

GABRIEL FAURÉ

Complete Songs

Volume 1: 1861–1882

medium voice / voix moyennes / mittlere Stimme

34 songs for voice and piano
34 mélodies pour chant et piano
34 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.....	VI
Preface to Volume 1	VII
Préface générale.....	XII
Préface au 1 ^{er} volume	XIII
Allgemeines Vorwort.....	XVIII
Vorwort zu Band 1	XX
Index of Songs / Table des mélodies / Liederverzeichnis.....	XXVI
Poetic texts / Textes poétiques des mélodies / Liedtexte	XXVIII
Select Bibliography / Bibliographie sélective / Auswahlbibliographie	XLII
SONGS / MÉLODIES / LIEDER	1
Table of known chronology / Tableau chronologique / Chronologie.....	128
Critical Commentary.....	130
Appendix / Appendice / Anhang	152

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. *Mémoires* 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(as established by the publisher Hamelle in 1908) with other songs and cycles issued separately, including three songs unpublished during Fauré's lifetime as well as four songs for more than one voice.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 & Schoenewerk, 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, 2014

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, and partly in Bannerman (ed.), *The Singer as Interpreter*, p. 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 jocularly]” (“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 1

This volume presents all Fauré’s songs up to op. 27 of 1882, comprising the twenty of the original “First Collection” (including *Barcarolle*), three songs unpublished during Fauré’s life (the present nos. 2, 5 and 7), and the first four opus groups from the traditional “Second Collection”, including Fauré’s first song cycle, *Poème d’un jour*. The history of these collections and groupings is explained in the **Critical Commentary**.

A primary task here is to ascertain as reliable an ordering as possible, given that most of Fauré’s songs prior to the op. 18 set were published in haphazard order, up to a dozen years after their composition. Nor is their ordering within the traditional First Collection chronological (except for the first two songs), and there is no musical logic to the later appending of the opus numbers 1–8 across that volume.¹ More than half of these songs can be dated only within two to five years (see the **Table of known chronology** on pages 128–129). As described below, *Poème d’un jour* also appears to predate the op. 18 songs, despite its higher printed opus number.

The present volume proposes a sequence for the first twenty-three songs which, with just one exception, establishes consistent

poet-based groupings within known bounds of chronology. This also reveals a remarkably coherent stylistic development through Fauré’s early songs. The only resulting exception to chronological order is Fauré’s last Victor Hugo song, *L’Absent*, which must postdate at least *Lydia*, *Hymne* and *Seule!* Since even then its exact chronological place cannot be determined, in this one case the present edition prioritizes poet grouping over strict chronology.

THE SONGS

Le Papillon et la fleur reveals the 16-year-old Fauré already displaying the easy melodic grace and rhythmic liveliness that characterizes much of his output. “My first song”, as Fauré recalled, it was “written in the school refectory [of the École Niedermeyer], amid the aromas of cooking... and Saint-Saëns was my first interpreter”.² Its surviving manuscript features a title-page cartoon probably drawn by Saint-Saëns (see facsimile on p. IV), newly employed as the school’s – and Fauré’s – piano professor (the two composers were to remain lifelong friends). *Puisque j’ai mis ma levre* (1862) similarly dates from Fauré’s École Niedermeyer years; while its

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, 2014

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, et en partie dans Bannerman (éd.), *The Singer as Interpreter*, p. 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 1^{er} volume

Ce volume réunit toutes les mélodies de Fauré jusqu'à l'op. 27 de 1882 et comprend les vingt du « premier recueil » (dans sa forme primitive, avec *Barcarolle*), trois mélodies inédites du vivant de Fauré (n^{os} 2, 5 et 7 ici), et les quatre premiers opus du « deuxième recueil » traditionnel, avec le premier cycle de Fauré, *Poème d'un jour*. L'historique de ces recueils et de ces groupements est expliqué dans le **commentaire critique**.

La première tâche ici a été de déterminer un ordre aussi fiable que possible, étant donné que la plupart des mélodies de Fauré avant l'op. 18 furent publiées dans un ordre aléatoire, jusqu'à une douzaine d'années après leur composition. Leur ordre dans le premier recueil traditionnel n'est pas non plus chronologique

(sauf pour les deux premières mélodies), et il n'y a pas de logique musicale à l'ajout ultérieur des numéros d'opus 1-8 tout au long de ce volume¹. Plus de la moitié de ces mélodies ne peuvent être datées qu'approximativement, à l'intérieur d'une période de deux à cinq ans (voir le **tableau chronologique** pages 128-129). Comme nous l'expliquons ci-dessous, *Poème d'un jour* semble également précéder les mélodies op. 18, malgré son numéro d'opus supérieur.

Le présent volume propose pour les vingt-trois premières mélodies un ordre qui, à une seule exception près, définit des groupements cohérents sur la base des poètes dans le cadre des limites connues de la chronologie. Cet ordre révèle également une évolution

⁴ Les documents qui subsistent laissent à penser que Fauré pourrait n'avoir conservé que des brouillons de quelques mélodies anciennes après avoir offert des manuscrits de présentation soigneusement annotés (notamment de *Mai* et *S'il est un charmant gazon*), ces derniers n'étant donc plus accessibles des années plus tard quand se présenta la possibilité de les publier.

⁵ Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré: Correspondance*, p. 19–20 (lettre non datée); Hugo accorda son autorisation dans une réponse datée du 29 mai 1864. *Puisqu'ici-bas* fut publié en 1879 comme duo vocal (voir *Mélodies complètes*, vol. 2); si *L'Aube naît* fut mis en musique, il n'en reste aujourd'hui pas de trace.

⁶ Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré: Correspondance*, p. 26.

⁷ En 1911, Fauré avoua: « Je n'ai jamais non plus réussi à mettre du Victor Hugo en musique, et rarement du Leconte de Lisle, parce que leurs vers à tous deux sont trop pleins, trop riches, trop complets pour que la musique puisse s'y adapter utilement. » (« Sous la Musique que faut-il mettre? », *Musica* 101, février 1911, p. 38). Peut-être Fauré (comme maint compositeur d'un certain âge) se montrait-il excessivement critique vis-à-vis de ses œuvres de jeunesse, compte tenu du charme naturel et de la légèreté de touche qui imprègnent ces mélodies.

⁸ Baudelaire n'avait auparavant été mis en musique que par ses amis chansonniers. Fauré, Duparc et Chabrier furent également les cofondateurs, en 1871, de la Société nationale de musique, dont le but explicite était de promouvoir la nouvelle musique française. Bien que *Chant d'automne* soit attesté pour la première fois en 1878 (dans une lettre de Fauré à Marie Clerc: « J'ai dédié le *Chant d'automne* à Madame M. Camille Clerc: ai-je bien fait? »; Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré: Correspondance*, p. 83), la formulation de Fauré, qui s'explique manifestement par une publication imminente, semble indiquer que c'est une mélodie qu'elle connaît depuis longtemps plutôt que quelque chose de nouveau.

⁹ Pour plus de détails, voir notre article « Wagnérisme de Fauré: *Pénélope* (1913) et les mélodies », dans Marie-Cécile Leblanc et Danièle Pistone (éd.), *Wagner, 1913–2013, Ruptures et Continuité*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, à paraître en 2015.

¹⁰ « J'ai accompli ce travail d'Hercule de mettre en musique des vers de Choudens (Paul)! oui, chère Madame, Lucette [*sic*] va marcher dans la vie avec une escorte de quatre bémols et de douze doubles croches par mesure. [...] Maintenant que je suis en règle avec Choudens j'espère que l'édition du volume de mélodies va marcher rondement. » Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré: Correspondance*, p. 83 (lettre du 3 octobre 1878 à Marie Clerc).

¹¹ Il ne reste pas de trace du contrat dans les archives des Éditions Durand; il fut probablement signé en 1879. Le numéro d'opus 21 fut attribué au cycle pour la première fois en 1897, Hamelle s'étant approprié le numéro d'opus 17 en 1880 pour son édition (1881) des *Romances sans paroles* pour piano de Fauré, composées de nombreuses années auparavant.

¹² *Nell* de Leconte de Lisle s'inspire de *Handsome Nell* de Robert Burns, une ode à son amour d'adolescent, Nellie Kilpatrick.

¹³ Fauré réussit à résister cette fois à une apparente tentative d'Hamelle visant à sentimentaliser ces titres: « Je tiens beaucoup au titre *Le Voyageur* parce que c'est celui que le poète a donné à sa poésie. Quant à l'autre mélodie, j'y bien réfléchi, le titre de *Juin* ne saurait lui convenir aussi bien que le titre de *Nell*. Juin, et le charme qui se dégage de sa floraison et de son soleil, n'est que pris en terme de comparaison avec l'ardeur que l'amour de Nell a allumée au cœur du poète. C'est bien Nell qui est le sujet et non pas juin. Pourquoi ne mettrions-nous pas – à Nell – ? » Nectoux (éd.), *Gabriel Fauré: Correspondance*, p. 99.

¹⁴ Nectoux, *Gabriel Fauré: les voix du clair-obscur*, p. 194.

¹⁵ Les mélodies sont tirées de deux recueils, *Le Pays de roses* et *Les Ailes d'or*, qui comportent tous deux des sections ainsi intitulées.

¹⁶ 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. 323.

¹⁷ La transposition en *ut* mineur pour le premier recueil pourrait résulter de la préférence de l'éditeur pour une tonalité « plus facile ».

¹⁸ La première entrée vocale de *Notre amour* le montre dès le départ: un tempo trop modéré laisse une syllabe faible trop exposée sur la note aiguë. Aucune source manuscrite ne confirme ces indications métronomiques, ajoutées plus de quinze ans après la première publication (voir le **commentaire critique**). Parmi les coquilles analogues dans l'œuvre de Fauré, on peut citer la première de ses *Pièces brèves* pour piano, dont la première édition donnait par erreur pour indication 69 au lieu de 96.

¹⁹ Abraham (éd.), *Un art de l'interprétation*, p. 138; Bannerman (éd.), *The Singer as Interpreter*, p. 83.

²⁰ La publication du premier recueil en 1879 changeait la première entrée vocale du *Papillon et la fleur*, à la mesure 10, pour commencer sur le temps avec une formule à $\frac{9}{8}$ sans ambiguïté (voir **commentaire critique**); le but essentiel était probablement de garantir une entrée vocale sûre plutôt que de repenser la syllabification, étant donné que les oppositions rythmiques $\frac{3}{4}$ et $\frac{9}{8}$ se poursuivent ensuite pendant une bonne partie de la mélodie (y compris mesure 11). La décision de Fauré de rétablir la version originale de la mesure 10 dans toutes les éditions ultérieures était certainement délibérée, car elle obligeait à corriger les planches gravées du premier recueil.

²¹ Pour une étude détaillée de cette question, voir Kilpatrick, « Moot point: Editing poetry and punctuation in Fauré's early songs ».

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.

EDITORISCHE GESTALTUNG

Sofern erforderlich, wurden *ossia*-Lesarten von ihren Originaltonarten transponiert. Alle fraglichen musikalischen Varianten wurden mit Fußnoten versehen. Binde- und Haltebögen (sowie vervollständigte Bindebögen) der Herausgeber sind gestrichelt, andere editorische Zusätze stehen in eckigen Klammern. In runden Klammern notierte Warnungsakzidenzien wurden den Quellen entnommen. Rund eingeklammert sind zudem überflüssige Atemzeichen, die sich lediglich in einigen Quellen finden, sowie nützliche Dynamikangaben und andere Angaben aus Sekundärquellen (Ausführungen siehe **Kritischer Bericht**).

London, 2014

Roy Howat und Emily Kilpatrick
(Übersetzung: Lore Horlamus)

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

² Die Veröffentlichung der dritten Sammlung im Jahr 1908 erfolgte zeitgleich mit der Neuauflage der ersten und zweiten Sammlung durch Hamelle (1887 hatte dieser die erste Sammlung von Choudens abgekauft und davon 1890 eine Fassung für die hohe Stimmlage herausgegeben), wobei eine gewisse inhaltliche Umverteilung erfolgte; siehe **Kritischer Bericht**.

³ Eingehende Erörterungen dessen und anderer für die vorliegende Ausgabe wesentlicher editorischer Aspekte finden sich in den von den Herausgebern dieser Gesamtausgabe verfassten Artikeln *Editorial Challenges in the Early Songs of Gabriel Fauré* und *Gabriel Fauré's Middle-Period Songs*.

⁴ Diese finden sich nur in der zweiten und dritten Sammlung Hamelles ab op. 18. Auch war die Tonhöhe zu damaliger Zeit in Europa noch nicht standardisiert – sie unterschied sich über die Ländergrenzen hinweg mitunter um einen Halbton oder mehr –, obwohl sie während Faurés Berufsleben in

Frankreich (durch einen Parlamentsbeschluss im Jahr 1859) auf $a' = 435$ Hz festgelegt wurde, also etwas tiefer als der heutige Standard-Kammerton, der bei 440 Hz oder etwas höher liegt.

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 und teilweise nach Bannerman (Hrsg.), *The Singer as Interpreter*, S. 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 1

Dieser Band umfasst Faurés frühe Lieder bis zu op. 27 aus dem Jahr 1882, darunter zwanzig Lieder aus der originalen „ersten Sammlung“ (in ihrer ursprünglichen Gestalt enthielt diese die *Barcarolle* Op. 7 no. 3), drei zu Faurés Lebzeiten unveröffentlichte Lieder (Nr. 2, 5 und 7 der vorliegenden Ausgabe) und die ersten vier Opusgruppen aus der historischen „zweiten Sammlung“, darunter Faurés erster Liederzyklus *Poème d'un jour*. Eine Erläuterung der Geschichte dieser Sammlungen und Gruppierungen findet sich im **Kritischen Bericht**.

In Anbetracht der Tatsache, dass die meisten vor op. 18 entstandenen Lieder selbst dutzende Jahre nach ihrer Komposition in willkürlicher Reihenfolge veröffentlicht wurden, lag hier eine Hauptaufgabe darin, diese Lieder Faurés möglichst zuverlässig zu ordnen. Auch in der historischen ersten Sammlung sind sie (mit Ausnahme der ersten beiden Lieder) nicht chronologisch angeordnet, und dass dem Band später die Opusnummern 1–8 hinzugefügt wurden, entbehrt einer musikwissenschaftlichen Logik.¹ Mehr als die Hälfte dieser Lieder kann lediglich einem Zeitraum von zwei bis fünf Jahren zugeschrieben werden (vgl. **Chronologie** auf S. 128–129). Wie unten ausgeführt, scheint auch *Poème d'un jour* trotz seiner höheren Opusnummer vor den Liedern der Gruppe op. 18 komponiert worden zu sein.

Die hier für die ersten dreiundzwanzig Lieder aufgestellte Reihenfolge legt – mit nur einer Ausnahme – logische, auf der dichterischen Vorlage basierende Gruppierungen im Rahmen der bekannten Chronologie fest. Dadurch wird zugleich eine erstaunlich schlüssige stilistische Entwicklung innerhalb der frühen Lieder Faurés deutlich. Die einzige Ausnahme innerhalb

der chronologischen Reihenfolge bildet *L'Absent*, Faurés letztes Victor-Hugo-Lied, das zumindest nach *Lydia*, *Hymne* und *Seule!* entstanden sein muss. Da selbst diese Information keine genaue chronologische Einordnung ermöglicht, wurde in diesem einen Fall der Gruppierung des Dichters Vorrang vor einer strikten Chronologie eingeräumt.

DIE LIEDER

In *Le Papillon et la fleur* zeigt der 16-jährige Fauré bereits die ungezwungene melodische Grazie und rhythmische Lebendigkeit, die viele seiner Lieder charakterisiert. „[M]ein allererstes Lied“, so erinnerte sich Fauré, „schrieb ich im Speisesaal [der École Niedermeyer], inmitten der Kochdämpfe [...] und Saint-Saëns war mein erster Interpret.“² Die Karikatur auf der Titelseite des überlieferten Manuskripts zeichnete wahrscheinlich Saint-Saëns (siehe Faksimile S. IV), der neue Klavierlehrer der Schule und des jungen Faurés (die zwei Komponisten sollten lebenslange Freunde bleiben). Auch *Puisque j'ai mis ma lèvre* (1862) stammt aus Faurés Zeit an der École Niedermeyer. Die mandolinenartige Begleitung lässt spätere Lieder wie *Clair de lune* und *Mandoline* vorausahnen, vor allem aber hat das Stück eine hörbare und beachtenswerte Ähnlichkeit mit dem zweiten Klavierstück der *Consolations* von Liszt (dies erklärt vielleicht, warum Fauré dieses Lied nicht veröffentlichen ließ). Zwei weitere Hugo-Romanzen, *Mai* und *S'il est un charmant gazon*, stammen aus der Zeit zwischen 1862 und Anfang 1864. Letztere wurde erst 1875 als *Rêve d'amour!* veröffentlicht, ein Titel, den der Verleger Choudens dem Stück zu Faurés Unbehagen verlieh.³ Ein frühes Widmungsautograph

Index of Songs / Table des mélodies / Liederverzeichnis

		Key Tonart	Range Umfang	Page Seite
1.	<i>Le Papillon et la fleur</i>	Victor Hugo.....	C 	1
2.	<i>Puisque j'ai mis ma lèvre</i>	Victor Hugo.....	Bb 	5
3.	<i>Mai</i>	Victor Hugo.....	F 	10
4a.	<i>S'il est un charmant gazon (I)</i>	Victor Hugo.....	Eb 	14
4b.	<i>S'il est un charmant gazon (II) (Rêve d'amour)</i>	Victor Hugo.....	Eb 	18
5.	<i>Tristesse d'Olympio</i>	Victor Hugo.....	e 	22
6.	<i>Dans les ruines d'une abbaye</i>	Victor Hugo.....	G 	28
7.	<i>L'Aurore</i>	Victor Hugo.....	F 	32
8.	<i>L'Absent</i>	Victor Hugo.....	a 	34
9.	<i>Lydia</i>	Leconte de Lisle.....	F 	38
10.	<i>Hymne</i>	Charles Baudelaire.....	F 	41
11.	<i>La Raçon</i>	Charles Baudelaire.....	c 	46
12.	<i>Chant d'automne</i>	Charles Baudelaire.....	a 	49
13.	<i>Les Matelots</i>	Théophile Gautier.....	Eb 	56
14.	<i>Seule !</i>	Théophile Gautier.....	e 	59
15.	<i>Chanson du pêcheur (Lamento)</i>	Théophile Gautier.....	f 	62
16.	<i>Tristesse</i>	Théophile Gautier.....	c 	66
17.	<i>Aubade</i>	Louis Pomey.....	F 	70

		Key Tonart	Range Umfang	Page Seite
18.	<i>Barcarolle</i>	Marc Monnier	f 	73
19.	<i>Ici-bas !</i>	Sully Prudhomme	e 	76
20.	<i>Au bord de l'eau</i>	Sully Prudhomme	c 	78
21.	<i>Après un rêve</i>	Romain Bussine	c 	81
22.	<i>Sérénade toscane</i>	Romain Bussine	a 	84
23.	<i>Sylvie</i>	Paul de Choudens.....	F 	88
24–26.	<i>Poème d'un jour</i>	Charles Grandmougin		
	24. <i>Rencontre</i>		B 	93
	25. <i>Toujours</i>		e 	97
	26. <i>Adieu</i>		E 	100
27.	<i>Nell</i> (Op. 18 no. 1).....	Leconte de Lisle.....	E♭ 	102
28.	<i>Le Voyageur</i> (Op. 18 no. 2)	Armand Silvestre.....	f 	105
29.	<i>Automne</i> (Op. 18 no. 3).....	Armand Silvestre.....	b 	108
30.	<i>Les Berceaux</i> (Op. 23 no. 1)	Sully Prudhomme	bb 	111
31.	<i>Notre amour</i> (Op. 23 no. 2).....	Armand Silvestre.....	D 	114
32.	<i>Le Secret</i> (Op. 23 no. 3)	Armand Silvestre.....	D♭ 	118
33.	<i>Chanson d'amour</i> (Op. 27 no. 1).....	Armand Silvestre.....	F 	120
34.	<i>La Fée aux chansons</i> (Op. 27 no. 2).....	Armand Silvestre.....	D 	123

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 []; omitted words and lines are shown in (); [...] indicates omitted stanzas.

The English and German translations, derived from the song texts, tacitly incorporate Fauré's amendments.

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 mots et vers omis, entre parenthèses ; les strophes omises sont indiquées par [...].

Les traductions anglaises et allemandes, faites à partir des textes des mélodies, incorporent tacitement les changements de Fauré.

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; ausgelassene Wörter oder Zeilen stehen in (); [...] signalisiert ausgelassene Strophen.

In den englischen und deutschen Übersetzungen der Liedtexte wurden Fauré's Änderungen stillschweigend übernommen.

English translations by Richard Stokes / Deutsche Übersetzung von Klaus Strobel

1. [Le Papillon et la fleur]

Victor Hugo

La pauvre fleur disait au papillon céleste :

Ne fuis pas !

Vois comme nos destins sont différents. Je reste,

Tu t'en vas !

Pourtant nous nous aimons, nous vivons sans les hommes

Et loin d'eux,

Et nous nous ressemblons, et l'on dit que nous sommes

Fleurs tous deux !

Mais, hélas ! l'air t'emporte et la terre m'enchaîne.

Sort cruel !

Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine

Dans le ciel !

Mais non, tu vas trop loin ! – Parmi des fleurs sans nombre

Vous fuyez,

Et moi je reste seule à voir tourner mon ombre

À mes pieds !

Tu fuis, puis tu reviens, puis tu t'en vas encore

Luire ailleurs.

Aussi me trouves-tu toujours à chaque aurore

Toute en pleurs !

Oh ! [Ah !] pour que notre amour coule des jours fidèles,

Ô mon roi,

Prends comme moi racine, ou donne-moi des ailes

Comme à toi ! [Comme toi !]

2. Puisque j'ai mis ma lèvre

Victor Hugo

Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine ;

Puisque j'ai dans tes mains posé mon front pâli ;

Puisque j'ai respiré parfois la douce haleine

De ton âme, parfum dans l'ombre enseveli ;

Puisqu'il me fut donné de t'entendre me dire

Les mots où se répand le cœur mystérieux ;

Puisque j'ai vu pleurer, puisque j'ai vu sourire

Ta bouche sur ma bouche et tes yeux sur mes yeux ;

Puisque j'ai vu briller sur ma tête ravie

Un rayon de ton astre, hélas ! voilé toujours ;

Puisque j'ai vu tomber dans l'onde de ma vie

Une feuille de rose arrachée à tes jours,

Je puis maintenant dire aux rapides années :

– Passez ! passez toujours ! je n'ai plus à vieillir !

Allez-vous-en avec vos fleurs toutes fanées ;

J'ai dans l'âme une fleur que nul ne peut cueillir !

Votre aile en le heurtant ne fera rien répandre

Du vase où je m'abreuve et que j'ai bien rempli.

Mon âme a plus de feu que vous n'avez de cendre !

Mon cœur a plus d'amour que vous n'avez d'oubli !

1. [The butterfly and the flower]

Victor Hugo

The humble flower said to the heavenly butterfly:

Do not flee!

See how our destinies differ. Fixed to earth am I,

You fly away!

Yet we love each other, we live without men

And far from them,

And we are so alike, it is said that both of us

Are flowers!

But alas! The breeze bears you away, the earth
holds me fast.

Cruel fate!

I would perfume your flight with my fragrant breath

In the sky!

But no, you flit too far! Among countless flowers

You fly away,

While I remain alone, and watch my shadow circle

Round my feet!

You fly away, then return; then take flight again

To shimmer elsewhere.

And so you always find me at each dawn

Bathed in tears!

Ah, that our love might flow through faithful days,

O my king,

Take root like me, or give me wings

Like yours!

2. Since I've pressed my lips

Victor Hugo

Since I've pressed my lips to your still brimming cup;

Since on your brow I've laid my pale brow;

Since at times I have caught the sweet breath

Of your soul, fragrance in the shrouded shade;

Since I've been favoured to hear you utter

Words poured from a mysterious heart;

Since I've seen tears, since I've seen smiles,

Your mouth on my mouth, your eyes on mine;

Since catching on my delighted face

A ray of light from your star, still veiled, alas!

Since watching fall into the stream of my life

A rose leaf from your days;

I can now say to the swift years:

– Roll on, roll ever on! I can age no more!

Away with you and your withered flowers;

In my soul I've a flower that none can gather!

Should your wing jolt it, nothing will spill

From the vessel where I drink and which I have filled.

My soul has more fire than you have ashes!

My heart has more love than you oblivion!

1. [Der Schmetterling und die Blume]

Victor Hugo

Die arme Blume sagte zum himmlischen Schmetterling:

Flüchte nicht!

Schau wie verschieden unsere Schicksale sind. Ich bleibe,

Du gehst fort!

Dennoch lieben wir uns, wir leben ohne die Menschen

Und weit weg von ihnen.

Und wir gleichen uns, und man sagt, wir seien

Beide Blumen!

Aber leider trägt dich die Luft fort und die Erde
kettet mich fest.

Grausames Schicksal!

Ich möchte deinen Flug mit meinem Atem erfüllen

Am Himmel.

Aber nein, du gehst zu weit! – Zwischen zahllose Blumen

Fliehet ihr,

Und ich bleibe allein, um meinen Schatten zu verfolgen

Zu meinen Füßen!

Du fliehst, kommst dann zurück, dann gehst du erneut

Woanders leuchten.

Darum findest du mich an jedem Morgen immer

In Tränen aufgelöst!

Ah! damit unsere Liebe treue Tage erlebe,

O mein König,

Schlage, wie ich, Wurzeln oder gib mir Flügel

Wie deine!

2. Weil ich meine Lippen legte

Victor Hugo

Weil ich meine Lippen legte auf deinen noch vollen Kelch;

Weil meine blasse Stirn geruht in deinen Händen;

Weil ich manches Mal einsog den süßen Atem

Deiner Seele, Duft im Schatten verborgen;

Weil mir's gegeben ward von dir zu hören

Worte, in denen sich eröffnet das rätselhafte Herz;

Weil ich die Tränen sah und auch das Lächeln

Mund an Mund und deine Augen in den meinen;

Weil ich sah auf meinem sel'gen Haupte

Einen Strahl von deinem Stern, ach, stets verborgen;

Weil ich sah, wie in die Welle meines Lebens fiel

Ein Rosenblatt, gepflückt aus deinen Tagen;

Nun kann ich sagen zu den schnellen Jahren:

– Zieht hin! Zieht immer hin! Ich brauche nicht
mehr zu altern!

Gehet fort mit euren welken Blüten;

Mein Herz birgt eine Blume, die niemand pflücken kann!

Ihr Flügelschlag wird nichts entweichen lassen

Aus dem Gefäß, das gut gefüllt mich labt.

Mehr Feuer noch hat meine Seele als ihr Asche!

Mehr Liebe hat mein Herz als ihr Vergessenheit!

(Übersetzung: KERN AG, Sprachendienste)

3. [Mai]

Victor Hugo

Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame,
Viens! ne te lasse pas de mêler à ton âme
La campagne, les bois, les ombrages charmants,
Les larges clairs de lune au bord des flots dormants,
Le sentier qui finit où le chemin commence,
Et l'air et le printemps et l'horizon immense,
L'horizon que ce monde attache humble et joyeux
Comme une lèvre au bas de la robe des cieux!
Viens! et que le regard des pudiques étoiles
Qui tombe sur la terre à travers tant de voiles,
Que l'arbre pénétré de parfums et de chants,
Que le souffle embrasé de midi dans les champs,
Et l'ombre et le soleil, et l'onde et la verdure,
Et le rayonnement de toute la nature
Fassent épanouir, comme une double fleur,
La beauté sur ton front et l'amour dans ton cœur!

4. Nouvelle chanson sur un vieil air
[S'il est un charmant gazon]

Victor Hugo

S'il est un charmant gazon
Que le ciel arrose,
Où brille [naître] en toute saison
Quelque fleur éclore,
Où l'on cueille à pleine main
Lis [Lys], chèvrefeuille et jasmin,
J'en veux faire le chemin
Où ton pied se pose!

S'il est un sein bien aimant
Dont l'honneur dispose,
Dont le ferme [tendre] dévouement
N'ait rien de morose,
Si toujours ce noble sein
Bat pour un digne dessin,
J'en veux faire le coussin
Où ton front se pose!

S'il est un rêve d'amour,
Parfumé de rose,
Où l'on trouve chaque jour
Quelque douce chose,
Un rêve que Dieu bénit,
Où l'âme à l'âme s'unit,
Oh! j'en veux faire le nid
Où ton cœur se pose!

5. Tristesse d'Olympio

Victor Hugo

Les champs n'étaient point noirs, les cieux n'étaient
pas mornes,
Non, le jour rayonnait dans un azur sans bornes
Sur la terre étendue,
L'air était plein d'encens et les prés de verdure
Quand il revit ces lieux où par tant de blessures
Son cœur s'est répandu!

[...]

Hélas! se rappelant ses douces aventures,
Regardant, sans entrer, par-dessus les clôtures,
Ainsi qu'un paria,

3. [May]

Victor Hugo

Since full-flowering May calls us to the meadows,
Come! do not tire of mingling with your soul
The countryside, the woods, the charming shade,
Vast moonlights on the banks of sleeping waters,
The path ending where the road begins,
And the air, the spring and the huge horizon,
The horizon which this world fastens, humble and
joyous,
Like a lip to the hem of heaven's robe!
Come! and may the gaze of the chaste stars,
Falling to earth through so many veils,
May the tree steeped in scent and song,
May the burning breath of noon in the fields,
And the shade and the sun, and the tide and verdure,
And the radiance of all nature –
May they cause to blossom, like a double flower,
Beauty on your brow and love in your heart!

4. New song on an old air
[If there be a lovely lawn]

Victor Hugo

If there be a lovely lawn
Watered by the sky,
Where each new season
Blossoming flowers spring up,
Where lily, woodbine, and jasmine
Can be gathered liberally,
I would strew the way with them
For your feet to tread!

If there be a loving breast
Wherein honour dwells,
Whose tender devotion
Never is morose,
If this noble breast always
Beats with worthy intent,
I would make of it a pillow
Where your head can rest!

If there be a dream of love
With the scent of roses,
Where each day may be found
Some sweet new delight,
A dream blessed by the Lord
Where soul unites with soul,
Oh! I shall make of it the nest
Where your heart will rest!

5. The sadness of Olympio

Victor Hugo

The fields were not black, the skies were not bleak;
No, daylight blazed in infinite blueness
Above the earth,
The air was filled with incense, the meadows with
greenness,
When he set eyes on those places again where
through so many wounds
His heart poured forth!

[...]

Alas! recalling his sweet adventure,
Gazing, without entering, over the fences
Like an outcast,

3. [Mai]

Victor Hugo

Da der Mai, der auf den Wiesen ganz in Blut steht,
nach uns verlangt,
Komm! werde nicht müde, deine Seele zu vereinigen mit
Der Landschaft, den Wäldern, den bezaubernden
Schatten
Dem weiten Mondschein am Ufer schlafender Fluten,
Dem Pfad der endet wo der Weg beginnt,
Und der Luft und dem Frühling und dem
unendlichen Horizont
Dem Horizont, den diese Welt demütig und
vergnügt zusammenhält
Wie eine Lippe am Saum des Himmelskleides!
Komm! Und daß der Blick schamhafter Sterne,
Der durch so viele Schleier zur Erde fällt,
Daß der von Düften und Gesängen durchdrungene
Baum,
Daß der versengende Hauch am Mittag in den Feldern,
Und der Schatten und die Sonne und die Welle des
Grüns
Und die Strahlung der ganzen Natur
Wie eine doppelte Blume aufblühen lassen
Die Schönheit auf deiner Stirn und die Liebe in
deinem Herzen!

4. Neues Lied über eine alte Weise
[Wenn es einen reizenden Rasen gibt]

Victor Hugo

Wenn es einen reizenden Rasen gibt,
Den der Himmel besprengt,
Wo zu jeder Jahreszeit
Irgendeine Blume aufblüht,
Wo man mit voller Hand pflückt
Lilie, Geißblatt und Jasmin,
Dann möchte ich daraus den Weg machen
Auf den dein Fuß sich setzt!

Wenn es eine innig liebende Brust gibt,
Über welche die Ehre verfügt,
Deren zarte Ergebenheit
Nichts Verdrießliches hat,
Wenn diese edle Brust immer
Für eine würdige Absicht schlägt,
Möchte ich daraus das Kissen machen,
Auf das sich deine Stirn legt.

Wenn es einen Liebestraum gibt
Nach Rosen duftend,
Wo man jeden Tag
Etwas Liebliches findet,
Einen Traum, den Gott segnet,
Wo sich Seele mit Seele vereint,
Oh! Dann möchte ich das Nest daraus machen,
In das dein Herz sich legt.

5. Olympios Trauer

Victor Hugo

Die Felder waren nicht schwarz, der Himmel war
nicht düster;
Nein, der Tag strahlte in einem grenzenlosen Blau
Über der ausgedehnten Erde,
Die Luft war voll Weihrauch und die Wiese voll Grün,
Als er diesen Ort widersah, wo durch so viele
Verletzungen
Sein Herz sich ergossen hat!

[...]

Ach! sich seiner süßen Abenteuer erinnernd,
Ohne einzutreten über die Zäune schauend,
Wie ein Ausgestoßener,

1. Le Papillon et la fleur

(Victor Hugo)

Gabriel Fauré (1845–1924)

¹⁾ (Op. 1 no. 1)

Original keys: D $\flat$ (C/D)

Allegro non troppo ²⁾

p leggiero

p

p

3) A:

10 *p*
La pau-vre fleur di - sait au pa - pil - lon cé - les - te: Ne fuis pas!_____

14
Vois com-me nos des - tins sont dif - fé - rents. Je res - te, Tu t'en vas!_____

1) Regarding opus numbers 1-8 see Preface / À propos des numéros d'opus 1 à 8 voir Préface / Zu den Opusnummern 1 bis 8 vgl. Vorwort

2) *Allegretto* in some sources / *Allegretto* selon quelques sources / *Allegretto* nach einigen Quellen

3) Likewise for bars 28, 48 and 68 / De même aux mesures 28, 48 et 68 / Ebenso in Takt 28, 48 und 68