

GABRIEL FAURÉ

Complete Songs

Volume 3

The Complete Verlaine Settings

(1887–1894)

high voice / voix élevées / hohe Stimme

17 songs for voice and piano
17 mélodies pour chant et piano
17 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.....	IX
Preface to Volume 3	X
Préface générale.....	XV
Préface au 3 ^e volume	XVII
Allgemeines Vorwort.....	XXII
Vorwort zu Band 3	XXIV
Index of Songs / Table des mélodies / Liederverzeichnis.....	XXX
Poetic texts / Textes poétiques des mélodies / Liedtexte	XXXI
Select Bibliography / Bibliographie sélective / Auswahlbibliographie	XXXVII
SONGS / MÉLODIES / LIEDER	2
Chronology and dedicatees / Tableau chronologique / Chronologie und Widmungsträger ...	78
Critical Commentary.....	79
Appendix / Appendice / Anhang	98



Sketch portrait of Paul Verlaine by Gabriel Fauré, January 1891.

Croquis de Paul Verlaine par Gabriel Fauré, janvier 1891.

Portraitskizze Paul Verlaines, gezeichnet von Gabriel Fauré, Januar 1891.

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(as established by the publisher Hamelle in 1908) with other songs and cycles issued separately, including three songs unpublished during Fauré's lifetime as well as four songs for more than one voice.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 & Schönewerk, 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, 2015

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 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 3

Verlaine is a marvellous poet to set.

– Gabriel Fauré¹

Gabriel Fauré’s seventeen settings of the poetry of Paul Verlaine mark the biggest single stylistic leap of his compositional career, and arguably one of the high points of the entire art song repertoire. The poet’s technical virtuosity, combined with his fluidity of rhythm and accent, held a special appeal for Fauré, whose own music similarly moulds an extraordinary flexibility and boldness of rhythm, metre and sonority around a highly rigorous, intellectual core. In presenting the three individual settings *Clair de lune*, *Spleen* and *Prison* together with the op. 58 “Venetian” songs and the magnificent cycle *La Bonne Chanson*, the present volume allows an unfettered view of the new level of emotional concentration and compositional daring that accompanied Fauré’s encounter with Verlaine’s poetry.² It was a radical departure that startled several colleagues: Fauré’s former teacher and lifelong friend Saint-Saëns never came to terms with *La Bonne Chanson*, while his work on the “Venetian” songs provoked a reaction related by Fauré to the tenor Maurice Bagès and his composer companion Pierre de Breville in a letter of August 1891:

I showed the fourth one to [Camille] Benoît, and I must confess he told me, with a severe and sorrowful frown, that I would do well to move on to other things and to drop Verlaine because I would become far too *incoherent* and *obscure*! You can imagine my concern! And me thinking I was too classical!³

Fauré was introduced to Verlaine’s poetry by Comte Robert de Montesquiou, a colourful society figure who inspired the character Des Esseintes in Huysmans’ novel *À rebours*, and who features in Proust’s *À la recherche du temps perdu* (in the persona of Baron Charlus). Composer and aesthete became acquainted in 1886 or early 1887 through the Vicomtesse Greffulhe, Montesquiou’s cousin and one of the leading musical salon hostesses of Paris. In September 1887, at Fauré’s request, Montesquiou concocted a poetic text to be sung with the orchestral *Pavane* that Fauré had recently completed and dedicated to the Vicomtesse. Written out by him on pink vellum, Montesquiou’s words are a frivolous parody of *fête galante* poetry (itself intrinsically parodic), with clear reference to poems such as Verlaine’s “Clair de lune” and “Mandoline”. It seems apposite that Fauré’s *Pavane* and *Clair de lune* (the latter’s text drawn from Verlaine’s 1869 collection *Fêtes galantes*) were

²⁶ Philip Kolb (ed.), *Correspondance de Marcel Proust* (Paris, 1970), vol. I, p. 338; quoted in Nectoux, *Gabriel Fauré: A Musical Life*, p. 187. Breville's surname was habitually printed "Bréville", though he consistently signed it without the accent.

²⁷ In Jones (ed.), *Gabriel Fauré: A Life in Letters*, p. 172.

²⁸ In late August 1891 Fauré wrote to the Princesse de Scey-Montbéliard, "I went to Paris this morning to collect and send you the song ["À Clymène"]": but yet again my copyist is late! ... I hope it will be ready tomorrow." (In Nectoux (ed.), *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, p. 184.) See also the letter referenced in note 10 above.

²⁹ For fuller discussion of keys, texture and Bagès's role in the op. 58 songs, see Howat and Kilpatrick, "Gabriel Fauré's Middle-Period Songs".

³⁰ For discussion of Fauré's draft versions of this transition, as well as other editorial and performing issues, see Howat and Kilpatrick, "Editing Fauré: A Fresh Look at *La Bonne Chanson*", pp. 296–8.

³¹ *Jane Bathori: The Complete Solo Recordings*, Marston MR 51009 (1999), compact disc.

³² Original letter untraced, quoted in Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, pp. 71–72.

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 & Schoenewerk, 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.

Préface au 3^e volume

« *Verlaine est exquis à mettre en musique* ».

– Gabriel Fauré¹

Les dix-sept mélodies de Gabriel Fauré sur des poèmes de Paul Verlaine marquent le plus grand bond stylistique de sa carrière de compositeur, et sans doute l'un des sommets de tout le répertoire de la mélodie. La virtuosité technique du poète, alliée à sa fluidité de rythme et d'accentuation, avait un attrait spécial pour Fauré, dont la propre musique façonne de manière analogue rythmes, mètres et sonorités d'une flexibilité et d'une audace extraordinaires autour d'un noyau extrêmement rigoureux et intellectuel. En présentant les trois mélodies séparées *Clair de lune*, *Spleen* et *Prison* avec les mélodies « de Venise » op. 58 et le magnifique cycle *La Bonne Chanson*, le volume que voici révèle clairement le niveau sans précédent de concentration dans les émotions et de hardiesse dans l'écriture qui accompagna la rencontre de Fauré avec la poésie de Verlaine². C'était un tournant radical qui surprit plusieurs de ses collègues : Saint-Saëns, ancien professeur de Fauré, qui resta son ami pour la vie, n'accepta jamais vraiment *La Bonne Chanson*, tandis que le travail de Fauré sur les mélodies « de Venise » provoqua une réaction rapportée par Fauré au ténor Maurice Bagès et son compagnon, le compositeur Pierre de Breville, dans une lettre d'août 1891 :

Pour la quatrième [mélodie] que j'ai montrée à [Camille] Benoît je dois vous avouer qu'il m'a dit, avec un front sévère et attristé, que je ferais bien de passer à d'autres exercices et de lâcher Verlaine car je devenais par trop *incobérent* et *nébuleux* ! Me voilà très inquiet ! moi qui me croyais trop classique³ !

C'est le comte Robert de Montesquiou qui fit découvrir à Fauré la poésie de Verlaine ; cette figure mondaine haute en couleur, qui inspira le personnage de Des Esseintes dans le roman *À rebours* de Huysmans, est également présent dans *À la recherche du temps perdu* de Proust (sous les traits du baron Charlus). Le compositeur et l'esthète firent connaissance en 1886 ou au début de 1887, par l'intermédiaire de la vicomtesse Greffulhe, cousine de Montesquiou et hôtesse de l'un des plus importants salons musicaux de Paris. En septembre 1887, à la demande de Fauré, Montesquiou écrivit un texte poétique à chanter avec la *Pavane* orchestrale que Fauré venait d'achever et de dédier à la vicomtesse. Les vers de Montesquiou, qu'il nota sur du vélin rose, sont une parodie frivole de la poésie des « fêtes galantes » (elle-même intrinsèquement parodique), avec de claires références à des poèmes comme « Clair de lune » et « Mandoline » de Verlaine. Il semble significatif que la *Pavane* et *Clair de lune* de Fauré (le texte de la seconde mélodie est tiré du recueil *Fêtes galantes* de Verlaine, de 1869) aient été composés très près l'un de l'autre et créés ensemble sous forme orchestrale (en avril 1888) ; outre le sous-titre « Menuet » de *Clair de lune* (seul nom de danse que Fauré ait jamais noté sur une mélodie) et les éléments textuels parodiques communs aux deux pièces, chaque œuvre comporte – après une longue introduction instrumentale – ce que Graham Johnson appelle très justement « une partie vocale obligée » sur une musique essentiellement autonome, fusionnant aux moments cruciaux « comme par hasard »⁴.

La mélodie suivante de Fauré sur un texte de Verlaine est de caractère très différent. *Spleen* (1888) est tiré du recueil *Romances*

sans paroles (1874) de Verlaine (où il apparaît sans titre ; Fauré reprit le titre d'un autre poème du recueil⁵). Loin du charme sardonique nocturne des *Fêtes galantes*, le poème renonce à la fluidité métrique de *Clair de lune* pour des vers brefs et une diction essentiellement monosyllabique évoquant l'ostinato impitoyable de la pluie battante, à laquelle fait écho la musique de Fauré. En réponse à une enquête, « Sous la musique que faut-il mettre ? », proposée en 1911 par la revue *Musica*, Fauré fit remarquer à propos de *Spleen* : « Le bruit des gouttes d'eau n'est qu'un accessoire. La lamentation amoureuse et inquiète est l'essentiel. » Citant « Green » ainsi que *Spleen*, il affirme que « l'harmonie devra s'attacher à souligner le sentiment profond que ne font qu'esquisser les mots »⁶.

Après avoir achevé *La Bonne Chanson* en 1894, Fauré revint à Verlaine une dernière fois en décembre de la même année, avec la mélodie *Prison*. L'intensité explosive de la mélodie est sans égale dans tout l'œuvre de Fauré, le glas de l'accompagnement aussi inflexible que des barreaux de prison en égrenant littéralement les secondes (d'après l'indication métronomique de Fauré) jusqu'au « Qu'as-tu fait de ta jeunesse ? » dévastateur final inclus. On pourrait même penser qu'avec cette mélodie Fauré fait discrètement allusion au dénouement personnel tragique, au-delà de l'horizon extatique de *La Bonne Chanson* de Verlaine⁷.

Comme *Clair de lune* (et la *Pavane*), les *Cinq mélodies* « de Venise » de 1891 furent composées sous les auspices d'une grande hôtesse de salon et mécène, cette fois la princesse de Sceaux-Montbéliard (née Winnaretta Singer, future princesse de Polignac). Au début de 1891, la princesse eut l'idée de commander un opéra à Verlaine et Fauré. Le compositeur était suffisamment intéressé pour rencontrer le poète à plusieurs reprises : il en rendit compte à la princesse, le 30 janvier 1891, dans une lettre accompagnée de l'un de plusieurs croquis frappants qu'il fit de Verlaine (voir p. IV) :

Donc je l'ai vu ce Verlaine ! Et je l'ai vu deux fois, car je suis retourné à son triste hôpital St-Antoine, hier. Quel singulier, étrange, incompréhensible personnage ! Comment une créature humaine, si merveilleusement douée, peut-elle se complaire dans ce perpétuel *aller-et-retour* entre la brasserie et l'hospice ! Où trouve-t-il la philosophie d'accepter, de trouver tout naturel de vivre dans cette fade odeur de maladies et de remèdes, lit à lit avec des *quelconques* qui doivent lui être de faible ressource pour causer, dans la malpropreté écœurante de ses draps et de son linge, sous le pénible règlement qui ne lui permet de recevoir d'amicales visites que deux fois par semaine, qui lui interdit la lampe ou la bougie et le tient dans le tremblement d'une veilleuse depuis le crépuscule jusqu'au jour ! Quelles longues nuits⁸ !

Il fut bientôt clair que Verlaine, sombrant dans l'alcoolisme, n'était plus en mesure d'écrire un livret : moins de cinq ans plus tard, Fauré tenait l'orgue pour ses obsèques. Le 18 mai 1891, abandonnant tout espoir d'obtenir un livret d'opéra, Fauré partit passer quatre semaines à Venise, invité par la princesse, en compagnie des peintres Ernest Duetz et Roger Jourdain et de leurs épouses. Le 7 juin, il offrit à la princesse « Mandoline », la première des *Cinq mélodies* « de Venise ». (Bien qu'elles n'aient jamais été publiées sous ce titre, le recueil acquit bientôt ce sobriquet officieux du fait de son élégante page de titre d'inspiration vénitienne : voir p. V.) « En sourdine » fut achevé peu de temps après (une première copie au net est datée du 20 juin⁹, le jour où Fauré rentra à Paris), et

Vorwort zu Band 3

„Verlaine lässt sich wunderbar vertonen“.

– Gabriel Fauré¹

Mit der Vertonung von siebzehn Gedichten Paul Verlaines wagte Gabriel Fauré den größten stilistischen Sprung innerhalb seiner Kompositionslaufbahn und hinterließ einen der Höhepunkte des gesamten Kunstliedschaffens. Die technische Virtuosität des Dichters und die fließende Rhythmik und Betonung seiner Poesie übten einen besonderen Reiz auf den Komponisten aus. Der äußerst strenge, intellektuelle Kern der Musik Faurés ist auf ähnliche Weise von einer außergewöhnlichen rhythmischen, metrischen und klanglichen Flexibilität und Kühnheit umgeben. Die vorliegende Ausgabe präsentiert die drei einzelnen Vertonungen „Clair de lune“, „Spleen“ und „Prison“, die „Venezianischen“ Lieder op. 58 und den herausragenden Zyklus *La Bonne Chanson*: Sie ermöglicht einen unmittelbaren Zugang zu jener größeren emotionalen Dichte und den kompositorischen Wagnissen, die Fauré, beflügelt durch Verlaines Lyrik, unternahm.² Es war eine radikale Abkehr vom Bisherigen, die bei vielen Kollegen Entsetzen hervorrief: Faurés ehemaliger Lehrer und lebenslanger Freund Saint-Saëns konnte sich nie mit *La Bonne Chanson* anfreunden. Auch Faurés „Venezianische“ Lieder riefen eine ablehnende Reaktion hervor, wie er in einem Brief vom August 1891 dem Tenor Maurice Bagès und seinem Komponistenfreund Pierre de Breville berichtete:

Ich zeigte [Camille] Benoît das vierte [Lied] und ich muss gestehen, dass er mir mit ernster und betrübter Miene sagte, dass ich zu anderen Dingen fortschreiten und Verlaine aufgeben sollte, da ich viel zu *inkonsequent* und *undurchsichtig* werden würde! Ich wurde ganz unsicher! Wo ich doch dachte, ich wäre zu klassisch!³

Herangeführt an die Dichtung Verlaines wurde Fauré von Comte Robert de Montesquiou, einer schillernden Figur des öffentlichen Lebens, die Huysmans in seinem Roman *À rebours* zum Charakter Des Esseintes inspirierte und die sich auch in Prousts *À la recherche du temps perdu* (in der Person des Baron Charlus) wiederfindet. Komponist und Schöngeist wurden 1886 oder Anfang 1887 durch die Vicomtesse Greffulhe miteinander bekannt gemacht, die ihrerseits eine Cousine Montesquiou und eine der tonangebenden Gastgeberinnen der musikalischen Salons von Paris war. Im September 1887 entwarf Montesquiou auf Anfrage Faurés einen poetischen Text, der zur orchestralen *Pavane* gesungen werden sollte, die Fauré kurz zuvor komponiert und der Vicomtesse gewidmet hatte. Die auf rosa Pergament geschriebenen Worte Montesquiou sind eine frivole Parodie auf die an sich bereits parodistische *Fête-galante*-Lyrik und lassen einen eindeutigen Bezug auf Gedichte wie „Clair de lune“ und „Mandoline“ von Verlaine erkennen. Es scheint naheliegend, dass Fauré seine *Pavane* und *Clair de lune* (letzterer Text stammt aus Verlaines Sammlung *Fêtes galantes* aus dem Jahr 1869) kurz nacheinander komponierte und dass diese im April 1888 in orchestraler Form zusammen uraufgeführt wurden: Neben der Tatsache, dass *Clair de lune* den Untertitel „Menuet“ trägt (das einzige Lied, dem Fauré jemals einen Tanztitel verlieh), und dass sich die beiden Stücke gegenseitig auf textlicher Ebene parodieren, beinhaltet jedes Werk – nach einer ausgedehnten instrumentalen Einleitung – eine „obligate Singstimme“ über einer im Wesentlichen autonomen Begleitung, die in den entscheidenden Momenten wiederum „wie durch Zufall“ verschmelzen, wie es Graham Johnson treffend beschrieb.⁴

Faurés nächste Verlaine-Vertonung besitzt einen wesentlich anderen Charakter. *Spleen* (1888) stammt aus Verlaines Sammlung *Romances sans paroles* von 1874 (dort ohne Überschrift; Fauré übernahm den Titel von einem anderen Gedicht der Sammlung⁵). Versprühten die *Fêtes galantes* noch eine berauschende, sardonische Stimmung, wie sie sich im metrischen Fluss von *Clair de lune* niederschlug, so besteht *Spleen* aus kurzen, größtenteils monosyllabischen Zeilen, die an das unbarmherzige Ostinato prasselnden Regens erinnern, welches sich auch in Faurés Vertonung wiederfindet. Im Rahmen einer 1911 in der Zeitschrift *Musica* durchgeführten Komponistenbefragung zum Thema „Was sollte vertont werden?“ bemerkte Fauré über *Spleen*: „Der Klang der Regentropfen ist nur eine Nebensache. Das Wesentliche ist die liebevolle und bange Klage.“ Mit Bezug auf „Green“ wie auch *Spleen* erklärte er, dass „die Begleitung darauf abzielen soll, das tiefe Gefühl *hervorzubeben*, das die Worte lediglich *skizzieren*.“⁶

Nachdem Fauré *La Bonne Chanson* 1894 fertiggestellt hatte, widmete er sich mit der Vertonung von *Prison* im Dezember desselben Jahres ein letztes Mal der Lyrik Verlaines. Die explosive Intensität des Liedes ist innerhalb des Gesamtschaffens Faurés einzigartig, die schallende Klavierbegleitung gibt sich starr wie die Gitterstäbe eines Gefängnisses. Buchstäblich bis in die verstörende letzte Zeile („Qu’as-tu fait de ta jeunesse?“) hinein schlägt das Klavier die Sekunden (entsprechend der Metronomangabe). Das Lied kann geradezu als stiller Bezug auf Verlaines tragischen persönlichen Ausgang gedeutet werden, der jenseits des ekstatischen Horizonts von *La Bonne Chanson* lag.⁷

Wie auch *Clair de lune* (und die *Pavane*) entstanden die fünf „Venezianischen“ Lieder aus dem Jahr 1891 unter der Ägide einer tonangebenden Salonnrière und Patronin der Künste, dieses Mal Princesse de Scey-Montbéliard (geborene Winnaretta Singer, später Princesse de Polignac). Anfang 1891 hatte die Princesse die Idee, bei Verlaine und Fauré eine Oper in Auftrag zu geben. Der Komponist hatte immerhin so viel Interesse daran, den Dichter zu treffen, dass er ihn mehrfach aufsuchte. Einem Brief an die Princesse vom 30. Januar 1891 fügte er eine seiner lebendigen Skizzen von Verlaine bei (siehe S. IV):

Ich habe diesen *Verlaine* nun also gesehen! Ich habe dies sogar zweimal getan, denn ich bin gestern noch einmal in sein trostloses Hôpital Saint-Antoine gegangen. Welch eine erstaunliche, seltsame und unverständliche Persönlichkeit! Wie kann ein so wunderbar begabter Mensch Freude an diesem endlosen *Hin und Her* zwischen Wirts- und Armenhaus finden! Woher nimmt er die Gelassenheit, alles zu akzeptieren und es ganz normal zu finden, in diesem abgestandenen Geruch nach Krankheit und Medikamenten mit einem *Pöbel*, der ihm kaum als Gesprächspartner dienen kann, und in widerlich dreckiger Bett- und Unterwäsche zu leben, während er den erschreckenden Vorschriften ausgesetzt ist, nur zweimal die Woche von Freunden Besuch zu erhalten und keine Lampe oder Kerze haben zu dürfen, sondern lediglich ein flackerndes Nachtlcht von Sonnenunter- bis Sonnenaufgang! Wie lang müssen diese Nächte sein!⁸

Bald wurde offensichtlich, dass Verlaine, der immer stärker dem Alkohol verfiel, nicht mehr in der Lage sein würde, ein Libretto zu schreiben: Weniger als fünf Jahre später sollte Fauré als Organist auf seiner Beerdigung spielen. Nachdem er die Hoffnung auf eine

Index of Songs / Table des mélodies / Liederverzeichnis

	Key Ton Tonart	Range Étendue Umfang	Page Page Seite
<i>Clair de lune (Menuet)</i> (Op. 46 no. 2).....	c		2
<i>Spleen</i> (Op. 51 no. 3).....	e		6
<i>Prison</i> (Op. 68 no. 1 [Op. 83 no. 1]).....	e		10
<i>Cinq mélodies</i> ["de Venise"] (Op. 58)			
1. <i>Mandoline</i>	A		12
2. <i>En sourdine</i>	F#		16
3. <i>Green</i>	A $\flat$		21
4. <i>À Clymène</i>	e		24
5. <i>C'est l'extase</i>	E $\flat$		29
<i>La Bonne Chanson</i> (Op. 61)			
1. <i>Une Sainte en son auréole</i>	A $\flat$		34
2. <i>Puisque l'aube grandit</i>	G		38
3. <i>La lune blanche luit dans les bois</i>	F#		43
4. <i>J'allais par des chemins perfides</i>	F#		47
5. <i>J'ai presque peur, en vérité</i>	e		51
6. <i>Avant que tu ne t'en ailles</i>	D $\flat$		56
7. <i>Donc, ce sera par un clair jour d'été</i>	B $\flat$		61
8. <i>N'est-ce pas ?</i>	G		66
9. <i>L'hiver a cessé</i>	B $\flat$		71

Poetic texts / Textes poétiques des mélodies / Liedtexte

(Paul Verlaine)

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

Clair de lune

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

{Spleen}

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce [mon] cœur qui s'écœure.
Quoi ! nulle trahison ?
Ce [Mon] deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine !

{Prison}

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit
Berce sa palme.

La cloche dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

Moonlight

Your soul is a chosen landscape
Bewitched by masquers and bergamaskers,
Playing the lute and dancing and almost
Sad beneath their fanciful disguises.

Singing as they go in a minor key
Of conquering love and life's favours,
They do not seem to believe in their fortune
And their song mingles with the light of the moon,

The calm light of the moon, sad and fair,
That sets the birds dreaming in the trees
And the fountains sobbing in their rapture,
Tall and svelte amid marble statues.

{Spleen}

Tears fall in my heart
As rain falls on the town,
What is this torpor
Pervading my heart?

Ah, the soft sound of rain
On the ground and roofs!
For a listless heart,
Ah, the song of the rain!

Tears fall without reason
In my disheartened heart.
What! Was there no treason?
My grief is without reason.

And the worst pain of all
Must be not to know why,
Without love and without hate,
My heart has so much pain.

{Prison}

The sky above the roof,
So blue, so calm!
A tree, above the roof,
Waves its crown.

The bell, in the sky that you see,
Gently rings.
A bird, on the tree that you see,
Plaintively sings.

My God, my God, life is there,
Simple and serene.
That peaceful murmur there
Comes from the town.

O you, what have you done,
Weeping without end,
Say, what have you done
With your young life?

Mondschein

Eure Seele ist eine ausgewählte Landschaft,
Wo reizende Masken und Bergamasken gehen,
Laute spielend und tanzend und fast
Traurig unter ihren wunderlichen Verkleidungen.

Obgleich sie in Moll besingen
Die siegreiche Liebe und das günstige Leben,
Sehen sie nicht so aus, als ob sie an ihr Glück glaubten,
Und ihr Lied verschmilzt mit dem Mondschein,

Mit dem stillen, traurig-schönen Mondschein,
Der die Vögel in den Bäumen träumen
Und die Brunnen vor Verzückung schluchzen läßt,
Die großen schlanken Springbrunnen zwischen dem
Marmor.

{Spleen}

Es weint in meinem Herzen
So wie es auf die Stadt regnet;
Was ist das für eine Wehmut,
Die mein Herz durchdringt?

O süßes Geräusch des Regens
Am Boden und auf den Dächern!
Für ein Herz, das sich langweilt,
O der Gesang des Regens!

Es weint ohne Grund
In meinem Herzen, das sich anwidert.
Was! Kein Verrat?
Meine Trauer hat keinen Grund.

Es ist wohl die schlimmste Qual,
Nicht zu wissen warum,
Ohne Liebe und ohne Haß,
Mein Herz hat soviel Kummer!

{Gefängnis}

Der Himmel über dem Dach ist
So blau, so ruhig!
Ein Baum über dem Dach
Wiegt seinen Palmenzweig.

Die Glocke am Himmel, den man sieht,
Läutet sanft.
Ein Vogel auf dem Baum, den man sieht,
Singt seine Klage.

Mein Gott, mein Gott, das Leben ist da,
Einfach und ruhig.
Dieser friedliche Lärm da
Kommt aus der Stadt.

Was hast du gemacht, o du, der du hier bist,
Unaufhörlich weinend,
Sag, was hast du gemacht, o du, der du hier bist,
Aus deiner Jugend?

À Emmanuel Jadin



Clair de Lune (Menuet)

Original keys: g [sketches] / $\flat\flat$ / c

Gabriel Fauré (1845–1924)

Op. 46 no. 2

Andantino quasi allegretto $\text{♩} = 78$

p

sempre dolce

p

Vo -