



JOURNÉE GABRIEL FAURÉ VENDREDI 4 AOÛT 2017 ABBAYE DE SAINTE CROIX

DIRECTEURS ARTISTIQUES

ERIC LE SAGE
PAUL MEYER
EMMANUEL PAHUD

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS



MÉDIAS



MÉCÈNE



PARTENAIRES



MARIUS FABRE

BILLETTERIE ET RENSEIGNEMENTS

FESTIVAL-SALON.FR

THÉÂTRE ARMAND 04 90 56 00 82
THEATRE@SALON-DE-PROVENCE.ORG

LA SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.

PROGRAMME DE LA JOURNÉE



12. GABRIEL À L'ABBAYE 12h

Gabriel Fauré (1845-1924)

1^{ère} période

Nocturne n° 4 en mi bémol majeur,
op. 36 (c.1884)

Éric Le Sage piano

Élegie opus 24

Éric Le Sage piano

Claudio Bohórquez violoncelle

Sonate n°1

Emmanuel Pahud flûte

Éric Le Sage piano



13. NOCTURNES & MÉLODIES 15h

Gabriel Fauré 2^e période

Nocturne n° 6 opus 63

La Chanson d'Ève opus 95

N° 2 *Prima verba*

N° 3 *Roses ardentes*

N° 5 *L'aube blanche*

N° 6 *Eau vivante*

N° 7 *Veilles-tu, ma senteur*
de soleil ?

N° 10 *Ô mort, poussière*
d'étoiles

Nocturne n° 7 opus 74

Les berceaux (opus 23 n° 1)

Clair de lune (opus 46 n° 2)

Les roses d'Ispahan

(opus 39 n° 4)

La rose (opus 51 n° 4)

Parfum impérissable

(opus 76 n° 1)

Mandoline

(de "*Cinq mélodies de*
Venise" opus 58 n° 1)

En sourdine

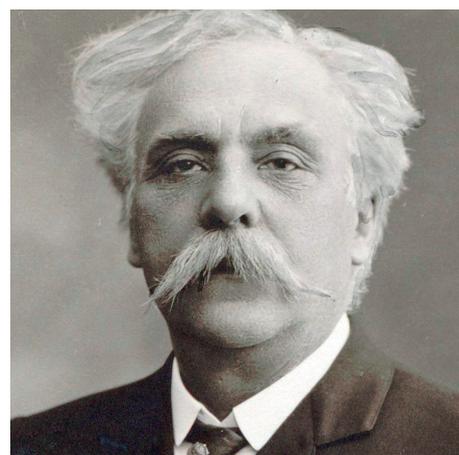
(de "*Cinq mélodies de*
Venise" opus 58 n° 2)

Soir (opus 83 n° 2)

Karine Deshayes

mezzo-soprano

Éric Le Sage piano



14. MONSIEUR FAURÉ 18h

Gabriel Fauré Période tardive

Nocturne n° 11 en fa mineur,
opus 104 n° 3

Nocturne n° 12 en mi mineur,
opus 107

Éric Le Sage piano

Sonate n° 2 opus 108

Berceuse

Pierre Fouchenneret violon

Éric Le Sage piano

Trio en ré mineur opus 120

Paul Meyer clarinette

Zvi Plessner violoncelle

Éric Le Sage piano

PRÉSENTATION

La musique de Gabriel Fauré demeure, dans une large mesure, inconnue, comparé à celle de ses compatriotes Debussy et Ravel. Bien sûr, son *Requiem*, charmant et serein, est souvent joué et enregistré, quelques-unes de ses rares pièces orchestrales nous sont assez familières (la musique de «Pelléas», Masques et Bergamasques, et la Pavane), sa musique de chambre est donnée plus fréquemment qu'autrefois, et plusieurs de ses mélodies sont connues et admirées des mélomanes sagaces. Mais quiconque réalise que la production de Fauré se monte à cent vingt et un numéros d'opus—presque autant que chez Brahms et Beethoven—mesure l'étendue de l'oubli dans lequel ce compositeur est tombé. Il est des raisons à cet oubli. Non que cette musique soit inférieure, problématique ou indigne d'intérêt; bien au contraire: l'univers cultivé et policé de Fauré a toujours trouvé grâce auprès d'auditeurs disposés à prêter attention à sa belle voix discrète.

L'une des raisons de la relative absence d'attrait du public pour Fauré tient au choix des genres dans lesquels ce dernier décida de travailler. L'essentiel de son œuvre recourt à des petites formes; l'orchestre l'a peu séduit, ce qui a maintenu son nom hors des grandes salles de concert—où la majorité des mélomanes sont, naturellement, attirés. Très peu pour lui les couleurs exotiques et les rythmes d'Images ou de la Rapsodie espagnole, les atmosphères chargées de La Mer. Certes, il produisit un opéra, Pénélope, d'une singulièrement belle qualité, de la musique de scène et quelques pièces chorales, mais le centre de gravité de son œuvre demeure dans sa musique de chambre, où se côtoient des sonates pour violon et violoncelle, des quatuors et des quintettes avec piano, un trio avec piano, un quatuor à cordes, des dizaines de mélodies et quantité de pièces pour piano.

À partir de 1883, environ, le piano en vint à occuper une position centrale dans l'œuvre de Fauré, dont l'écriture pianistique reflètera fidèlement, tout au long de sa vie, sa renommée grandissante et son raffinement artistique croissant. Il est assez surprenant de constater que le volume de sa musique pour piano égale au moins celui de Debussy et surpasse certainement celui de Ravel. Mais, tandis que la musique pour piano de ces deux compositeurs est aisément identifiable grâce à des titres fort divers et poétiques, pas une seule pièce de Fauré n'a de titre extramusical. Aucune Cathédrale engloutie, aucune Île joyeuse ni Vallée des cloches chez lui, mais de simples nocturnes, barcarolles, préludes, impromptus, valse-caprices, un beau Thème et Variations, et quelques autres morceaux. (Peut-être la suite Dolly, destinée à un duo pianistique, peut-elle être écartée.) En outre, et peut-être faut-il le déplorer, aucune de ces pièces pour piano n'a reçu de surnom, de la part ni du compositeur ni de quiconque d'autre. Les surnoms peuvent déplaire aux puristes, ils n'en demeurent pas moins indéniablement précieux pour capter et retenir la mémoire de l'auditeur—il n'est que de songer à la Sonate «au clair de lune» pour admettre la véracité de cette réalité.

Autre raison à l'oubli de la musique pour piano de Fauré: l'absence, dans tout son œuvre, d'une grande pièce, de durée substantielle, autour de laquelle bâtir un programme. Contrairement à Chopin, Schumann, Liszt et Brahms, par exemple, Fauré ne laissa aucune sonate. Debussy et Ravel agirent de même, mais ils laissèrent au moins des

contre-propositions convenables—surtout des suites de mouvements (*Le Tombeau de Couperin*, *Gaspard de la nuit*, *Images*) ou des recueils de pièces formant un tout satisfaisant (*les Préludes* de Debussy). Autre cause de l'oubli de Fauré: sa musique ne paraît pas d'emblée techniquement exigeante (bien qu'elle le soit en réalité), et n'attire donc pas l'attention des virtuoses internationaux. Dans le même temps, elle n'est pas assez simple pour l'amateur moyen. L'idiome harmonique extrêmement personnel de Fauré contraint en effet l'interprète à négocier une myriade d'«accidents» (souvent des doubles dièses ou bémols), de triolets, de changements de mesure, etc., qui placent l'essentiel de cette musique hors de portée de la plupart des musiciens amateurs.

Autant d'éléments qui nuisent à la reconnaissance de Fauré comme compositeur d'une envergure digne de ses compatriotes plus célèbres. Sans oublier une dernière donnée, plus puissante, peut-être, que les autres: le caractère de sa musique même. Jamais il n'y eut homme moins flamboyant, moins démonstratif que Fauré—ce qui se reflète dans sa musique, où les gestes sont retenus, où le langage est civilisé, urbain, et le style poli. Pas la moindre trace de «pose pour la galerie», ni de virtuosité pour la virtuosité: la musique se fraye un chemin par persuasion plutôt que par emphase. Pour reprendre les mots de Charles Koechlin, extraits de la révérentielle monographie qu'il consacra à son maître: cette musique «jamais ne se moque ni ne méprise, jamais ne progresse par caricature. Elle est variée par les milliers de sentiments touchant l'amour ... mais est aussi, souvent, le mélange intime d'une mélancolie cachée et d'une certaine sérénité. Parfois, de nouveau, l'on a conscience d'une nuit orageuse, avec de sombres tourbillons sur la mer. La douleur n'est pas loin de cette œuvre fondamentalement humaine—pas plus (quoique exceptionnellement) que la colère».

NOCTURNES

Les plus grandes œuvres pour piano de Fauré, *les Nocturnes* et *les Barcarolles*, sont comptées toutes deux à treize, nombre porte-bonheur. Le titre, *Nocturne*, est, encore une fois, plus commode que précis, évoquant l'alternance de lumière et d'obscurité, de passion et de sérénité, et les pièces ont tendance à suivre l'exemple de Chopin, qui consiste à contraster les sections externes tranquilles aux épisodes centraux d'animation ou de turbulence plus grandes (n^{os} 2, 5, 6 et 13 constituent toutes des exemples richement variés de cette structure).

Le Quatrième nocturne — Le Quatrième nocturne est un nocturne «heureux». Il commence, dans une atmosphère de paisible contentement, par un thème de joie innocente, et les blanches carillonnantes de la section centrale ondoyante en mi bémol mineur atteignent à un apogée d'ardeur romantique, sans pour autant troubler le doux bonheur de la pièce.

Le Troisième nocturne est probablement le plus connu de la série. Plus ouvertement charmant que le premier, il nous fait, davantage que tous les autres, immédiatement songer à Chopin. Moins profond que ses pendants, il demeure cependant parfaitement ouvragé, tant dans son élégance que dans son raffinement expressif.

Fauré rédigea son **Nocturne n° 6** en ré bémol majeur op. 63 après une décennie d'interruption marquée par la mort de ses parents et l'écriture de son célèbre *Requiem*. Ce

Nocturne, qui demeure l'une de ses plus populaires pages pour piano, s'inscrit parmi les chefs-d'œuvre de la littérature pianistique. Quand on lui demanda où il avait trouvé l'inspiration de son ouverture extatique, il répondit: «sous le tunnel du Simplon». On pourrait écrire des pages sur cette œuvre mais le mieux, c'est peut-être simplement de l'écouter. Comme le souligne Nectoux, Schönberg, cinq ans après, débusqua lui aussi, avec sa *Verklärte Nacht*, ce «chemin d'étoiles» que nous entendons dans la section centrale, marquée *Allegro moderato*.

Les *Nocturnes* finaux forment une somme de l'art de Fauré. Et, bien que le *Nocturne n° 11* soit une élégie, composé à la mémoire de Noémie Lalo, femme du critique Pierre Lalo, les cloches funèbres qui y sonnent évoquent sans doute l'état de cœur de Fauré lui-même. Les n°s 9 et 10, eux aussi, le trouvent en lutte avec le malaise qui l'a envahi au cours de ses dernières années, où ce que l'on a appelé l'atmosphère « premier matin du monde » de temps plus anciens est conjurée hors de l'existence par une montée centrale lente dans le *Nocturne n° 10*, qui habite un monde de cauchemar. Dans le n° 12, agrémenté de chutes soudaines et de vigoureuses tentatives de stabilité, le chant ravi du n° 6 est transformé en section centrale, dans laquelle le lyrisme est consumé par la dissonance, faisant face, pour ainsi dire, à un miroir déformant. Pour finir, le *Nocturne n° 13*, achèvement véritablement épique de la série: les harmoniques lugubres des sections externes s'accélèrent rapidement en un tumulte frénétique, cascasant furieusement, avant une coda dans laquelle cette note insistante d'élégie atteint son apothéose finale—là où chagrin et courage sont indissolublement unis.

L'ÉLÉGIE que Fauré a écrite en 1880, créée chez Saint-Saëns le 21 juin, a peut-être été conçue à l'origine comme le mouvement lent d'une sonate. On ignore pour quelle raison elle a dû attendre trois ans avant d'être publiée—c'était peut-être le temps nécessaire à Fauré pour comprendre que la sonate ne fonctionnerait pas. En tout cas, l'Élégie fut un succès immédiat, ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'elle embrasse une vaste gamme d'émotions—pathos, délicatesse, virtuosité, mélodrame et une dernière page tout en «détente» merveilleusement conçue.

LA CHANSON D'ÈVE

«Rien n'égale la pureté, la grandeur, la chasteté de La chanson d'Ève, cette Bonne chanson de l'âge d'or.»
(Vladimir Jankélévitch)

Fauré fut d'emblée séduit par cette poésie de Charles Van Lerberghe, à laquelle son ami Alfred Mockel l'initia. Substantielle, cette œuvre de 1904 dédiée à Émile Verhaeren comprend quatre-vingt-seize poèmes répartis en cinq sections: Fauré saute le Prélude et commence son cycle par le premier poème des Premières paroles (3). Viennent ensuite les poèmes nos 8, 7, 12, 16 et 22 de la même section. (Il est évident que les merveilles de la Création et le jardin d'Éden intéressent bien plus Fauré qu'Ève perdant la grâce.) Un seul poème est extrait de La tentation (39), qui précède un retour aux Premières paroles (29). Les dix-huit poèmes de La faute sont laissés de côté et le cycle s'achève sur les nos 86 et 94 (l'antépénultième) du Crépuscule—mot dont Fauré fait aussi le titre de son avant-dernière mélodie; le cycle suit donc la chronologie de Van Lerberghe, du moins dans les grandes lignes: il effleure le portrait d'Ève tel que le brosse

le poète, mais il l'approfondit aussi avec une musique sans égale. Les poèmes n'ayant pour titre que leurs seuls premiers vers, Paradis, Prima verba et Eau vivante sont des inventions de Fauré.

Sur le plan motivique, **La chanson d'Ève** est moins complexe que La bonne chanson, avec ses cinq thèmes récurrents. Autrement, et bien que la musique donne l'impression visuelle d'être bien moins dense, le cycle le plus tardif est de loin le plus ambitieux. Fauré, qui n'avait pas encore l'âge du Haydn de *Die Schöpfung*, entreprend rien de moins que sa «Création» à lui. Ève est une figure cosmique, la plus grandiose protagoniste de tous les cycles féminins; et l'on entend la voix de Dieu Lui-même—un événement unique dans le répertoire de la mélodie. Ce tableau est tellement captivant que l'absence d'Adam (chez Fauré du moins) semble à peine valoir d'être commentée.

LES BERCEAUX

Cette mélodie fut composée quatre ans après Au bord de l'eau, sur un autre texte de Sully-Prudhomme qui figure dans les *Stances et Poèmes* (1865) sous le titre Le long du quai les grands vaisseaux. Le thème du poème - «aux hommes le labeur, aux femmes les pleurs» - est un jeu de mots et de considérations entre les «vaisseaux», dans lesquels les marins partent en mer, et les «berceaux», plus petits mais de forme identique, dans lesquels les mères bercent des enfants qui ne connaîtront peut-être jamais leur père. Fauré a écrit un mélange de berceuse et de barcarolle en si bémol mineur, l'une de ses tonalités les plus chères. D'abord, la mélodie semble intime, comme il sied au bercement (l'accompagnement en triolets, ondoyant d'une main à l'autre, est une invention magistrale); puis, dans la section centrale culminante («Tentent les horizons qui leurrent»), la musique prend un tour dramatique exacerbé, rare dans les mélodies fauréennes - nous entendons soudain le déchirement des femmes qu'on laisse, mais aussi leur colère envers la mer, perpétuelle maîtresse des marins. Cette explosion de sentiments cesse cependant aussi vite qu'elle avait commencé. L'ambitus vocal de la mélodie embrasse une étonnante treizième, de la bémol grave à fa aigu. Nous pouvons mesurer combien le Fauré deuxième manière maîtrisait ses moyens à la façon dont il évite toute sensation de contraste désordonné entre les femmes à la maison et les hommes sur les flots. Tout est habilement mené avec équilibre, notamment la transition, remarquable de concision et superbe d'efficacité, qui conduit à la troisième strophe du poème. Le moto perpetuo qu'est cette lancinante mélodie semble faire inconsciemment écho aux mots, contemporains, de Whitman: «Du berceau balançant sans fin ... la navette musicale ... Chante une réminiscence.»

LES ROSES D'ISPAHAN

Il s'agit là de l'une des plus sensuelles, des plus érotiques, voire des plus décadentes mélodies de Fauré. Jankélévitch juge son côté déterminé indigne du vrai Fauré, mais le public mélomane a toujours adoré sa somptuosité extrêmement parfumée. Si elle suggère l'image d'un sérail drapé dans l'opulent style parisien des années 1880, c'est un peu le *Zeitgeist* qu'il faut blâmer: À rebours de Huysmans est paru en 1884, la même année que les *Poèmes tragiques* de Leconte de Lisle. Cette musique a une ondulation bien à elle, née en partie d'une contre-mélodie, semblable à une troisième voix partagée aux deux pouces de l'accompagnateur. Cette démarche, nonchalante et majestueuse, qui varie au

gré d'occasionnels déplacements rythmiques, évoque des chameaux lourdement chargés, avançant d'un pas chaloupé dans les sables du désert (cf. *La caravane de Chausson*, 1887). Toutes sortes de parfums rares sont à vendre, mais aucun ne saurait égaler celui de l'absente Leïlah. Le voyage de la mélodie est soudain interrompu par un aparté de Fauré : on s'attendait à une nouvelle apparition du refrain sinueux et hypnotique (et, de fait, la mélodie s'achève sur lui), mais les mots « Ô Leïlah » s'accompagnent d'un brusque déchaînement qu'aucun interlude ne précède, qui semble spontané, impromptu. Cette strophe médiane, l'une des énonciations les plus sincères du compositeur, suffit à ne pas reléguer Les roses d'Ispahan dans ce genre pléthorique de la musique française qu'est le pastiche oriental. Seules quatre des six strophes du poème ont été mises en musique : les n^{os} 1, 2, 4 et 6.

PARFUM IMPÉRISABLE

Voici l'adieu de Fauré à Leconte de Lisle—quarante-cinq ans après la rédaction du poème. Cette mise en musique laisse présager ce qui va suivre, le style des cycles mélodiques tardifs et la dernière manière ; la dédicace de cette mélodie éthérée au sophistiqué Paolo Tosti paraît presque ironique. La mesure d'ouverture est l'accord de dixième mezzo staccato partagé aux deux mains et répété trois fois—rien de plus. L'articulation prépare la manière dont Fauré, compositeur-alchimiste, versera goutte à goutte les harmonies rares et recherchées. Dès l'entrée de la voix, à la deuxième mesure, on entame un voyage musical qui s'accorde à peine un moment pour souffler : la progression est tranquille mais inéluctable, comme si la chanteuse « planait », grisée par une substance exquise, aux effets narcotiques. Cette morbidité, qu'on appelle aussi l'amour non partagé, est au cœur de l'extase douloureuse de cette pièce. Le constant retour à la tonalité mère, aux cadences importantes, fait écho à la note de basse du parfum, toutes les harmonies périphériques étant une variation sur cet arôme obsédant, prépondérant. Le piano se contente de soutenir la voix ; le pianiste qui joue cette mélodie pour la première fois est stupéfait par le nombre de degrés concomitants, d'intervalles renversés et d'intervalles de demi-tons dont ses doigts disposent dans leurs incessants pivotements d'une harmonie étonnante à l'autre. Les grandes envergures à la main gauche évoquent le reclement d'une guitare, ou peut-être d'une harpe orientale. Le galbe exotique de ces accords fait-il partie de la réponse fauréenne à un poème sur les roses de Lahore?

CINQ MÉLODIES

Comparé à Massenet, qui avait composé un duo d'après Verlaine dès 1871, et à Debussy, qui avait mis en musique ses premiers poèmes verlainiens en 1882 (la première version de Clair de lune et Mandoline, extraits des Fêtes galantes, 1869), Fauré est venue tardivement à l'œuvre de Verlaine, son Clair de lune datant de 1887. En 1891, Winnaretta Singer (qui fut un court temps mariée au prince de Sceaux-Montbéliard – une union annulée par le pape) incita Fauré à écrire un opéra sur un livret de Verlaine, mais cette idée resta lettre morte. Rien d'étonnant, cependant, à ce qu'il ait probablement pris, quand elle l'invita à venir passer des vacances à Venise cette année-là, plusieurs volumes de Verlaine. Car ce fut à Venise que lui vint l'idée d'un cycle de mélodies sur ces textes. Il ébaucha la première mélodie du corpus, *Mandoline*, à Venise même mais, pour le reste, il rentra travailler à Paris. Certes, les poèmes choisis ne

traitent pas de la «Sérénissime», mais Fauré considéra ces mélodies comme étant «de Venise», fruits d'une pause bien nécessaire, durant laquelle il se détendit dans un cadre magnifique, «au bord de l'eau». Ce lien vénitien, les premières éditions des mélodies le célébrèrent par une charmante illustration figurant une gondole sur une lagune avec, en arrière-plan, le Campanile et la basilique San Marco. Dans une lettre adressée à la dédicataire du cycle (l'édition princeps mentionne son ancien titre, «M^{me} la princesse Winnaretta de Sceaux-Montbéliard»), Fauré parle de ces mélodies comme d'«une sorte de Suite, une histoire».

LES SONATES

La Sonate pour violon n^o1 en la majeur, op.13, dont la partie violon est interprétée à la flûte, reçut un accueil enthousiaste lors de sa création, en janvier 1877, suggérant à Saint-Saëns une critique dithyrambique dans le *Journal de Musique*. Elle demeure aujourd'hui la plus populaire de toutes les œuvres de chambre de Fauré, appréciée tant pour sa fraîcheur et sa verve que pour son équilibre, typiquement fauréen, entre retenue élégante et ardeur romantique. Quoique les quatre mouvements soient construits selon les schémas traditionnels (les premier, deuxième et dernier sont de forme sonate), la musique est d'une individualité assurée, profonde, fort différente des musiques de chambre entendues auparavant. D'emblée, Fauré proclame son originalité : une cantilène souple, en arche ample, à la fois nonchalante et pressée, s'éploie sur un nombre de mesures exceptionnellement élevé (21). Déjà des insinuations d'agitation harmonique transparaissent, agitation intensifiée dans l'expressif second thème principal, descendant, joué au violon, qui ne cesse de moduler par-dessus une basse chromatique ascendante. Le développement, qui jette une nouvelle lumière pénétrante sur chacun des thèmes tour à tour, culmine en une accalmie des plus splendides, par-dessus des accords pianistiques graves, étouffés.

L'Andante en ré mineur, à 9/8, voit un inquiétant mariage entre les rythmes de barcarolle doucement ondoyants, si chers à Fauré, et le chromatisme intense, voire visionnaire. Les arpèges pianistiques ascendants de l'ouverture sont renversés dans la seconde idée, qui commence dans un fa majeur tendrement apaisant, mais est rapidement détournée via une séquence de modulations passionnée : à la reprise, ce thème, désormais en ré majeur, atteint à un apogée plus fulgurant encore, avec une instrumentation étonnamment sonore.

Malgré de faibles échos mendelssohniens, le scherzo Allegro vivo est un mouvement délicieusement fauréen, aux textures arachnéennes (noter, par exemple, les soudains accès de pizzicato du violon), aux glissements harmoniques véloce, aux contre-rythmes taquins. Le trio offre un changement d'humeur et de sonorité éloquent : une mélancolique mélodie cantabile, légèrement schumannesque, s'éploie doucement sur un accompagnement au clavier, paisiblement ondoyant. Guère surprenant que ce mouvement ait été bruyamment biffé lors de la création.

Le finale à 6/8, Allegro quasi presto, dessine un saisissant contraste entre l'idée d'ouverture, sereine, qui oscille de manière hypnotique autour d'un ut dièse récurrent (un des traits mélodiques préférés de Fauré), et le second thème syncopé à l'extrême, qui, avec ses divers contre-thèmes, domine les étapes conclusives de l'exposition. Dans le développement, les trois premières notes du thème initial

sont travaillées de manière presque obsessionnelle contre une nouvelle mélodie violonistique, sinueuse, qui met subtilement l'accent sur les intervalles de seconde et de tierce fondateurs de l'idée d'ouverture. La coda autorise au violon sa seule envolée de pure virtuosité de toute l'œuvre; pourtant, les brillantes gammes en spiccato sont typiquement maintenues à pianissimo jusque dans les toutes dernières mesures.

Plus de quarante ans séparent la sonate en la majeur de celle la *Sonate pour violon n°2 en mi mineur, op.108*, première pièce de la merveilleuse série d'œuvres de chambre tardives composées par Fauré—à l'instar de Beethoven et de ses derniers quatuors—alors qu'il était douloureusement affligé de surdité. Débutée à Évian, sur les rives du lac de Genève, en août 1916, et achevée à Paris l'hiver suivant, cette sonate en mi mineur est une œuvre puissante, concentrée, dont le premier mouvement atteint à une violence expressive reflétant la sombre période de sa composition et, plus spécifiquement, les angoisses de Fauré quant à son fils, Philippe, toujours en service actif. Avec ses déconcertants changements d'atmosphère, sa densité de réflexion et son idiome harmonique ésotérique, la sonate en mi mineur reçut un accueil public beaucoup moins favorable que la sonate en la majeur, plus abordable. En 1922, alors qu'Alfred Cortot s'apprêtait à la jouer devant la reine Élisabeth de Belgique, dédicataire, Fauré se plaignit à sa femme: «*Ma pauvre sonate est encore si rarement jouée*». *Aujourd'hui encore, elle demeure beaucoup moins connue que celle en la majeur, bien que nombre de musiciens la considèrent comme la plus belle des deux.*»

Dans le premier mouvement, Fauré crée une musique d'une force dérangement, au sein d'un schéma illustrant une interprétation originale de la forme sonate. Trois idées principales apparaissent: la première, menaçante et syncopée, éclatant depuis les tréfonds du clavier, la deuxième, passionnée et tortueusement chromatique, jouée dans l'aigu du violon; et la troisième, une mélodie doucement lyrique dont le calme consolant est menacé par la figure d'ouverture syncopée, à la basse. La séquence de ces trois idées, associée à un ample schéma tonal allant de mi mineur à sol majeur, correspond à une exposition de sonate. Ensuite, point de développement et reprise traditionnel, mais trois sections continues, qui chacune énoncent et développent les thèmes dans leur ordre original. La première de ces sections peut être considérée comme une seconde exposition, les deux dernières pouvant être vues comme des reprises variées. La musique devient intensément violente au début de la première reprise où l'écriture canonique, si typique du Fauré tardif, recèle une rudesse quasi brutale—et dans la coda, qui contorsionne le thème initial en formes nouvelles, effroyablement angulaires.

L'Andante, en la majeur, exsude la sérénité raréfiée, nuée d'inquiétude, si omniprésente dans la musique faurienne tardive. Son thème principal, dérivé de la symphonie en ré mineur (œuvre rejetée, de 1884), instaure une ligne mélodique d'une simplicité délicate, raffinée, contre des harmoniques chromatiques ambivalentes: à la reprise du thème, en ut majeur, à mi-chemin du mouvement, les harmonies se font plus étranges encore. Une seconde mélodie, annoncée *espressivo* au violon, volette d'une manière obsédante entre mi majeur et la mineur; ses développements subséquents, souvent en canon, atteignent à une

intensité émouvante, passionnée mais contenue. La coda, profondément tranquille, avec le violon dans son registre le plus grave, combine subtilement les aspects de chacune des deux idées principales.

La mélodie d'ouverture du finale en mi majeur est, de par sa grâce insouciant, ses syncopes sans emphase et ses schémas rythmiques calmement répétés par-dessus une basse puissamment définie, la quintessence même du Fauré tardif. Deux autres idées alternent avec cette mélodie dans un plan de type rondo: un thème au violon ample, chaleureusement expressif, caractérisé par son octave descendante initiale, et une mélodie cantabile plus réservée, étayée par d'insaisissables harmonies chromatiques. Mais ces idées secondaires re-glissent toujours nonchalamment vers le refrain d'ouverture, dont l'apparition étouffée, avec des valeurs de note doublées, au centre du mouvement, révèle la parenté avec l'ample mélodie au violon. Vers la fin, Fauré introduit, dans les graves de la basse, le motif initial de la sonate, vestige des origines sombres de l'œuvre. La place est ensuite cédée à une version prolongée de la calme idée lyrique du premier mouvement, qui atteint désormais à une ferveur extatique.

LES TEXTES CHANTÉS

GABRIEL FAURÉ *LA CHANSON D'ÉVE*

2. Prima verba

*Comme elle chante
Dans ma voix
L'âme longtemps murmurante
Des fontaines et des bois!*

*Air limpide du paradis,
Avec tes grappes de rubis,
Avec tes gerbes du lumière,
Avec tes roses et tes fruits,*

*Quelle merveille en nous à cette heure!
Des paroles depuis des âges endormies,
En des sons, en des fleurs
Sur mes lèvres enfin prennent vie.*

*Depuis que mon souffle a dit leur chanson,
Depuis que ma voix les a créés,
Quel silence heureux et profond
Naît de leurs âmes allégées!*

3. Roses ardentes

*Roses ardentes
Dans l'immobile nuit,
C'est en vous que je chante
Et que je suis.*

*En vous, étincelles
A la cime des bois,
Que je suis éternelle
Et que je vois.
Ô mer profonde,
C'est en toi que mon sang
Renaît vague blonde,
En flot dansant.
Et c'est en toi, force suprême,
Soleil radieux,
Que mon âme elle-même
Atteint son dieu!*

5. L'aube blanche

L'aube blanche dit à mon rêve:
«Éveille-toi, le soleil luit».
Mon âme écoute et je soulève
Un peu mes paupières vers lui.

Un rayon de lumière touche
La pâle fleur de mes yeux bleus;
Une flamme éveille ma bouche,
Un souffle éveille mes cheveux.

Et mon âme, comme une rose
Tremblante, lente, tout le jour,
S'éveille à la beauté des choses,
Comme mon [cœur]¹ à leur amour

6. Eau vivante

Que tu es simple et claire,
Eau vivante,
Qui, du sein de la terre,
Jaillis en ces bassins et chantes!

Ô fontaine divine et pure,
Les plantes aspirent
Ta liquide clarté
La biche et la colombe en toi se désaltèrent.

Et tu descends par des pentes douces
De fleurs et de mousses,
Vers l'océan originel,
Toi qui passes et vas, sans cesse, et jamais lasse
De la terre à la mer et de la mer au ciel.

7. Veilles-tu, ma senteur de soleil,

Veilles-tu, ma senteur de soleil,
Mon arôme d'abeilles blondes,
Flottes-tu sur le monde,
Mon doux parfum de miel?

La nuit, lorsque mes pas
Dans le silence rôdent,
M'annonces-tu, senteur de mes lilas,
Et de mes roses chaudes?

Suis-je comme une grappe de fruits
Cachés dans les feuilles,
Et que rien ne décèle,
Mais qu'on odore dans la nuit?

Sait-il à cette heure,
Que j'entr'ouvre ma chevelure,
Et qu'elle respire?
Le sent-il sur la terre?

Sent-il que j'étends les bras
Et que des lys de mes vallées,
Ma voix qu'il n'entend pas
Est embaumée?

10. Ô mort, poussière d'étoiles,

Ô mort, poussière d'étoiles,
Lève-toi sous mes pas!

Viens, ô douce vague qui brilles
Dans les ténèbres;
Emporte-moi dans ton néant

Viens, souffle sombre où je vacille,
Comme une flamme ivre de vent!

C'est en toi que je veux m'étendre,

M'éteindre et me dissoudre,
Mort où mon âme aspire!
Dieu fort qu'elle attend
Avec des chants et des rires d'amour.

Viens, brise-moi comme une fleur d'écume,
Une fleur de soleil à la cime
Des eaux,
Que la nuit effeuille, que l'ombre efface,
Et que l'espace épanouit.]¹

Et comme d'une amphore d'or
Un vin de flamme et d'arome divin,
Epanche mon âme
En ton abîme, pour qu'elle embaume
La terre sombre et le souffle des morts.

Les Berceaux, op. 23 n°1

Texte : Sully-Prudhomme 1839-1907

Le long du Quai, les grands vaisseaux,
Que la houle incline en silence,
Ne prennent pas garde aux berceaux,
Que la main des femmes balance.
Mais viendra le jour des adieux,
Car il faut que les femmes pleurent,
Et que les hommes curieux
Tentent les horizons qui leurrent !
Et ce jour-là les grands vaisseaux,
Fuyant le port qui diminue,
Sentent leur masse retenue
Par l'âme des lointains berceaux.

Clair de Lune op. 46 n°2

Texte : Verlaine 1844-1896

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.

Les roses d'Ispahan

Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger
Ont un parfum moins frais,
ont une odeur moins douce,
O blanche Leïlah !
que ton souffle léger.
Ta lèvre est de corail, et ton rire léger
Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce,
Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,
Mieux que l'oiseau qui chante au bord du nid de mousse.
O Leïlah ! depuis que de leur vol léger
Tous les baisers ont fui de ta lèvre si douce,
Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger,

Ni de céleste arôme aux roses dans leur mousse.
Oh ! que ton jeune amour, ce papillon léger,
Reviens vers mon cœur d'une aile prompte et douce,
Et qu'il parfume encor les fleurs de l'oranger,
Les roses d'Isphahan dans leur gaine de mousse !

La Rose

Je dirai la rose aux plis gracieux.
La rose est le souffle embaumé des Dieux,
Le plus cher souci des Muses divines!
Je dirai ta gloire, ô charme des yeux,
Ô fleur de Kypris, reine des collines!
Tu t'épanouis entre les beaux doigts
De l'Aube écartant les ombres moroses;
L'air bleu devient rose, et roses les bois;
La bouche et le sein des vierges sont roses!
Heureuse la vierge aux bras arrondis
Qui dans les halliers humides te cueille!
Heureux le front jeune où tu resplendis!
Heureuse la coupe où nage ta feuille!
Ruisselante encor du flot paternel,
Quand de la mer bleue Aphrodite éclore
Étincela nue aux clartés du ciel,
La Terre jalouse enfanta la rose;
Et l'Olympe entier, d'amour transporté,
Salua la fleur avec la Beauté!

Le parfum impérissable

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,
De son âme odorante a rempli goutte à goutte,
La fiole d'argile ou de cristal ou d'or,
Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.

Les fleuves et la mer inonderaient en vain
Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée,
Il garde en se brisant son arôme divin
Et sa poussière heureuse en reste parfumée.
Puisque par la blessure ouverte de mon cœur
Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,
Inexprimable amour qui m'enflammait pour elle!
Qu'il lui soit pardonné que mon mal soit béni!
Par de là l'heure humaine et le temps infini
Mon cœur est embaumé d'une odeur immortelle!

Mandoline

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte Cruelle t maint vers tendre.
Leurs courtes vestes de soie, Leurs longues robes à
queues, Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues
Tourbillonnent dans l'extase D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

En sourdine

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.
Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.
Ferme tes yeux à demi,
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.
Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes de gazon roux
Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.

Mélodies, Op. 83: No. 2, Soir

Quand la nuit verse sa tristesse au firmament,
Et que, pâle au balcon, de ton calme visage
Le signe essentiel hors du temps se dégage,
Ce qui t'adore en moi s'émeut profondément.

C'est l'heure de pensée où s'allument les lampes.
La ville, où peu à peu toute rumeur s'éteint,
Déserte, se recule en un vague lointain
Et prend cette douceur des anciennes estampes.

Graves, nous nous taisons. Un mot tombe parfois,
Fragile pont où l'âme à l'âme communique.
Le ciel se décolore ; et c'est un charme unique
Cette fuite du temps, il semble, entre nos doigts.

Je resterais ainsi des heures, des années,
Sans épuiser jamais la douceur de sentir
Ta tête aux lourds cheveux sur moi s'appesantir,
Comme morte parmi les lumières fanées.

C'est le lac endormi de l'heure à l'unisson,
La halte au bord du puits, le repos dans les roses ;
Et par de longs fils d'or nos cœurs liés aux choses
Sous l'invisible archet vibrent d'un long frisson.

Oh ! garder à jamais l'heure élue entre toutes,
Pour que son souvenir, comme un parfum séché,
Quand nous serons plus tard las d'avoir trop marché,
Console notre cœur, seul, le soir, sur les routes.

Voici que les jardins de la nuit vont fleurir.
Les lignes, les couleurs, les sons deviennent vagues;
Vois ! le dernier rayon agonise à tes bagues,
Ma soeur, [entends-tu]1 pas quelque chose mourir?

Mets sur mon front tes mains fraîches comme une eau
pure, Mets sur mes yeux tes mains douces comme des
fleurs, Et que mon âme où vit le goût secret des pleurs.
Soit comme un lys fidèle et pâle à ta ceinture!

C'est la pitié qui pose ainsi son doigt sur nous,
Et tout ce que la terre a de soupirs qui montent,
Il semble, qu'à mon cœur enivré, le racontent
Tes yeux levés au ciel, si tristes et si doux!