem "L'Invitation au voyage", which Fauré's friends Duparc and Chabrier both set to music in 1870.

For the final song of the op. 39 group, Fauré made one of his periodic returns to Leconte de Lisle, whose penchant for exoticism always inspired a vein of concentrated beauty and harmonic richness (perhaps explaining why Fauré only ever set his poems singly).

In 1886 Fauré made the acquaintance of Comte Robert de Montesquiou, one of the famous aesthetes of the era. The inspiration for Des Esseintes in Huysmans' 1884 novel *À rebours* and later for Proust's Baron Charlus, Montesquiou was a fervent Wagnerian and deeply involved in the Symbolist world. An equally enthusiastic admirer of Fauré's music, he organized an all-Fauré concert in spring 1887 and seems to have appointed himself the composer's informal literary advisor, introducing him to the darker, more complex poetry of Villiers de L'Isle-Adam and Paul Verlaine.² Fauré's two Villiers settings, *Nocturne* and *Les Présents* (op. 43 no. 2 and op. 46 no. 1), are drawn from the seven poems in Villiers' 1883 collection *Contes cruels* (which otherwise comprises prose writings). Although seemingly conceived as companion songs – matching post-publication manuscripts of both survive, copied out within days of each other in 1892 – they appeared in different opus groups, probably because of their shared introspective mood.

Préface générale

C'est vraiment dans ses mélodies que Fauré nous livre la fleur de son génie.

– Maurice Ravel¹

Nul compositeur n'a fait de contribution plus substantielle et plus variée au répertoire de la mélodie française que Gabriel Fauré. La mélodie couvre toute sa carrière, du charmant *Papillon et la fleur* de 1861 au magistral cycle *L'Horizon chimérique*, composé soixante ans et plus de cent mélodies plus tard. L'importance de cette contribution a longtemps été compromise par l'histoire erratique de la publication des mélodies : dispersées dans différents recueils et chez divers éditeurs, bon nombre d'entre elles ont eu à pâtir de graves fautes d'impression et de leçons contradictoires dans les différentes versions imprimées. Cette première édition critique complète présente un texte qui fait autorité mais reste flexible, rassemblant la collection connue de soixante mélodies (telle qu'établie en 1908 par les éditions Hamelle), d'autres mélodies et cycles publiés séparément, dont trois mélodies restées inédites du vivant de Fauré, ainsi que trois mélodies à deux voix et un quatuor vocal. Le volume associé des *Vocalises* complètes de Fauré (EP 11385) comprend sa *Vocalise-Étude* sans paroles publiée pour la première fois en 1907, ainsi que quarante-quatre autres vocalises restées inédites jusque-là.

Avec son caractère à la fois pratique et scientifique, la présente édition vise à encourager les interprétations créatives, assurées et bien informées. Fondée sur l'étude de centaines de manuscrits et sources imprimées, elle a été éprouvée au plan international dans des master-classes, ateliers, séminaires, concerts et enregistrements, avec la participation de chanteurs professionnels, étudiants, professeurs, répétiteurs et spécialistes. En cela elle s'inspire du compositeur, qui préparait ses propres éditions sur la base de l'expérience interprétative. L'édition intègre aussi les idées d'interprètes qui ont travaillé avec Fauré, ainsi que ses propres préférences attestées dans ce domaine.

SOURCES ET PRINCIPES D'ÉDITION

Les principaux éditeurs des mélodies de Fauré étaient Choudens (1869–1879), Hamelle (1880–1904), Heugel (1905–1910) et Durand (1915–1921); diverses mélodies de lui furent également publiées à différents moments par Hartmann, Durand & Schönewerk, Fromont, et la firme londonienne Metzler (outre certaines éditions américaines secondaires tirées d'originaux français). La plupart de ses mélodies furent imprimées séparément avant d'être réunies en recueils : le premier d'entre eux parut en 1879 (Choudens), le deuxième en 1897 (Hamelle), et le troisième en 1908 (Hamelle)². Ces recueils, comme la plupart des éditions séparées, parurent dans des tonalités destinées aux voix élevées et aux voix moyennes; et certaines mélodies furent publiées séparément dans des transpositions supplémentaires. À l'opposé de cette abondance de sources imprimées, les manuscrits conservés sont moins nombreux. Parmi ceux qui ont maintenant été retrouvés, beaucoup – en particulier pour les premières mélodies – sont des ébauches, des manuscrits de présentation ou des versions intermédiaires.

Des sources aussi variées demandent à être traitées avec attention par l'éditeur. Les manuscrits, malgré les précieuses corrections, vérifications et variantes qu'ils offrent, réclament une certaine prudence, surtout lorsqu'ils n'étaient pas directement dans la chaîne de sources conduisant à la publication. Dans le même temps, même parmi la pléthore de sources imprimées, il est souvent impossible de s'en tenir à une source unique qui représenterait le texte « final » ou

définitif du compositeur, car chacune des sources mêle des informations essentielles à des problèmes et des corruptions (là encore, le plus apparents dans les premières mélodies). Pour présenter un texte aussi fidèle que possible aux corrections faites par Fauré au fil des ans, la présente édition a dû recourir aux meilleures parmi les sources variées tout en restant dans les limites de la priorité logique des sources et du bon sens musical, en respectant toujours la cohérence au sein des mélodies uniques, groupes, cycles et recueils, et en prenant en compte tout ce qu'on sait des habitudes de Fauré en matière de composition, révision et interprétation, ainsi que toute indication circonstancielle. Des *ossia* sont donnés partout où plusieurs leçons sont manifestement viables. Il s'agit entre autres de quelques leçons anciennes qui clarifient certains aspects des intentions du compositeur – éléments qui furent parfois masqués par des révisions ultérieures visant à « protéger » la musique des interprétations ineptes. Le **commentaire critique** donne à ce sujet des explications complètes.

TONALITÉS

Absolument rien ne dit que Fauré s'opposait à la transposition de ses mélodies, en principe ou en pratique³. Plusieurs de ses mélodies existent dans différentes tonalités autographes (dont des transpositions faites après publication), d'autres ont d'abord paru dans une ou plusieurs tonalités qui diffèrent des manuscrits qui subsistent, tandis que pour les mélodies dont le manuscrit est perdu il est parfois impossible d'identifier à partir des sources imprimées la tonalité originale, et à plus forte la tonalité préférée de l'auteur. (Même dans les recueils d'Hamelle, on ne peut se fier toujours aux indications « ton original »⁴.) Fauré, qui fut toute sa vie un musicien pratique, un accompagnateur et un habile chef de chœur, avait l'habitude de travailler avec une large palette de voix. Les programmes de concert qui subsistent montrent qu'il interprétait régulièrement ses mélodies avec différents types de voix, souvent dans des circonstances qui supposaient manifestement une transposition, notamment plusieurs créations importantes. Comme tout compositeur, Fauré avait ses propres préférences de tessiture ou de couleur tonale pour quelques mélodies; toute indication de ce genre est citée ici et prise en compte.

À cet égard, la présente édition respecte la démarche pragmatique de Fauré lui-même, en rendant ses mélodies accessibles à autant de chanteurs que possible dans les limites appropriées du goût et de la rigueur. Les tonalités pour voix élevées et voix moyennes des trois recueils traditionnels sont pour la plupart maintenues, sauf lorsqu'une source offre une option plus convaincante ou laisse à penser que c'était la préférence de Fauré, et parfois pour faire une distinction plus réaliste entre voix élevées et moyennes. L'aspect pratique au clavier est également pris en considération. Dans quelques rares cas, la présente édition adopte une nouvelle tonalité transposée, pour des raisons de logique musicale et de tessiture, en tenant compte des sources. Pour les quelques mélodies publiées dans une seule tonalité du vivant de Fauré, une deuxième tonalité a été déterminée par l'éditeur. Dans certains cas, lorsque les sources présentent d'utiles tonalités supplémentaires, une troisième tonalité est disponible en ligne à www.editionpeters.com. Pour chaque mélodie, la présente édition indique la ou les tonalités originales connues; lorsque le manuscrit est perdu ou que la tonalité originale imprimée diffère, cette dernière est indiquée entre parenthèses, en gras pour les tonalités données comme originales dans les recueils Hamelle.

INTERPRÉTATION

Les témoignages sur le jeu et les préférences interprétatives de Fauré indiquent tous qu'il tenait à ce que la musique avance, avec une forte aversion pour tout ralentissement, rubato ou affectation sentimentale gratuits⁵. Son sens du tempo était lié au rythme naturel du poème parlé, et sa collègue Claire Croiza, mezzo-soprano distinguée, soulignait l'importance qu'il attachait au poème et à son articulation dans la mélodie. Croiza rapporte en outre :

Fauré était un vivant métronome. [...] Par-dessus tout, c'est en le ralentissant qu'on le déforme. [...] Pour Fauré plus que pour quiconque il faut trouver l'expression dans le cadre de la mesure. [...] J'ai entendu une fois chanter *Après un rêve* par un chanteur qui mourait littéralement. Le soir même, dînant avec Fauré, je lui dis : « Enfin, Maître, dans quel mouvement voulez-vous *Après un rêve* ? » Et lui : « Sans ralentir, sans ralentir ! »⁶

Tout en soulignant l'intensité des moments tragiques (*Chanson du pêcheur* ou *Prison*), Croiza met en garde à plusieurs reprises contre une interprétation douloureuse des mélodies plus mélancoliques de Fauré, l'essence du raffinement et de la retenue de ce langage étant de ne pas exagérer ni caricaturer ce que le compositeur a déjà subtilement équilibré⁷. Parmi les premières mélodies de Fauré, en particulier, un poème ouvertement mélancolique comme *Tristesse* peut receler un certain degré de parodie ou d'autodérision⁸, à quoi Fauré répond avec une touche légère qui rappelle de nombreux témoignages de ses amis et collègues sur son humour vivace et sa gaieté innée jusque dans ses dernières années⁹.

PRÉSENTATION

Les *ossia* sont transposés, suivant les besoins, à partir de leur tonalité source. Toute leçon musicale sujette à discussion fait l'objet d'une note de bas de page. Les liaisons ajoutées (ou complétées) par l'éditeur sont en pointillés ; les autres ajouts de l'éditeur sont entre crochets. Les altérations de précaution entre parenthèses apparaissent telles quelles dans les sources. Des parenthèses sont également ajoutées autour des respirations non essentielles qui apparaissent uniquement dans certaines sources, et autour de nuances et d'autres indications utiles provenant de sources secondaires, comme le détaille le **commentaire critique**.

Londres et Paris, 2017

Roy Howat et Emily Kilpatrick
(Traduction : Dennis Collins)

¹ Maurice Ravel, « Les mélodies de Gabriel Fauré », *La Revue musicale* 3, octobre 1922, dans Arbie Orenstein (éd.), *Maurice Ravel : Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1990, p. 325.

² La publication du troisième recueil en 1908 coïncidait avec la réédition par Hamelle des deuxième et troisième recueils (il racheta le premier recueil à Choudens en 1887 et en publia une édition pour voix élevée en 1890), avec quelques modifications dans la répartition du contenu ; voir **commentaire critique**.

³ Pour une discussion détaillée de cette question éditoriale et d'autres, essentielles pour la présente édition, voir nos articles « Editorial Challenges in the Early Songs of Gabriel Fauré » et « Gabriel Fauré's Middle-Period Songs ».

⁴ Celles-ci ne figurent que dans les deuxième et troisième recueils Hamelle, à partir de l'op. 18. Le diapason n'était alors pas standardisé en Europe – il pouvait varier d'un demi-ton de l'autre côté de la frontière –, même si, pendant la carrière de Fauré, il était fixé en France (par décret parlementaire de 1859) à $la^3 = 435$ Hz, un peu plus bas que la norme actuelle, de 440 Hz ou un peu plus.

⁵ Plusieurs de ces témoignages, provenant de sa famille et de ses collègues musiciens, sont cités dans Roy Howat, *The Art of French Piano Music*, Londres et New Haven, Yale UP, 2009, p. 247, et de façon générale dans les chapitres 17, 18 et 21.

⁶ Cité dans Abraham (éd.), *Un art de l'interprétation*, p. 199 et 212–13, et en partie dans Bannerman (éd.), *The Singer as Interpreter*, p. 80–82 ; ce dernier ouvrage ajoute une référence spécifique qui explique le « (sans ralentir) » de la présente édition à la mesure 46. La collègue violoniste de Fauré, Hélène Jourdan-Morhange, confirme ce trait, livrant une anecdote sur une chanteuse (anonyme) qui avait l'habitude de marquer des pauses et de traîner sur les fins de phrase : accompagnée par Fauré un jour pour un concert dans l'après-midi, « elle fut horrifiée d'être entraînée par le piano dans une route sans vallonnements... l'autostrade future ! » (Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, p. 22–23).

⁷ Voir Bannerman (éd.), *The Singer as Interpreter*, p. 84–88, et Abraham (éd.), *Un art de l'interprétation*, p. 31, 40 et 212.

⁸ Vladimir Jankélévitch (*Gabriel Fauré et ses mélodies*, p. 49) note de même : « Toujours ne prenons rien au tragique. Fauré reste en dehors de la vague de neurasthénie qui, avec Duparc et Chausson, commence à s'abattre sur la France [...] et la mélancolie de *Tristesse* n'est pas trop sérieuse. »

⁹ La belle-fille du compositeur se souvenait ainsi de lui : « Fauré était un méridional, très gai et enclin à la plaisanterie » (« Brève rencontre avec Blanche Fauré-Fremiet », *Journal de Vichy*, 28 juin 1958). Hélène Jourdan-Morhange disait qu'il n'avait jamais perdu son « esprit gavroche » (*Mes amis musiciens*, p. 24). Certains souvenirs que Fauré nota vers la fin de sa vie évoquent, avec une jubilation non déguisée, les farces d'adolescent que lui et ses condisciples faisaient subir à leurs professeurs à l'École Niedermeyer (« Souvenirs », *La Revue musicale* 4/11, numéro spécial Fauré, 1^{er} novembre 1922, p. 3–9).

Préface au volume 2

Ce volume comprend les mélodies de Gabriel Fauré composées à partir de 1884¹. Des belles mises en musique d'Armand Silvestre, sur lesquelles s'ouvre le volume, au chromatisme des années 1890 et à la brièveté quasi-aphoristique de certaines de ses dernières mélodies, il offre un fascinant voyage à travers la maturité créatrice de Fauré.

En mai 1884, Fauré se remit à composer des mélodies après une coupure de près de deux ans – la première de ce genre dans son œuvre, dominée par la mélodie entre 1862 et 1882. En l'espace de trois semaines, il acheva les quatre mélodies formant l'op. 39. Les trois premières sont écrites sur des poèmes d'Armand Silvestre, dont Fauré avait utilisé la poésie pour la plupart des mélodies de ses trois précédents recueils (op. 18, 23 et 27, de 1878-1882 ; voir *Complete Songs* vol. 1). *Aurore* forme une ouverture d'une envoûtante limpidité, avant la fureur exceptionnelle de

Fleur jetée. *Le Pays de Rêves* rétablit le calme, son apparence d'une simplicité trompeuse masquant une série d'audacieuses excursions harmoniques qui préfigurent les nombreuses mélodies des trois décennies suivantes. Le texte de Silvestre explore l'un des grands thèmes artistiques de l'époque, le voyage vers une terre étrangère idyllique – fantasma inspiré par le célèbre tableau d'Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère* (1717), et réveillé par le poème « L'Invitation au voyage » de Baudelaire, que deux amis de Fauré, Duparc et Chabrier, avaient mis en musique en 1870. Pour la dernière mélodie du recueil op. 39, Fauré fit l'un de ses retours périodiques à Leconte de Lisle, dont le penchant pour l'exotisme inspira toujours une veine de beauté concentrée et de richesse harmonique (ce qui explique peut-être pourquoi Fauré ne mit jamais ses poèmes en musique qu'isolément).

²⁹ Nectoux, *Gabriel Fauré : Correspondance*, lettre 285.

³⁰ Fauré-Fremiet (éd.), *Lettres intimes*, p. 260.

³¹ Il devait encore mettre en musique le cycle *L'Horizon chimérique* en 1921 ; voir *Complete Songs* vol. 4. On sait que cinq autres mélodies du début des années 1900 parfois attribuées à Fauré ne sont pas de lui : *Le Courlis dans les roseaux* et *Cette fille, elle est morte*, qui sont d'Émile Riadis (voir « Carlton Lake : An Inventory of Music in his Collection at the Harry Ransom Humanities Research Center », The University of Texas at Austin, www.hrc.utexas.edu) ; et trois mélodies imprimées vers 1910 par la firme Rouart-Lerolle sous le nom de « G. FAURE » (le seul exemplaire connu de chaque est conservé à la Irving Gilmore Music Library, Yale University), sur des textes de Sully Prudhomme (*Les Yeux*), Theuriot (*Pleurs d'avril*) et « G. FAURE » lui-même (*Souffles de printemps*). D'après cette dernière attribution, et leur langage musical simpliste, leur auteur serait plutôt l'écrivain Gabriel Faure (bon musicien amateur et ami de Fauré) ; il s'agit peut-être d'exemplaires privés publiés à compte d'auteur, bien qu'ils comportent un cotage, un prix et même le cachet de la boutique de l'éditeur Eschig.

³² Nectoux, *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*, p. 592-593. Ravel fut à son tour horrifié par le geste chevaleresque de Fauré et proposa de retirer sa propre version ; voir Gustave Samazeuilh, *Musiciens de mon temps* (Paris, Daubin, 1945), p. 430.

³³ Les cotages du recueil, S.B. 2-4, laissent à penser qu'il pourrait s'agir d'une publication à compte d'auteur. Dans sa lettre à Bagès de septembre 1890, citée ci-dessus (voir note 13), Fauré écrit : « J'ai fait une petite mélodie sur des paroles idiotes d'un employé de Durand, Stéphan Bordèse. »

³⁴ Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré : Correspondance*, lettre 291.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ En 1877, Fauré demanda Marianne Viardot en mariage, mais elle rompit avec lui au bout de quelques mois.

³⁷ Voir Orledge, *Gabriel Fauré*, p. 52, et Nectoux, *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*, p. 36 et 61 ; *Puisqu'ici-bas* figure sur une liste de poèmes de Hugo que Fauré, dit-on, avait mis en musique dès le début de 1864 (voir *Complete Songs*, préface au volume 1). Aucune source ne subsiste (voir *Commentaire critique*) comportant des traces d'une version antérieure à voix seule.

³⁸ Voir Orledge, *Gabriel Fauré*, p. 87.

³⁹ Voir le *Commentaire critique* au sujet des tonalités pour *Puisqu'ici-bas toute âme*.

⁴⁰ Après la mort de Fauré, Hamelle publia un tiré à part dans la tonalité enharmonique de *sol b*. Voir le *Commentaire critique* au sujet des autres tonalités annoncées pour *Nocturne* (et pour « Chanson » de *Shylock*), qui apparemment ne furent jamais publiées.

⁴¹ Nectoux, « Deux interprètes de Fauré », p. 11. Voir Howat et Kilpatrick, « Fauré's Middle-Period Songs », p. 319–325.

⁴² Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré : Correspondance*, lettre 452.

⁴³ Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, p. 158–162.

⁴⁴ *Jane Batbóri : The Complete Solo Recordings*, CD, Marston MR 51009 (1999).

⁴⁵ Roger Nichols, transcription d'une conversation avec Vlado Perlemuter (années 1970), rapportée dans un courriel à Roy Howat, 12 février 2013.

⁴⁶ Nectoux, « Deux interprètes de Fauré », p. 11.

⁴⁷ Voir aussi Nectoux, *Gabriel Fauré : les voix du clair-obscur*, p. 448–450.

⁴⁸ Pour une étude détaillée de cette question dans les premières mélodies de Fauré, voir Kilpatrick, « Moot point ».

Allgemeines Vorwort

In seinen Liedern bringt Fauré wahrhaftig die Blüte seiner Schöpferkraft zum Vorschein.

– Maurice Ravel¹

Kein Komponist hat einen wesentlicheren und vielfältigeren Beitrag zum französischen Liedrepertoire geleistet als Gabriel Fauré. Angefangen beim charmanten *Le Papillon et la fleur* aus dem Jahr 1861 bis hin zum meisterhaften, sechzig Jahre später komponierten Zyklus *L'Horizon chimérique* durchzog die Komposition von *Mélodies* sein musikalisches Schaffen. Die Bedeutung seines Beitrags wurde lange Zeit durch die unstete Veröffentlichungsgeschichte beeinträchtigt: Viele der über verschiedene Verleger und Sammelpublikationen verteilten Lieder wurden durch gravierende Druckfehler und widersprüchliche Lesarten innerhalb der unterschiedlichen Druckfassungen entstellt. Diese erste kritische Gesamtausgabe liefert einen sowohl verlässlichen als auch flexiblen Notentext mit Stücken aus der bekannten dreibändigen Sammlung mit sechzig Liedern (verlegt 1908 von Hamelle) sowie anderen separat veröffentlichten Liedern und Zyklen, darunter drei zu Faurés Lebzeiten unveröffentlichte Lieder und vier Lieder für mehr als eine Stimme. Ein separater Band mit Faurés *Vokalisieren* (EP 11385) beinhaltet vierundvierzig erstmals veröffentlichte Vokalisieren sowie die 1907 veröffentlichte *Vocalise-Étude*.

Mit ihrem sowohl praktischen als auch wissenschaftlichen Schwerpunkt möchte die vorliegende Ausgabe eine kreative, sichere und sachkundige Aufführung ermöglichen. Sie basiert auf dem Studium hunderter Manuskripte und gedruckter Quellen und wurde international im Rahmen von Meisterklassen, Workshops, Seminaren, Konzerten und Aufnahmen unter Teilnahme professioneller Sänger/-innen, Studierender, Lehrender, Coaches und Spezialisten auf den Prüfstand gestellt. Hierin orientierten sich die Herausgeber

am Vorgehen des Komponisten, der seine eigenen Ausgaben auf Grundlage von Aufführungserfahrungen erstellte. Berücksichtigt wurden zudem interpretatorische Einsichten von Musikern, die mit Fauré zusammenarbeiteten, sowie dessen dokumentierte Präferenzen bezüglich der Aufführung.

QUELLEN UND EDITORISCHE HERANGEHENSWEISE

Die Hauptverleger der Lieder Faurés waren Choudens (1869–1879), Hamelle (1880–1904), Heugel (1905–1910) und Durand (1915–1921); mehrere seiner Lieder wurden zu unterschiedlichen Zeiten auch von Hartmann, Durand & Schönewerk, Fromont und dem Londoner Unternehmen Metzler publiziert (hinzu kommen einige von den französischen Originalausgaben abhängige amerikanische Ausgaben). Die meisten seiner Lieder wurden einzeln veröffentlicht, bevor man sie in Sammlungen vereinte. 1879 erschien die erste Sammlung (Choudens), die zweite 1897 (Hamelle) und die dritte im Jahr 1908 (Hamelle).² Diese Sammlungen wurden, wie auch die meisten Einzeldrucke, in Tonarten für die hohe und mittlere Stimmlage herausgegeben, einige Lieder wurden in zusätzlichen Transpositionen separat veröffentlicht. Im Gegensatz zu der Vielzahl gedruckter Ausgaben ist die Quellenlage bei den Manuskripten weniger ergiebig. Viele der derzeit ausfindig gemachten Manuskripte sind – insbesondere was die früheren Lieder betrifft – frühe Entwürfe, Widmungsautographe oder Zwischenfassungen.

Der editorische Umgang mit solch unterschiedlichen Quellen erfordert große Sorgfalt. Trotz aller wertvollen Korrekturen, Verifizierungen und Lesarten, die die Manuskripte bieten, müssen sie mit Vorsicht genossen werden, insbesondere dann, wenn sie kein

⁵ Verschiedene dieser Zeitzeugenberichte von Familie und Musikerkollegen Faurés zitiert Roy Howat in: *The Art of French Piano Music* (London und New Haven: Yale UP 2009), S. 247 und im Allgemeinen in den Kapiteln 17, 18 und 21.

⁶ Zitiert nach Abraham (Hrsg.), *Un Art de l'interprétation*, S. 199 und 212–13 und teilweise nach Bannerman (Hrsg.), *The Singer as Interpreter*, S. 80–82; Letztere bringt eine spezifische Quelle an, welche die Anweisung „(sans ralentir)“ in Takt 46 der vorliegenden Ausgabe veranlasst hat. Eine Violinistin und Kollegin Faurés, Hélène Jourdan-Morhange, bekräftigte diese Eigenschaft mit einer Anekdote über eine (nicht namentlich genannte) Sängerin, die an Phrasenenden innehielt und schmachtete: Eines Tages von Fauré bei einem Nachmittagskonzert begleitet, war sie „schockiert, sich vom Klavier angetrieben auf einer wellenlosen Straße wiederzufinden... auf der Autobahn der Zukunft!“ (Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, S. 22f.).

⁷ Vgl. Bannerman (Hrsg.), *The Singer as Interpreter*, S. 84–88 und Abraham, *Un Art de l'interprétation*, S. 31, 40 und 212.

⁸ Vladimir Jankélévitch (*Gabriel Fauré et ses mélodies*, S. 49) machte eine ähnliche Beobachtung: „Dennoch ist nichts davon tragisch zu sehen. Fauré war immun gegenüber der Welle der Neurasthenie, die mit Duparc und Chausson über Frankreich hereinzubrechen begann [...] und die Melancholie in *Tristesse* ist nicht allzu ernst.“

⁹ Die Schwiegertochter des Komponisten erinnerte ihn so: „Als fröhlicher Südländer neigte Fauré zu Scherzen“ (*Brève rencontre avec Blanche Fauré-Fremiet*, in: *Journal de Vichy*, 28. Juni 1958). Hélène Jourdan-Morhange beschrieb ihn als jemanden, der im Geiste stets ein „Straßenjunge“ [*l'esprit gavroche*] geblieben sei (*Mes amis musiciens*, S. 24). In einigen Erinnerungen, die Fauré mit Ende Siebzig niederschrieb, schildert er mit unverstellter Freude die Jugendstreiche, die er mit seinen Klassenkameraden den Lehrern der École Niedermeyer spielte (*Souvenirs*, in: *La Revue musicale* 4/11, spezielle Fauré-Ausgabe, 1. November 1922, S. 3–9).

Vorwort zu Band 2

Dieser Band umfasst Gabriel Faurés Lieder ab 1884.¹ Angefangen bei den gefälligen Vertonungen der Lyrik Armand Silvestres über die reiche Chromatik der 1890er-Jahre bis hin zur nahezu aphoristischen Kürze einiger seiner letzten Lieder bietet die Sammlung eine faszinierende Reise durch Faurés kreative reife Phase.

Nachdem Faurés Schaffen zwischen 1862 und 1882 vor allem durch die Komposition von Liedern geprägt war, sollten diese erstmals für zwei Jahre in den Hintergrund treten, ehe er sich im Mai 1884 wieder der Liedkomposition widmete. Innerhalb von drei Wochen vollendete er vier Lieder, die er in op. 39 zusammenfasste. Bei den ersten drei Titeln handelt es sich um Vertonungen Armand Silvestres, dessen Lyrik bereits den meisten seiner vorangegangenen Gruppen aus drei Liedern zugrunde lag (op. 18, 23 und 27 aus den Jahren 1878–82; siehe *Complete Songs / Sämtliche Lieder*, Band 1). Das bezaubernd melodische *Aurore* eröffnet den Zyklus, gefolgt vom außerordentlich erregten *Fleur jetée*. Mit *Le Pays de Rêves* kehrt die Ruhe zurück, doch unter der täuschend einfachen Oberfläche des Liedes verbergen sich eine Reihe gewagter harmonischer Ausflüge, die bereits einen Ausblick auf die kommenden drei Jahrzehnte geben. In seinem Text ergründet Silvestre mit der Reise in ein idyllisches Land eine Metapher seiner Epoche: eine Fantasie, die durch Antoine Watteaus berühmtes Gemälde *Einschiffung nach Kytthera* aus dem Jahr 1717 beflügelt und in Baudelaires Gedicht „L'Invitation au voyage“ („Die Einladung zur Reise“), das Faurés Freunde Duparc und Chabrier 1870 vertont hatten, wiedererweckt wurde. Für das letzte Lied des op. 39 griff Fauré zum wiederholten Mal auf Leconte de Lisle zurück, dessen Vorliebe für das Exotische ihn immer wieder zu konzentrierter Schönheit und harmonischem Reichtum inspirierte.

1886 lernte Fauré einen der berühmtesten Schöngeister der Epoche, Comte Robert de Montesquiou, kennen. Dieser galt als begeisterter Wagnerianer und identifizierte sich stark mit dem französischen Symbolismus. Montesquiou inspirierte zunächst Joris-Karl Huysmans in seinem Roman *À rebours* zur Figur des Des Esseintes und später Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu* zur Figur des Baron Charlus. Als ebenso enthusiastischer Bewunderer der Musik Faurés organisierte er im Frühjahr 1887 ein Konzert, das sich ganz dessen Werk widmete. Zudem schien er sich selbst zum informellen literarischen Berater Faurés ernannt zu haben und machte den Komponisten mit der dunkleren, komplexeren Lyrik Villiers de L'Isle-Adams und Paul

Verlaines vertraut.² Faurés zwei Villiers-Vertonungen, *Nocturne* und *Les Présents* (op. 43 Nr. 2 und op. 46 Nr. 1), entstammen den sieben Gedichten aus Villiers Sammlung *Contes cruels* aus dem Jahr 1883 (die darüber hinaus auch Prosaschriften umfasst). Obwohl diese offenbar als zusammengehörige Lieder gedacht waren – für beide sind zueinander passende Abschriften erhalten, die Fauré 1892 nach der Veröffentlichung mit einem Abstand von wenigen Tagen erstellte – erschienen sie in verschiedenen Opusgruppen. Dies mag daran liegen, dass sie beide eine kontemplative Stimmung vermitteln.

Auf willkürliche Weise wurde *Nocturne* eigentlich unvereinbar mit *Noël* (einer *Cantique*, wie weiter unten ausgeführt) in einem Opus zusammengefasst, während das Montesquiou gewidmete *Les Présents* ein passendes Opuspaar mit Faurés erster Verlaine-Vertonung *Clair de lune* bildet. *Clair de lune* entstand innerhalb weniger Wochen nach der *Pavane* op. 50 im Herbst 1887. Die beiden Stücke wurden erstmals im April 1888 zusammen aufgeführt (und als Zugabe wiederholt).³ Der Untertitel von *Clair de lune*, „Menuet“ – der einzige Tanztitel, den ein Lied Faurés jemals trug –, unterstreicht dessen Ähnlichkeit mit der *Pavane*: Beide Stücke haben eine ausgedehnte instrumentale Einleitung, gefolgt von einer „obligaten Singstimme“ (wie Graham Johnson sie treffend beschrieb) über einer im Wesentlichen autonomen Musik, wobei Stimme und Begleitung in den entscheidenden Momenten „wie durch Zufall“ verschmelzen.⁴

Die Orchesterpremiere von *Clair de lune* erfolgte mit dem Tenor Maurice Bagès de Trigny, der von Mitte der 1880er-Jahre bis zu seinem frühzeitigen Tod im Jahr 1908 als einer der führenden Liedinterpreten in den Pariser Salons und am Société Nationale tätig war. Der Komponist Pierre de Breville, ein langjähriger Weggefährte von Bagès, erinnerte sich 1946, wie Fauré Bagès bei einer von Henri Duparcs *Soirées* zum ersten Mal *Nell* und *Après un rêve* singen hörte:

Fauré war bezaubert vom ausdrucksstarken Timbre seiner Stimme, von seinem unvergleichlichen Vortrag, seiner Musikalität. „Singen Sie noch ein weiteres Lied von mir?“, fragte er ihn. „Ich liebe und singe sie alle“, antwortete Maurice Bagès, und ab diesem Tag wählte Fauré ihn zu seinem besten Interpreten, buchte ihn für die Premieren von *Clair de lune* und *Au cimetière* an der Société nationale und bat ihn, ihn auf seine erste Englandreise nach London zu begleiten, um dort seine Werke bekannt zu machen.⁵

Index of Songs / Table des mélodies / Liederverzeichnis

		Key Tonart	Range Umfang	Page Seite
1.	<i>Aurore</i> (Op. 39 No. 1).....	Armand Silvestre.....	G 	2
2.	<i>Fleur jetée</i> (Op. 39 No. 2).....	Armand Silvestre.....	d 	6
3.	<i>Le Pays des Rêves</i> (Op. 39 No. 3).....	Armand Silvestre.....	Ab 	10
4.	<i>Les Roses d'Ispahan</i> (Op. 39 No. 4).....	Leconte de Lisle.....	E 	15
5a.	<i>Nocturne</i> (Op. 43 No. 2), original version for contralto or bass.....	Villiers de L'Isle-Adam.....	C 	20
5b.	<i>Nocturne</i> (Op. 43 No. 2), version for mezzo-soprano or baritone.....	Villiers de L'Isle-Adam.....	Ab 	23
6.	<i>Les Présents</i> (Op. 46 No. 1).....	Villiers de L'Isle-Adam.....	F 	26
7.	<i>Clair de Lune (Menuet)</i> (Op. 46 No. 2).....	Paul Verlaine.....	c 	28
8.	<i>Larmes</i> (Op. 51 No. 1).....	Jean Richepin.....	c 	32
9.	<i>Au Cimetière</i> (Op. 51 No. 2).....	Jean Richepin.....	d 	36
10.	<i>Spleen</i> (Op. 51 No. 3).....	Paul Verlaine.....	e 	40
11.	<i>La Rose (ode anacréontique)</i> (Op. 51 No. 4).....	Leconte de Lisle.....	F 	44
12a.	<i>Prélude to Chanson (Shylock)</i> (Op. 57 No. 1).....		Bb	50
12b.	<i>Chanson (Shylock)</i> (Op. 57 No. 1).....	Edmond Haraucourt.....	Bb 	51
13.	<i>Madrigal (Shylock)</i> (Op. 57 No. 3).....	Edmond Haraucourt.....	F 	54
14.	<i>Sérénade (Le Bourgeois Gentilhomme)</i>	Molière.....	f 	57
15.	<i>Prison</i> (Op. 68 No. 1).....	Paul Verlaine.....	e 	60
16.	<i>Soir</i> (Op. 68 No. 2).....	Albert Samain.....	Eb 	62
17.	<i>Le Parfum impérissable</i> (Op. 76 No. 1).....	Leconte de Lisle.....	Gb 	65
18.	<i>Arpège</i> (Op. 76 No. 2).....	Albert Samain.....	# 	68

		Key Tonart	Range Umfang	Page Seite
19.	<i>Mélisande's Song (Pelléas et Mélisande)</i> (from Op. 80).....	Maurice Maeterlinck	e 	72
20.	<i>Dans la forêt de septembre</i> (Op. 85 No. 1)	Catulle Mendès	Ab 	74
21.	<i>La Fleur qui va sur l'eau</i> (Op. 85 No. 2).....	Catulle Mendès	d 	78
22.	<i>Accompagnement</i> (Op. 85 No. 3)	Albert Samain	Ab 	82
23.	<i>Le plus doux chemin (Madrigal)</i> (Op. 87 No. 1).....	Armand Silvestre.....	g 	88
24.	<i>Le Ramier (Madrigal)</i> (Op. 87 No. 2)	Armand Silvestre.....	ff 	90
25.	<i>Le Don silencieux</i> (Op. 92).....	Jean Dominique	F# 	92
26.	<i>Chanson</i> (Op. 94)	Henri de Régnier	g 	95
27.	<i>C'est la Paix</i> (Op. 114).....	Georgette Debladis	A 	97
Cantiques				
28.	<i>Noël</i> (Op. 43 No. 1).....	Victor Wilder.....	Ab 	99
29.	<i>En prière</i>	Stéphan Bordèse	F 	104
Vocal duets				
30.	<i>Puisqu'ici-bas toute âme ...</i> (Op. 10 No. 1).....	Victor Hugo.....	C 	107
31.	<i>Tarentelle</i> (Op. 10 No. 2).....	Marc Monnier	f 	113
32.	<i>Pleurs d'or</i> (Op. 71/72)	Albert Samain	F 	120
4 voices (SATB)				
33.	<i>Madrigal</i> (Op. 35)	Armand Silvestre.....	d 	124

Poetic texts / Textes poétiques des mélodies / Liedtexte

The French texts follow the layout, wording and punctuation of the poetic sources, as listed in the **Critical Commentary**.

Fauré's textual modifications are shown in []; [...] indicates omitted stanzas.

Le texte français suit les sources poétiques, citées dans le **commentaire critique**, y compris dans leur disposition et leur ponctuation.

Les modifications textuelles de Fauré sont placées entre crochets; les strophes omises sont indiquées par [...].

Die französischen Texte stimmen in Layout, Wortlaut und Interpunktion mit der im **Kritischen Bericht** aufgeführten dichterischen Vorlage überein.

Fauré's Änderungen am Text sind in [] angegeben; [...] signalisiert ausgelassene Strophen.

English translations by Richard Stokes / Deutsche Übersetzung von Klaus Strobel

1. [Aurore] Armand Silvestre

Des jardins de la nuit s'envolent les étoiles.
Abeilles d'or qu'attire un invisible miel,
Et l'aube, au loin tendant la candeur de ses toiles,
Trame de fils d'argent le manteau bleu du ciel.

Du jardin de mon cœur qu'un rêve lent enivre
S'envolent mes désirs sur les pas du matin,
Comme un essaim léger qu'à l'horizon de cuivre
Appelle un chant plaintif, éternel et lointain.

Ils volent à tes pieds, astres chassés des nues,
Exilés du ciel d'or où fleurit ta beauté
Et, cherchant jusqu'à toi des routes inconnues,
Mêlent au jour naissant leur mourante clarté.

2. Fleur jetée Armand Silvestre

Emporte ma folie
Au gré du vent,
Fleur en chantant cueillie
Et jetée en rêvant.
– Emporte ma folie
Au gré du vent !

Comme la fleur fauchée
Périt l'amour.
La main qui t'a touchée
Fuit ma main sans retour[.]
– Comme la fleur fauchée,
Périt l'amour !

Que le vent qui te sèche,
Ô pauvre fleur,
Tout à l'heure si fraîche
Et demain sans couleur!
– Que le vent qui te sèche,
Sèche mon cœur !

1. {Dawn} Armand Silvestre

Stars take wing from the gardens of night.
Golden bees tempted by invisible honey,
And the distant dawn, stretching its guileless veils,
Weaves silver threads through the sky's blue cloak.

From the garden of my dream-enraptured soul
My desires take wing as morning appears,
Like a delicate swarm called to the copper horizon
By a sad, never-ending and distant song.

They fly to your feet, stars banished from the sky,
Exiled from the golden heavens where your beauty
thrives

And, seeking to reach you by untried paths,
They mingle their dying light with the dawning day.

2. Discarded flower Armand Silvestre

Bear away my folly
At the whim of the wind,
Flower plucked while singing
And discarded while dreaming.
– Bear away my folly
At the whim of the wind!

Like a scythed flower
Love perishes.
The hand that touched you
Shuns my hand for ever.
– Like a scythed flower,
Love perishes!

May the wind that withers you,
O poor flower,
So fresh just now
But tomorrow faded,
– May the wind that withers you,
Wither my heart!

1. {Morgenröte} Armand Silvestre

Aus den Gärten der Nacht fliegen die Sterne davon.
Goldene Bienen, die ein unsichtbarer Honig anzieht,
Und die Morgendämmerung, in der Ferne die
Arglosigkeit ihrer Tücher spannend,
Durchwirkt mit silbernen Fäden den blauen Mantel
des Himmels.

Vom Garten meines Herzens, das ein langsamer
Traum berauscht,
Entfliehen meine Wünsche an der Schwelle des
Morgens,

Wie ein leichter Schwarm, den am kupfernen Horizont
Ein klagender, ewiger und entfernter Gesang ruft.

Sie fliegen zu deinen Füßen, von den Wolken
verjagte Sterne,
Vom goldenen Himmel verbannt, wo deine
Schönheit blüht,
Und, zu dir unbekannte Straße suchend,
Mischen sie in den neuen Tag ihre sterbende Helligkeit.

2. Hingeworfene Blume Armand Silvestre

Nimm meinen den Launen des Windes
ausgesetzten Wahnsinn weg,
Singend gepflückte Blume
Und träumend hingeworfen.
– Nimm meinen den Launen des Windes
ausgesetzten Wahnsinn weg!

Wie die abgemähte kleine Blume
Geht die Liebe zugrunde.
Die Hand, die Dich berührt hat,
Flieht meine Hand für immer.
– Wie die abgemähte kleine Blume
Geht die Liebe zugrunde!

Daß der Wind, der dich trocknet,
O arme Blume,
Eben noch so frisch,
Und morgen ohne Farbe!
– Daß der Wind, der dich trocknet
Mein Herz trockne!

À Madame H. Roger-Jourdain

1. Aurore

(Armand Silvestre)



Original key: G

Gabriel Fauré (1845–1924)

Op. 39 No. 1

Andante ♩ = 76 [c. 88]

dolce

Des jar - dins de la nuit s'en - vo - lent les é -

pp

4

- toi - - les, — A - beil - les d'or qu'at - ti - re un in - vi - si - ble miel; —

7

poco a poco cresc.

Et l'au - be, au loin, ten - dant la can - deur de ses

poco a poco cresc.