

LUCIE VELLÈRE

La musique vient quand elle veut...
The music comes as it likes...

SOMMAIRE

Tracklist	p. 4
Français	p. 14
English	p. 25
Nederlands	p. 35
Deutsch	p. 48

Coline Dutilleul – mezzo-soprano

Justine Eckhaut – piano

Sonoro Quartet

Viride Kwartet

Chœur de chambre de Namur

Philippe Riga – piano

Thibaut Lenaerts – chef de chœur

Thérèse Malengreau – piano

LUCIE VELLÈRE

(Bruxelles, 1896 – Bruxelles, 1966)

La musique vient quand elle veut...

The music comes as it likes...

CD1 Musique de chambre vocale et instrumentale

[Trois ballades de Paul Fort]

Pour chant et piano

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | <i>Harmonie lunaire</i> (Bruxelles, L'Art belge, [1918]) | 02'57 |
| 2 | <i>La ronde</i> (Bruxelles, L'Art belge, [1918]) | 01'25 |
| 3 | <i>La mort des voiles</i> (inédit, février 1918) | 03'41 |
| 4 | <i>Faune</i> , pour chant et piano, paroles de Georges Marlow (inédit, septembre 1933) | 02'46 |
| 5 | <i>Vous m'avez dit, tel soir</i> , pour chant et double quatuor, paroles d'Émile Verhaeren (inédit, décembre 1940) | 02'35 |
| 6 | <i>Ô blanche fleur des airs</i> , pour chant et double quatuor, paroles de Charles Van Lerberghe (Bruxelles, auteure, septembre 1934) | 03'40 |
| 7 | <i>Égarement</i> , pour chant et piano, paroles de France Ardel (inédit, décembre 1952) | 03'07 |

Toi et moi

Pour chant et piano, paroles de Paul Géraudy (inédit, octobre 1921)

- | | | |
|----|----------------------|-------|
| 8 | <i>Dualisme</i> | 01'44 |
| 9 | <i>Méditation</i> | 02'32 |
| 10 | <i>Expansion</i> | 03'17 |
| 11 | <i>Post-scriptum</i> | 01'55 |
| 12 | <i>Inquiétude</i> | 01'45 |
| 13 | <i>Défaite</i> | 02'03 |

Trois petits poèmes

Pour chant et piano, paroles de Marie Brunfaut [1934] (Bruxelles, A. Crazz, 1936)

14	Verger	01'20
15	Désespoir	01'10
16	Le temps fuit	00'38
17	Vieille chanson du X ^e siècle, pour chant et quatuor, poème mongol (inédit, novembre 1919)	01'01
18	Berceuse, pour chant et quatuor, paroles de Francis Carco (inédit, février 1930)	02'03

Quatrième quatuor à cordes (Bruxelles, Cebedem, mai 1962)

19	Animé	07'07
20	Lamento	06'24
21	Vif	06'43
22	Air de Syrinx, pour chœur a cappella de 4 voix de femmes, paroles de Paul Claudel [1956] (Bruxelles, Maurer, 1957)	04'18

Petites histoires, pour chant [chœur de femmes] et piano (inédit, mars 1949)

23	Simone, allons au verger, paroles de Rémy de Gourmont	00'35
24	La neige tombe, paroles de Jean Richepin	00'46
25	Cavalier à la fontaine, paroles de Jean Moréas	01'00
26	Dame souris, paroles de Paul Verlaine	01'07
27	Petite fée, paroles de Gabriel Vicaire	01'07
28	Odelette, paroles de Madeleine Ley	01'19

Chansons enfantines, à 1 ou 3 voix et accompagnement de piano, paroles de Maurice Carême [1958]

29	Les soldats du roi (Bruxelles, Maurer, 1959)	01'41
30	L'éléphant (Bruxelles, Maurer, 1961)	01'14
31	On ne danse plus en rond (Bruxelles, Maurer, 1964)	01'05
32	L'orphelin (Bruxelles, Maurer, 1961)	01'14
33	Comme ça (Bruxelles, Maurer, 1959)	02'53

Coline DUTILLEUL, *mezzo-soprano* (1-18)

Justine ECKHAUT, *piano* (1-4, 7-16)

Sonoro Quartet (5-6, 17-21)

Jeroen DE BEER, *violon*

Mona VERHAS, *violon*

Alkistis MISOULI, *alto*

Léo GUIGUEN, *violoncelle*

Viride Kwartet (5-6)

Salomé BONNEMA, *violon*

Nadia TEN KATE, *violon*

Sedna HEITZMAN, *alto*

Jurre KOOPMANS, *violoncelle*

Chœur de chambre de Namur (22-33)

Soprani: Barbara MENIER, Aurélie MOREELS, Zoé PIREAUX, Amélie RENGLET,

Mélanie RIHOUX, Louise THOMAS

Alti: Anaïs BRULLEZ, Blandine COULON, Caroline de MAHIEU, Estelle DEFALQUE,

Anne-Fleur INIZAN, Julie VERCAUTEREN

Philippe RIGA, *piano* (23-33)

Thibaut LENAERTS, *chef de chœur* (22-33)

Coline Dutilleul



© Koen Broos

Thibaut Lenaerts et le Chœur de chambre de Namur



© Grand Manège, Alexandra Syskova

Viride Kwartet



© Juri Hiensch

Philippe Riga



© Megane Fontaine

Justine Eckhaut



© Sébastien Jourdan

LUCIE VELLÈRE

(Bruxelles, 1896 – Bruxelles, 1966)

La musique vient quand elle veut...

The music comes as it likes...

CD2 Œuvres pour piano

Trois tanagra (Bruxelles, L'Art belge, 1918)

1	Danseuse	04'28
2	La porteuse d'offrandes	03'46
3	Bacchante	02'45

Promenade au bord du lac (Bruxelles, Maurer, 1959)

4	L'heure tranquille	01'42
5	Pétales sur la cendre	02'47
6	L'eau profonde	01'43
7	Danse au clair de lune	01'54
8	La maison abandonnée	03'05
9	L'île en feu	01'58

Préludes pour la jeunesse [1950] (Bruxelles, Maurer, 1959)

10	Bucolique	02'13
11	Ombres chinoises	02'27
12	À tire d'ailes	01'36
13	Nostalgie	03'40
14	Masques	01'40
15	L'histoire inachevée	02'07
16	Les routiers	02'17

17	<i>Voici l'automne</i>	03'19
18	<i>Danse villageoise</i>	01'45
19	<i>Parfums d'Orient</i>	04'13
20	<i>Enfantine</i>	01'15
21	<i>La caverne mystérieuse</i>	04'10
Feuillets épars (Bruxelles, Maurer, 1966)		
22	<i>Rêverie au crépuscule</i>	03'07
23	<i>Glissent les nuages</i>	02'21
24	<i>La terre s'est endormie</i>	05'18

Thérèse MALENGREAU, *piano*



© Pascal Demeester



Légendes des illustrations

Couverture :

Andrée BOSQUET, *Autoportrait au turban vert*, huile (ancienne collection Louise Henneaux-Depooter)

Notice :

1. Weiler. Bruxelles, Rue Neuve 46, boîte à biscuit en métal (Bruxelles, collection particulière)
2. Franz VAN HOLDER, *Portrait d'Émile Chaumont*, huile sur toile, 1919 (Bienne, Collections des arts visuels de la Ville de Bienne, n° M0947)
3. Lucie VELLERE, *La mort des voiles*, partition autographe « À mon amie Madame Lutens », datée « février 1918 » (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Fonds Vellère P-2-01791, p. 1v°)
4. René KAHN, *Portrait de Lucie Vellère*, 1922, dessin aux deux crayons (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Fonds Vellère CR-02386)
5. Fernand LANTOINE, *Thérèse Chaumont pianiste et Poulenc au piano*, dessins aux crayons de couleur, 1921, dans le carnet de dédicace d'Anna Chaumont-Ernould (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4148, p. 15r°)
6. Télégramme adressé par les trois sœurs Marie Van Mulders-Brunfaut, Josée Brunfaut et Valentine Lutens-Brunfaut à Lucie Vellère, à l'occasion du Prix décerné par l'*International and National Councils of Women* à son *Air de Syrinx*, Bruxelles, 20 janvier 1957 (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Fonds Vellère CR-02254)
7. Lucie VELLERE, *Faune*, partition autographe « À Nelly Mousset », datée « septembre 33 » (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Fonds Vellère P-2-01794, p.1 v°)
8. Georges LEMMEN, *Leçon de musique*, aquarelle sur papier [remploi du faire-part de mariage de Marguerite Impens et Gabriel Marcelle, Schaerbeek, 28 juillet 1900], dans le carnet de dédicace d'Anna Chaumont-Ernould (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4148, p. 11r°)
9. Jacques JORDAENS, *Pan et Syrinx*, huile sur toile, ca 1620 (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Inv. 3292)
10. *Le doux visage aux yeux noirs de Mme Lucie Vellère*, photographie anonyme parue dans *Libelle*, n° 32, 6-8 août 1957, p. 9 (Bruxelles, KBR, B. 8.146)
11. CORY, *Jenny Solheid pianiste*, caricature parue dans le programme des *Concerts de midi* de la Ville de Liège, mercredi 25 octobre 1950, p. 7 (Bruxelles, collection particulière)

Références bibliographiques

« Lucie Vellère a composé en un jour et demi l'œuvre couronnée à New York », *Elle*, n° 586, 28 février 1957, p. 16.

Marthe ENGLEBERT, « L'air de Syrinx franchit l'océan... », *Libelle*, n° 32, 6-8 août 1957, p. 8-11.

[Emma PIEL], *Lucie Vellère, 1896-1966. Biographie. Extraits de critiques. Nomenclature des compositions*, Bruxelles, [M. Van Steenberghe-Kahn], 1968.

Jonathan MALVOZ, *Lucie Vellère. Femme compositeur en Belgique au XX^e siècle*, mémoire de master inédit, Université libre de Bruxelles, 2017, 3 vol.

Jonathan MALVOZ, « VELLERE, Lucie », dans *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Palais des académies, t. 15, 2020, p. 363-365.

Coordination du projet : Manuel COUVREUR (Université libre de Bruxelles)

Remerciements

Musique en Wallonie tient à remercier M^{me} Olivia WAHNON DE OLIVEIRA, M. Hugo RODRIGUEZ et le Conservatoire royal de Bruxelles ; la D^r Bernadette WALTER et le NMB Nouveau Musée Bienne ; M^{me} Hannah GRÜSSE, M. Mario EVALET et la Ville de Bienne ; M. Grégory VAN AELBOUCK et la Maison Hannon ; M^{me} Claude BAESENS, M^{me} Chantal COLLE-VAN MULDER, M. Graham COX, M. Jérôme GIERSE, M. Jiri HEGER, M^{me} Cécile HENNEAUX, M^{me} Irene KUDELA, M. Mathias LECOMTE, M. Thibaut LENAERTS et M. Jean-Marie SIMONIS.

Production : Musique en Wallonie, ULiège – quai Roosevelt 1B à 4000 Liège – Belgique
(<http://www.musiqueenwallonie.be>)

Enregistrement / Recording : du 12 au 19 septembre 2024 et du 3 au 5 janvier 2025, Grand Manège – Namur Concert Hall

Prise de son et montage / Sound Engineer and editing : Manuel Mohino – Ars Altis

Direction artistique / Project Directors : Manuel Mohino – Ars Altis

Graphisme / Lay out : Valérian Larose – Quidam

Réalisé avec le concours du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Service général des Arts de la scène – Service Musique) et le soutien de la Wallonie.

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles (service de la musique et de la danse) et de la Ville de Namur.

LUCIE VELLÈRE (1896-1966)

La musique vient quand elle veut...

En 1957, lorsque le jury, exclusivement masculin, de l'*International composition contest for women composers*, initié par Grace Spofford et la section américaine du *Conseil international de femmes*, octroie son premier prix à Lucie Vellère, la compositrice se retrouve, pour la seule fois de sa vie, sous le feu des projecteurs. Elle qui a toujours cultivé la discrétion suscite la curiosité. Comme à chaque fois qu'elle a fait entendre l'une de ses compositions, on s'étonne : « Cette femme qui mériterait une place plus en vue parmi nos compositeurs nationaux se distingue par un tempérament très personnel, une inspiration riche qui nous dévoile une âme fine, sensible et distinguée en même temps qu'une incontestable solidité d'écriture » (Le soir, 28 avril 1939).

C'est que chez les Weiler, si la musique est une nourriture quotidienne, elle est avant tout le lieu de l'intimité et de l'amitié. Lucie voit le jour, le 23 décembre 1896, au n° 7 de la rue Melsens, une artère tout récemment percée au centre de Bruxelles, dans une famille aisée

d'artisans et de commerçants juifs. Parisien installé à Bruxelles en 1891, Henri Weiler y fonde une usine de pâtes alimentaires et de biscuits et ouvre plusieurs boutiques, notamment à la très commerçante rue Neuve (ill. 1). Musicien amateur de haut vol, il se fait construire, dans l'élégant quartier de *Ma campagne* à Ixelles, une habitation articulée autour de la salle de quatuor. C'est lui qui enseigne les rudiments de solfège et de piano à Lucie et à sa cadette Simone. L'éducation musicale de Lucie aurait pu se poursuivre au prestigieux Conservatoire de Bruxelles ou à la très huppée *Scola musicæ* de Schaerbeek, mais c'est en privé qu'elle suivra les enseignements du violoniste Émile Chaumont qu'elle présentera toujours comme son maître (ill. 2). Soliste et chambriste réputé, il avait étudié à Berlin auprès de Carl Halir et de Max Bruch avant de se consacrer à la pédagogie, tant comme professeur que comme compositeur : Ysaÿe jugeait ses *Études* la seule œuvre pédagogique intéressante de ces derniers temps.

C'est également en cours privés que Lucie approfondit sa formation auprès de deux autres professeurs du Conservatoire : Paul Miry, pour l'harmonie, puis Joseph Jongen, pour la composition. Comme pour ce dernier, Debussy sera toujours la référence – « j'avoue



1. Weiler. Bruxelles, Rue Neuve 46, boîte à biscuit en métal
(Bruxelles, collection particulière)

que les impressionnistes m'ont beaucoup influencée » –, mais pas l'unique.

Ses premières publications reflètent ses goûts : après Chopin, « vers l'âge de 18 ans, c'étaient Fauré et Franck qui cette fois m'inspiraient ». Publiée en 1917, sous le nom de Weiler, *Chanson nocturne* est dédiée à la fois à Chaumont et à sa condisciple Cécile Laurent qui créera et dirigera dans les années 30 l'orchestre de la *Jeunesse indépendante catholique féminine* : une dédicace double qui reflète cet entre-deux dans lequel s'accomplira sa carrière musicale. Au sortir de la guerre, elle prend pour pseudonyme une prononciation française de son nom. Les dédicataires de ses trois premières mélodies dessinent le cercle de ses professeurs. *La ronde* – dont l'incipit « Si toutes les filles du monde voulaient s'donner la main » constitue en soi un programme féministe –, est dédié à Anna Emould, épouse de Chaumont. *Harmonie lunaire* l'est à l'épouse de Miry, la cantatrice Jeanne Merck dont la sœur Henriette, également cantatrice, est en 1918 la créatrice de *La mort des voiles* (ill. 3) : Samuel-Holeman juge cette mélodie « de toute beauté » et son auteur, comme « une femme compositeur des mieux douées de l'école belge » (*L'horizon*, 3 mai 1924). Auguste De Boeck félicite cette jeune fille de 22 ans, sans

condescendance : « Comme compositeur, vous avez vraiment de la poigne ».

Destinée aux séances musicales familiales et amicales – comme le confirme sa dédicace à sa sœur Simone, violoncelliste amateur –, *Vieille chanson du X^e siècle* est la plus ancienne de ses mélodies avec quatuor à cordes, un dispositif rare qu'elle n'invente pas, mais qu'elle étend parfois à un double quatuor afin d'obtenir cette texture orchestrale dont elle vêt ses mélodies les plus voluptueuses.

Vellère épouse son cousin René Kahn dont elle aura une fille, Micheline, née en février 1922 (ill. 4) : celle-ci n'aura de cesse de défendre l'œuvre de sa mère et, à son décès en 2006, confiera archives et partitions à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles. Les poèmes désabusés que Vellère puise dans *Toi et moi*, le recueil publié en 1912 avec un extraordinaire succès par Géraudy, pourraient bien traduire sa déconvenue conjugale. Daté d'octobre 1921, le recueil, demeuré inédit, sans dédicataire et sans spécification vocale, s'avère singulièrement original. Si harmonie et lignes mélodiques semblent référer à Debussy, certaines inflexions à la Reynaldo Hahn posées sur des paroles triviales sont d'une ironie tendrement acérée.

Celle-ci point encore dans les passages où la compositrice opte pour une prosodie proche de la déclamation théâtrale. Confié ici à une voix féminine – comme lors de sa création en 1937, par Germaine Claes, qui a produit « la plus délectable et la plus profonde impression » (*La nation belge*, 4 mars 1937) –, ce prétendu dialogue amoureux réduit à un monologue « vachard » use, de manière surprenante, des procédés qui, 40 ans plus tard, seront ceux de Poulenc dans *La voix humaine*. Si Vellère n'abandonnera jamais la tonalité pour le dodécaphonisme qu'elle jugeait, pour ce qu'elle en connaissait, « trop scientifique, trop cérébral », elle se montre ici à l'écoute d'une autre évolution musicale, celle menée par Stravinsky, par Ravel et par le groupe des Six, que Paul Collaer fait découvrir au public bruxellois à partir de 1919 (ill. 5).

La crise de 1930 frappe l'entreprise familiale et Vellère, sans doute divorcée déjà, doit subvenir aux besoins. Installée à Anderlecht dès 1925, elle y travaillera comme assistante dans la pharmacie de son beau-frère Fernand Baesens, altiste et très actif chef d'orchestre amateur. Pour ce qui est de la musique, « tous mes loisirs, toutes mes vacances lui sont réservées » : « La musique vient quand elle veut, malgré vos soucis, elle vous apporte ses

heures d'intense bonheur qui vous font aussi aimer toutes les autres ». Avec la *Berceuse* de Carco (1930), Vellère donne une vision de l'amour faisant la part belle à la sensualité – ce qui ne manque pas d'audace sous une plume féminine – qu'elle approfondit dans l'extrême concision des *Trois petits poèmes* (1934) de son amie Marie Brunfaut, fille de l'architecte Jules Brunfaut, musicien averti comme ses enfants (ill. 6) : Marie est violoniste, Valentine altiste et Josée, violoncelliste. Les dédicataires des *Trois petits poèmes* inscrivent ce recueil dans les cercles concentriques des musiciens amateurs – sa belle-sœur Berthe Baesens, institutrice et cantatrice, qui avec son époux, le docteur et pianiste Raoul Crahay, organisaient des séances de musique de chambre en famille – et professionnels : la mezzo Lina Pollard est alors très active dans la diffusion de la création musicale féminine.

Les concours stimulent heureusement une créativité que les circonstances brident. En août 1933, le *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles* lance un concours imposant la mise en musique du sonnet *Faune* dans lequel Georges Marlow avait rendu hommage à Mallarmé et à Debussy, ce qui n'échappe pas à la compositrice (ill. 7). Créée par Germaine Teugels, la mélodie est pourtant



2. Franz VAN HOLDER, *Portrait d'Émile Chaumont*, huile sur toile, 1919
(Bienne, Collections des arts visuels de la Ville de Bienne, n° M0947)

dédiée à la cantatrice Nelly Vos, sans doute en raison de l'appréciation positive que son époux, le journaliste Philippe Mousset, en avait donné : « parmi les mieux réussies, nous citerons, comme réalisant un modèle d'expression pénétrante et d'union intime du poème et de la musique, la première mélodie exécutée et dont l'auteur – inconnu – avait choisi pour devise : "ut potui" » (*La nation belge*, 22 janvier 1934), « Comme j'ai pu », par révérence autobiographique à la devise « Als ik kan » de Van Eyck.

Faune n'est pas primé, mais incite Vellère à se replonger dans l'œuvre des symbolistes belges. Dédiée au ténor Frédéric Anspach, *Ô blanche fleur des airs* sur un poème de Van Lerberghe, célèbre pour avoir inspiré à Fauré sa *Chanson d'Ève*, obtient en 1935 la seconde place au concours organisé par le *Comité national de propagande pour la musique belge*. Comme dans nombre de textes choisis par Vellère, la mort plane. Sans doute le poème de Verhaeren *Vous m'avez dit, tel soir*, a-t-il été retenu pour sa conclusion qui, dans le contexte de 1940, prend de sinistres résonnances : « Qu'en ce moment, j'aurais pu voir s'ouvrir sans crainte / Les tortueux chemins qui vont vers le tombeau ». Cachée par Valentine Brunfaut, Vellère échappera à la déportation. Plusieurs

œuvres, dont son second quatuor à cordes, datent de cette période.

Dans l'après-guerre, une volonté didactique se fait jour. Réflétant le développement d'une nouvelle littérature pour enfant et d'une pédagogie musicales plus ludiques (ill. 8), Vellère compose par brassées de courtes pièces pour piano ou toutes sortes d'instruments, mais aussi le conte radiophonique *Puck compositeur*, sur un texte d'Odette Robert (1964). Vellère alimente encore chorales et classes, du primaire au Conservatoire. Dans ses *Petites histoires* achevées en mars 1949, elle assemble des poèmes français de la fin du XIX^e siècle, dont elle sélectionne drastiquement les strophes pour leur imposer la brièveté et la densité voulues : elle conclut cependant le recueil par sa contemporaine, l'écrivaine belge Madeleine Ley, dont les poèmes inspirent également Poulenc ou Absil. C'est un autre Belge fasciné par le monde de l'enfance – et lui aussi mis en musique par ces mêmes compositeurs – qui lui inspire ses tout aussi concises *Chansons enfantines* publiées de 1958 à 1964 : elle sélectionne, dans deux recueils que son voisin Maurice Carême lui avait dédiés, de courtes poésies puisant aux contes et vieilles chansons de France : un jeu intertextuel subtil dont Vellère s'empare avec une réjouissante virtuosité.

C'est à son amie Gilberte Schdanoff-Tummers, violoniste et professeure à l'Académie d'Anderlecht, qu'elle dédie cette nouvelle moisson de « très jolies mélodies amusantes, humoristiques, joyeuses, spirituelles » (Paul Tinel, *Le soir*, 18 mars 1949).

Durant les années 50, Vellère est régulièrement programmée dans les concerts organisés par le *Conseil national des femmes belges* qui ne manque pas d'informer toutes les compositrices du concours musical ouvert par son homologue américain. Le règlement imposait un chœur *a cappella* ou une mélodie avec piano d'une durée de 6 minutes maximum, sur un texte profane au choix. Peut-être Vellère avait-elle assisté en 1934 à la création de la cantate de Paul Claudel et Darius Milhaud, au Palais des beaux-arts : « Il était juste que Bruxelles, qui possède dans son musée un admirable tableau de Jordaens représentant les amours de l'animal divin et de la mélodie aquatique en fuite sur les sept degrés de la note, eût la primeur de *Pan et de Syrinx* » (ill. 9). Néanmoins, ce n'est pas au texte de la création, mais à sa révision en 1935 que Vellère se reporte : « J'ai aimé ce poème dès la première fois où je l'ai lu ». Le choix était judicieux d'un Claudel, qui avait été consul aux États-Unis puis ambassadeur en Belgique. Ces 49 versets

où « Syrinx à son tour, s'explique avec Pan » et qui échappe à son étreinte forcée en se métamorphosant en musique – le sous-titre est *L'invention de la gomme* –, étaient destinés d'évidence à une soliste. C'est après s'être vainement aventurée dans cette voie que Vellère a l'intuition géniale de les confier à un chœur féminin : « Cela a été si aisé ! Je n'ai pas mis deux jours pour écrire la musique, j'étais transportée par la poésie. [...] Je l'entendais en moi et je l'ai retranscrit ». Ce faisant, Vellère prêtait à Syrinx la voix de toutes les femmes, et, en particulier, de toute femme se lançant dans la composition musicale : ce choix a sans nul doute contribué à la distinguer parmi les 184 concurrentes, dont 11 belges. Le nom seul de *Syrinx* suffisait à éveiller le souvenir de Debussy : une musique joyeuse et lumineuse, à l'harmonie fluide et fuyante, où se succèdent, à une rapidité vertigineuse, toutes les combinaisons permises par le dispositif vocal choisi.

Si son admission à la retraite en 1958 permet à Vellère de se consacrer enfin à la composition – près de la moitié de ses œuvres date de cette époque –, ses dernières années sont marquées par la mort de proches. Celle de son beau-frère en 1964 lui inspire *Építaphe pour un ami*, pour alto et orchestre et c'est « à la mémoire du docteur Lefebvre », autre violoniste

amateur, qu'elle avait composé, deux ans plus tôt, son quatrième et ultime quatuor à cordes. C'est à Ravel que font penser son alacrité rythmique, la solidité de son architecture, la subtilité quasi imperceptible du travail harmonique et la limpidité d'une texture polyphonique pourtant serrée. Son *Lamento* central, pudique et poignant, participe de l'ascèse qui caractérise plusieurs de ses dernières compositions.

À sa mort à la suite d'une longue et pénible maladie, Vellère laisse près de 80 œuvres dont nombre sont aujourd'hui encore inédites et connaissent sans doute ici leur création publique : « Se faire éditer coûte fort cher et comme je suis foncièrement indépendante, [...] jamais je n'ai voulu faire partie d'aucun groupement, pour me tenir seulement éloignée de toute ambition ».

Manuel Couvreur

COMPOSER AU PIANO, COMPOSER POUR LE PIANO

Dans ce corpus, la voix et les cordes, traitées en soliste ou en ensemble, font part égale avec les œuvres pour piano. Rien d'étonnant chez celle qui confiait : « Je compose sur mes genoux, près du piano ». En retour et plus

remarquable, Vellère donnait à ses pages pianistiques des qualités mélodiques et des textures comparables à celles qu'elle développait dans ses pièces destinées à la voix et dans ses quatuors à cordes.

Plusieurs de ses compositions pour piano sont dédiées à des pianistes belges qu'elle a pu côtoyer, ainsi de ses *Trois tanagra* (juin 1918) : *Danseuse* à Émile Bosquet, *La porteuse d'offrandes* à Thérèse Chaumont (ill. 5), sœur de son professeur, et *Bacchante* à Charles Scharrès. Quant à Jenny Solheid (ill. 11), collègue de Bosquet et de Scharrès au Conservatoire de Bruxelles et directrice de sa propre école de musique privée – Vellère lui confia la formation pianistique de sa fille – elle est la dédicataire des recueils *Promenade au bord du lac*, daté de mai 1948, et *Feuillets épars* sa dernière œuvre en 1966. Il semble qu'aucun de ces pianistes n'ait interprété ces partitions mais selon Emma Piel, Bosquet « la félicitait pour son écriture très professionnelle, très travaillée, bien pianistique — tout cela résultait d'un réel talent de musicienne ».

Dans un chemin de composition long de cinquante années, Vellère a maintenu un art de la courbe mélodique que l'on

pourrait rapprocher de la ligne art nouveau qui a marqué de son empreinte maints compositeurs, et certainement le premier Debussy, dans ses *Arabesques*. Si Franck et Fauré sont souvent cités comme ses sources esthétiques, le Debussy de maturité n'apparaît que par le filtre de Jongen. L'on songerait volontiers aussi aux compositeurs français qui ont précédé et favorisé la naissance de l'impressionnisme musical : Saint-Saëns, d'Indy (maître de Jongen après Franck), Dukas, Ropartz, Séverac, Chabrier, Massenet, Bizet, Hahn... des compositeurs que la jeune musicienne a pu entendre lors des concerts donnés par ses maîtres qui se faisaient alors les champions des compositions nouvelles.

Chez Vellère, le déploiement de la courbe mélodique s'opère par la duplication plutôt que dans le développement et les profils naturels quasi organiques s'organisent aussi dans la dimension harmonique, où les accords procèdent de la marche des parties traitées en contrepoint souple selon le modèle à quatre voix ou en textures différenciées. Autant les postfranckistes ont souvent cédé à un style pléthorique, autant Vellère a recherché une sobriété héritée du classicisme dans les articulations du discours comme dans le sens des proportions justes.

Des *Trois tanagra* aux *Feuillets épars*, le cadre tonal a été préservé sans que se manifeste un véritable attrait pour les révolutions successives du XXe siècle. Si aucune rupture ne s'est produite dans son écriture, les harmonies franckistes des *Trois tanagra* ont cédé, dans *Promenade au bord du lac* et dans les *Préludes pour la jeunesse*, composés en 1950, à une tonalité assourdie par le recours à la modalité – souvent de simples modes mineurs dépourvus de sensibles – et par des mouvements harmoniques adoucis en tierces ou chromatiques. Le lyrisme doux aux directions imprécises qui en émane et qui confine à la nostalgie et à une innocence verlainiennes s'est épicé progressivement quand le tissu harmonique s'est chargé de frottements et d'agréats dissonants qui témoignent d'une certaine familiarité avec Stravinsky, Bartók, le groupe des Six et les Synthétistes belges. Dans les ultimes *Feuillets épars* a émergé une acuité nouvelle, une certaine distension de l'oreille – pour reprendre les mots de Jankélévitch – qui favorise la concentration et le raffinement de la ligne, des lignes superposées. Et dans le même mouvement, le procédé de la duplication a évolué vers un allongement des lignes formées comme si les motifs constitutifs tendaient à s'effacer.

Au lieu 12/108

Re-mous de la vie au —

— ton des so-irs, à l'heure d'angoisse et de —

— cil sa-ri sans fa-ble —

crise

200-202

3. Lucie VELLERE, *La mort des voiles*,
partition autographe « À mon
amie Madame Lutens », datée
« février 1918 » (Bruxelles, Bibliothèque
du Conservatoire royal de musique,
Fonds Vellère P-2-01791, p. 1v°)

Les rares articles de presse publiés à l'occasion d'auditions de ses œuvres attestent de la perception d'une identité stylistique : « charme doux et distingué » pour la suite *Promenade au bord du lac*, interprétée en 1949 à la galerie Pypin (Le soir, 18 mars 1949) ; « à mi-chemin entre la poésie d'un Fauré et le flou d'un Debussy » lors du concert d'hommage du 16 novembre 1967 à la salle Mercelis, le critique concluant : « l'œuvre de Lucie Vellère ne constitue peut-être pas une étape de la musique belge, mais elle en représente en tout cas un moment [...]. Elle est un peu, sur le plan féminin, ce que Joseph Jongen nous a apporté du côté des hommes » (M.V., *La dernière heure*, 19 novembre 1967).

À la différence de quelques compositions désignées par leur genre musical (deux sonatines, deux danses, un capriccio et un divertissement), les suites retenues ici voient leurs pièces dotées de titres-images qui achèvent de les constituer comme miroirs des mélodies vocales ; elles rappellent aussi que les *Pièces lyriques* de Grieg ou les pièces brèves des compositeurs russes du groupe des Cinq bien connu en Belgique ont été les ferments du style impressionniste. Nombre des référents de l'impressionnisme pictural, poétique et musical ont été adoptés par la compositrice, qu'il s'agisse

des éléments – eau, terre, air et feu – de paysages, d'heures et de saisons – crépuscule, clair de lune, automne –, de suggestions d'ailleurs, temporel ou spatial – passé indéterminé, Antiquité ou Orient. Le retour au populaire qui affleure ici et là, chant ou danse, et l'évocation de l'enfance s'inscrivent dans le mouvement contemporain du retour aux racines et dans le regard porté sur l'enfance dès Schumann.

Cet ensemble de pièces confiées au piano et comme composées hors temps ne se prête-t-il pas à l'écoute paisible et ravie qu'on réserve à des pièces de Lili Boulanger ou à celles de Reynaldo Hahn ? Ne résonne-t-il pas avec la poésie du Verlaine de *La bonne chanson* ou de *L'heure exquise* dont quelques titres au moins sont issus : « Longtemps craintive et muette / Entendez-vous ? la gaieté / Comme une vive alouette / Dans le ciel clair a chanté » ?

Thérèse Malengreau

LUCIE VELLÈRE (1896-1966)

The music comes as it likes...

When, in 1957, the jury (entirely male) of the International Composition Contest for Women Composers, organised by Grace Spofford and the American division of the Conseil international des femmes, awarded her a first prize, Lucie Vellère found herself, for the first and last time in her life, in the public eye. She who had always cultivated discretion now aroused curiosity. As upon every hearing of a composition by her, the reaction was one of surprise: "This woman, who deserves a more prominent place among the composers of our land, is distinguished by a highly personal temperament, a rich inspiration that lays bare a refined, sensitive, distinguished soul, and an incontestable solidity of technique" (*Le Soir*, 28 April 1939).

The fact is that for the Weilers music was daily bread and, above all, food for intimacy and friendship. Lucie was born on 23 December 1896, at number 7 on Rue Melsens (a newly laid out thoroughfare in central Brussels), into a well-off family of Jewish artisans and merchants. The Parisian Henry Weiler had relocated in 1891 to Brussels, where he founded a pasta and biscuit

factory and opened several shops, especially on the very commercial Rue Neuve (ill. 1). A capable amateur musician, he designed his new house (in the upscale Ma Campagne neighbourhood of Ixelles) around the music room. He himself taught Lucie and her younger sister Simone the rudiments of solfeggio and piano. Lucie might have continued her musical studies at the prestigious Brussels Conservatoire or the fashionable Scola musicæ of Schaerbeek, but in the end was taught privately by the violinist Émile Chaumont, whom she always spoke of as her "maître" (ill. 2). A respected soloist and chamber musician, Chaumont had studied in Berlin with Carl Halir and Max Bruch before dedicating himself to pedagogy, including in his compositions (Ysaÿe deemed his *Études* the only interesting pedagogical work of recent times).

It was also in private that Lucie had more advanced lessons with two other professors from the Conservatoire, Paul Miry for harmony and then Joseph Jongen for composition. Like Jongen, Vellère always looked to Debussy as her guiding star ("I admit that the impressionists have greatly influenced me"), though not the only one.

Her early publications reflect her tastes: "when I was about 18 years old, it was Fauré and Franck



4. René KAHN, *Portrait de Lucie Vellère*,
1922, dessin aux deux crayons
(Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire
royal de musique, Fonds Vellère CR-02386)

who now inspired me", following Chopin. The *Chanson nocturne*, published in 1917, still under the name Weiler, is dedicated to both Chaumont and Cécile Laurent, a fellow student who in the 1930s would found and direct the orchestra of the Jeunesse indépendante chrétienne féminine. The double dedication already speaks to the in-between in which her musical career would unfold. After the war, she took a phonetic spelling of her name in French pronunciation as a pseudonym. Her first three songs make the rounds of her teachers in their dedications: *La Ronde* (whose incipit "If all the girls in the world would only join hands" spells out a feminist programme in itself) is dedicated to Anna Ernould, Chaumont's wife, and *Harmonie lunaire* to the wife of Miry, the singer Jeanne Merck, whose sister Henriette, also a singer, premiered *La Mort des voiles* in 1918 (ill. 3). The critic Samuel-Holeman declared this latter song "most beautiful" and its author "a woman composer among the most gifted of the Belgian school" (*L'Horizon*, 3 May 1924). Auguste De Boeck congratulated this young woman of 22 without condescension: "As a composer, you really have a firm grip".

Written for sessions among family and friends, as the dedication to her sister Simone (an amateur cellist) suggests, *Vieille Chanson du X^e siècle* is the earliest of Vellère's songs with string quartet,

an unusual, though not unprecedented, scoring that Vellère sometimes extended to a double quartet, to obtain an orchestral texture for her most lavish songs.

Vellère married her cousin René Kahn, with whom she had a daughter, Micheline, born in February of 1922 (ill. 4). Micheline would tirelessly advocate for her mother's work, and bequeathed her archive and scores to the library of the Conservatoire de Bruxelles on her own death in 2006. The jaded poems that Vellère took from *Toi et Moi*, Paul Géraudy's remarkably popular volume of 1912, might express her own disappointment in marriage. The resulting song cycle, dated October 1921 but never published, and left without a dedicatee or specification of voice type, appears strikingly original. Though the harmony and melodic lines take after Debussy, certain inflexions à la Reynaldo Hahn, placed on trivial words, give a tenderly needling irony, present also in the passages of quasi-theatrical declamation. This supposed lovers' dialogue reduced to a catty monologue anticipates procedures used forty years later by Poulenc in *La Voix humaine*. Though Vellère never abandoned tonality for dodecaphony, which she judged, from what she knew of it, "too scientific, too cerebral", she shows herself attentive to another musical evolution, the one led by Stravinsky,

Ravel, and Les Six and introduced to the Brussels public by Paul Collaer after 1919 (ill. 5). The present recording uses a female voice, as at the premiere in 1937, where Germaine Claes produced "the most delectable and profound impression", according to *La Nation belge* (4 March 1937).

The Great Depression took its toll on the family business and Vellère, probably divorced by this time, had to contribute to the upkeep. Having moved to Anderlecht in 1925, she worked there as an assistant in the pharmacy of her brother-in-law Fernand Baesens, a viola player and very active conductor of amateur orchestras. As for music, "all my free time, all my holidays are reserved for it": "Music comes as it likes, despite your worries, it brings you its hours of intense happiness that make you love the others too". In the *Berceuse* on a poem by Francis Carco (1930), Vellère presents a vision of love not devoid of sensuality—a bold gesture, coming from a woman. She developed it in the extreme concision of the *Trois Petits Poèmes* (1934) on words by her friend Marie Brunfaut, daughter of the architect Jules Brunfaut, a keen musician like his children (ill. 6)—Marie was a violinist, Valentine played the viola, Josée the cello. The dedications situate these *Poèmes* within concentric circles of musicians, both amateur (Vellère's sister-in-law Berthe Baesens, a teacher

and singer, who with her husband, the doctor and pianist Raoul Crahay, organised family evenings of chamber music) and professional (the mezzo-soprano Lina Pollard, a very active promoter of music by women).

Curtailed by circumstances, Vellère's creativity fortunately could find stimulation in competitions. In August 1933, the Cercle artistique et littéraire de Bruxelles held a contest for a setting of Georges Marlow's sonnet *Faune*, an homage to Mallarmé and Debussy, as Vellère did not fail to notice (ill. 7). Though premiered by Germaine Teugels, Vellère's version was dedicated to the singer Nelly Vos, no doubt in recompense for some favourable press from the latter's husband, the journalist Philippe Mousset: "among the most successful songs performed, I would cite, as a model of penetrating expression and intimate union of poem and music, the first one, by an anonymous author with the device *Ut potui*" (*La Nation belge*, 22 Jan. 1934)—that is, "As I can", in self-deprecating reference to Van Eyck's motto "Als ik kan".

Vellère's *Faune* did not win a prize, but it did prompt the composer to revisit the poetry of the Belgian Symbolists. Dedicated to the tenor Frédéric Anspach, *Ô blanche fleur des airs*, on a poem from Van Lerberghe's *Chanson d'Ève*

(remembered for Fauré's setting of it), took second prize in a competition organised by the Comité national de propagande pour la musique belge in 1935. As in a number of texts chosen by Vellère, death is present. No doubt the Verhaeren poem *Vous m'avez dit, tel soir* was chosen for its ending, which, in 1940, would have taken on a sinister significance: "... in that moment, I would have looked without fear / On the winding roads that lead to the tomb". Hidden by Valentine Brunfaut, Vellère evaded deportation. Several works, including her second string quartet, date from this period.

The postwar era brought a new didactic mode. Reflecting the development of children's literature and a more playful musical pedagogy (ill. 8), Vellère turned out bundles of short pieces for piano and all manner of other instruments, as well as the radio production *Puck compositeur*, on a text by Odette Robert (1964). She also supplied music for choirs and classrooms, from primary to conservatoire level. In her *Petites Histoires*, finished in March 1949, she took French poems of the late nineteenth century but drastically cut down the number of verses, for a new brevity and density; the series nevertheless finishes with a contemporary, the Belgian writer Madeleine Ley, whose poems also inspired Poulenc and Jean Absil. Another Belgian fascinated by childhood (and

set to music by these same composers), her neighbour Maurice Carême, inspired the equally concise *Chansons enfantines*, published from 1958 to 1964: from two collections dedicated to her, Vellère chose short poems modelled on old French tales and songs, exploiting this subtle intertextuality with gleeful virtuosity. It was to her friend Gilberte Schdanoff-Tummers, a violinist and teacher at the Académie de musique of Anderlecht, that she dedicated this new harvest of "very pretty melodies, amusing, humorous, joyous, and witty" (Paul Tinel in *Le Soir*, 18 March 1949).

In the 1950s, Vellère was regularly programmed in the concerts organised by the Conseil national des femmes belges, which duly spread the word about the competition to be held by its American counterpart. The rules specified a chorus *a cappella* or song with piano, not more than six minutes in duration, on a secular text of the composer's choice. Perhaps Vellère had attended the premiere, at the Palais des Beaux-Arts in 1934, of a cantata by Paul Claudel and Darius Milhaud: "It was fitting that Brussels, whose museum holds an admirable painting by Jordaens representing the love of the divine animal for the aquatic melody that slips away along the seven steps of the scale, should have had the first taste of *Pan et Syrinx*" (ill. 9). In any case, Vellère turned to Claudel's

revised text of 1935: "I loved this poem as soon as I read it". It was a judicious choice, the poet having served as ambassador to Belgium as well as a consul in the United States. These 49 verses in which "Syrinx, in her turn, speaks her mind to Pan", and escapes his clutches through a musical metamorphosis (the subtitle is "The Invention of the Scale"), would seem to call for a soloist. After trying this route without success, Vellère hit upon the ingenious solution of confiding them to a female chorus: "It was so easy! I didn't take two days to write the music, I was transported by the poetry... I heard it in me and transcribed it". In doing so, Vellère made Syrinx into the voice of all women, and, in particular, of all those embarking on the path of composition—a choice that no doubt helped to distinguish her among the 184 contestants, 11 of them Belgian. The very title would have evoked the memory of Debussy: joyous, luminous music, fluid, elusive harmony that swirls with dizzying rapidity through all the combinations afforded by the chosen forces.

Though her retirement in 1958 allowed Vellère to devote herself at last to composition—nearly half of her works date from this period—her later years were marked by the death of loved ones. That of her brother-in-law in 1964 occasioned the *Építaphe pour un ami* for viola and orchestra, and it was "in memory of Dr Lefèvre" (another

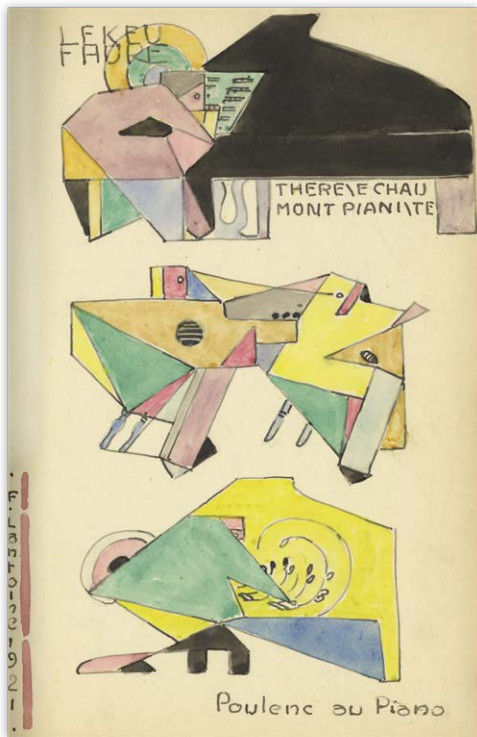
amateur violinist) that she wrote her fourth and final string quartet. Ravel comes to mind in its nimble rhythms, solid architecture, subtle harmony, and limpid but tightly woven polyphony. The central *Lamento*, reticent and poignant, partakes of the asceticism characteristic of several of these late compositions.

On her death, at the end of a long and painful illness, Vellère left nearly 80 works, a number of which remain unpublished, including some no doubt that will be heard publicly for the first time on this recording. "Getting published is expensive, and since I am fiercely independent, ... I have never wanted to be part of any group, in order to keep myself away from any ambition".

Manuel Couvreur

COMPOSING AT AND FOR THE PIANO

In Vellère's output the piano works equal those for voices and strings, whether solo or ensemble. This comes as no surprise from someone who once confessed, "I compose on my knees, close to the piano". Conversely, and remarkably, she gave her piano writing melodic qualities and textures comparable to those in her vocal pieces and string quartets.



5. Fernand LANTOINE,
*Thérèse Chaumont pianiste et Poulenc
 au piano*, dessins aux crayons de couleur,
 1921, dans le carnet de dédicace d'Anna
 Chaumont-Ernould (Bruxelles, Bibliothèque
 royale de Belgique, Mus. Ms. 4148, p. 15^{re})

Several of her piano works are dedicated to Belgian pianists from her circle. In the *Trois Tanagra* (dated June 1918), *Danseuse* is dedicated to Émile Bousquet, *La Porteuse d'offrandes* to her violin teacher's sister Thérèse Chaumont (ill. 5), and *Bacchante* to Charles Scharrès. As for Jenny Solheid (ill. 11), a piano teacher at the Brussels Conservatoire (like Bosquet and Scharrès) and director of her own private music school, where her students included Vellère's daughter, she was the dedicatee of the volumes *Promenade au bord du lac*, dated May 1948, and *Feuillets épars*, Vellère's last work (1966). It seems that none of these pianists performed these scores, but according to Emma Piel, Bosquet "thanked [Vellère] for her very professional writing, very meticulous and quite pianistic—the product of a real musical talent".

Throughout her fifty-year compositional career, Vellère cultivated an art of the melodic line that one could liken to the curves of Art nouveau, which left their mark on many composers, among them the early Debussy of the *Arabesques*. While Franck and Fauré are often cited as her aesthetic influences, the mature Debussy appears only as filtered through Jongen. One also thinks of the French composers who preceded and abetted the rise of musical impressionism: Saint-Saëns, d'Indy (Jongen's teacher), Dukas, Ropartz,

Séverac, Chabrier, Massenet, Bizet, Hahn—composers that the young Vellère would have heard at concerts given by her teachers, champions of the new music of the day.

Vellère's melodic arcs proceed through repetition more than development. Organic shapes emerge also in the harmony, which arises from the movement of the lines, disposed in flexible four-part counterpoint or differentiated textures. Where post-Franckian composers often gave in to prolixity, Vellère strove for a classical sobriety and sense of proportion.

From *Trois Tanagra* to *Feuillets épars*, the tonal framework remains in place; one sees few signs of the twentieth century's musical revolutions. Within this stylistic continuity, however, the Franckian harmonies of the *Tanagra* give way, in *Promenade au bord du lac* and the *Préludes pour la jeunesse* (1950), to a tonality blurred by infusions of modality—often simply minor modes with no leading tone—and by tertian or otherwise chromatic progressions. The resulting lyricism, gentle and directionally ambiguous, bordering on a Verlainian nostalgia and innocence, is gradually spiced with dissonances that testify to a certain familiarity with Stravinsky, Bartók, Les Six, and the Belgian Synthétistes. By the

time of the late *Feuillets épars*, a new asperity has emerged, a certain distension of the ear (as Vladimir Jankélévitch would have called it) that concentrates and refines the line, or rather the superposed lines. In the process, the repetition-procedure has evolved towards an elongation of the lines, which now take shape as though by dissolving their own constituent motifs.

The rare press coverage of Vellère's music attests to an impression of musical personality: the suite *Promenade au bord du lac* was found to have a "gentle and distinguished charm" when performed in 1949 at the Pypin gallery (*Le Soir*, 18 March 1949), to be "halfway between Fauré's poetry and Debussy's haze" at a tribute concert for the composer in the Salle Mercelis on 16 November 1967. On that occasion the critic concluded: "Lucie Vellère's work may not represent an era in Belgian music, but it does represent a moment ... She is to the feminine sphere something of what Joseph Jongen was to the masculine" (M.V., *La Dernière Heure*, 19 Nov. 1967).

Though a number of her works have generic titles (two sonatinas, two dances, a capriccio, a divertimento), Vellère chose descriptive ones for each piece in the suites featured here, confirming their role as wordless companions to her

songs. They also recall Grieg's *Lyric Pieces* and the miniatures of the Russian Five—one of the sources of the impressionist style—, well known in Belgium. Vellère was fond of tropes familiar from impressionist painting, poetry, and music: the elements (earth, air, fire, water), landscapes, times and seasons (evening, moonlight, autumn), evocations of temporal or spatial distance (an indeterminate past, Antiquity, the Orient). Here and there, a song or dance of hers will echo the contemporary movement of return to popular roots, while her depictions of childhood continue a topos that goes back to Schumann.

This group of pieces, devoted to the piano and created as though outside of time, lends itself to the kind of tranquil, enraptured listening reserved for certain pieces by Lili Boulanger or Reynaldo Hahn. It resonates with the Verlaine of *La Bonne Chanson* or *L'Heure exquise*, sources of several of its titles: "Do you hear it, / You who were long fearful and silent? / Gaiety, like a vivacious lark / Has sung in the clear sky".

Thérèse Malengreau
Translation: Tadhg Sauvey



6. Télégramme adressé par les trois sœurs Marie Van Mulders-Brunfaut, Josée Brunfaut et Valentine Lutens-Brunfaut à Lucie Vellère, à l'occasion du Prix décerné par l'*International and National Councils of Women* à son *Air de Syrinx*, Bruxelles, 20 janvier 1957 (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Fonds Vellère CR-02254)

LUCIE VELLÈRE (1896-1966)

De muziek komt wanneer ze wil...

Wanneer in 1957 de exclusief uit mannen bestaande jury van de *Internationale compositionwedstrijd voor vrouwelijke componisten*, waartoe Grace Spofford het initiatief had genomen en de Amerikaanse afdeling van de *Internationale Vrouwenraad* de eerste prijs aan Lucie Vellère toekent, dan staat de componiste voor de eerste en enige keer in haar leven in de schijnwerpers. Zij die altijd de discretie heeft gekoesterd, wekt nieuwsgierigheid op. Zoals elke keer dat ze een van haar composities laat horen, is men verbaasd: « Deze vrouw die onder onze nationale componisten een veel grotere plaats zou verdienen, onderscheidt zich van alle andere componisten door een zeer persoonlijk temperament, een rijke inspiratie die ons haar fijngevoelige geest onthult; ja ze is gevoelig en gedistingeerd en tegelijk heeft ze een ontegenzeggelijke compositiekracht » (*Le soir*, 28 april 1939).

Als in de familie Weiler de muziek dagelijkse kost is, dan is ze voor alles toch een uitdrukking van intimiteit en vriendschap. Lucie wordt op 23 december 1896 geboren op n° 7 van de

Melsensstraat, een straat die onlangs in het centrum van Brussel werd aangelegd, in een welgestelde familie van joodse handarbeiders en handelaars. Henri Weiler, een Parijzenaar die zich in 1891 in Brussel vestigt, opent daar een fabriek van deegwaren en koekjes en later nog verschillende winkels, met name in de zeer commerciële Nieuwstraat (ill. 1). Hij is een zeer begaafd amateur musicus en hij laat in de elegante wijk *Ma campagne* in Elsene, een huis bouwen dat rondom het centrale punt van de kwartetzaal is opgetrokken. Hijzelf zal aan Lucie en aan haar jongere zus Simone de beginregels van de solfège en de piano onderwijzen. De muzikale vorming van Lucie zou zich hebben kunnen voortzetten aan het prestigieuze Conservatorium van Brussel of aan de zeer chique *Scola musicæ* van Schaerbeek, maar ze zal de privélessen blijven volgen van violist Émile Chaumont die ze altijd als haar meester zal voorstellen (ill. 2). Deze beroemde solist en kamermusicus had in Berlijn met Carl Halir en Max Bruch gestudeerd voordat hij zich als leraar en als componist aan de pedagogie zou wijden: Ysaÿe dacht dat zijn *Studies* het enige interessante pedagogische werk van de laatste tijd was.

Lucie volgt eveneens bij twee andere leraren van het Conservatorium privélessen om haar

vorming te vervolmaken: namelijk bij Paul Miry voor de harmonieleer en vervolgens bij Joseph Jongen voor de compositie. Net zoals voor deze laatste zal Debussy voor haar altijd een referentie zijn – « ik geef het toe dat de impressionisten me bijzonder beïnvloed hebben » –, maar niet de enige.

Haar eerste gepubliceerde werken weer spiegelen deze voorkeur en smaak: na Chopin, « rond mijn 18^e jaar, waren het vooral Fauré en Franck die mij deze keer inspireerden ». In 1917 publiceert ze onder de naam Weiler, *Nachtlied* dat opgedragen is aan Chaumont en eveneens aan haar medeleerlinge Cécile Laurent die in de jaren 30 het orkest van de *Onafhankelijke katholieke jonge vrouwen* oprichtte en leidde. Het is een opdracht die de tweeledigheid weerspiegelt waarin haar muzikale carrière zich voltrok. Na het einde van de oorlog zal ze als pseudoniem een Franse uitspraak van haar naam aannemen. De personen aan wie haar eerste drie melodieën opgedragen zijn, geven de kring van haar leraren weer. *La ronde* – waarvan de openingszin « Als alle meisjes van de wereld elkaar de hand zouden geven », dat op zich reeds een feministisch programma voorstelt –, is opgedragen aan Anna Emould, de echtgenote van Chaumont. *Harmonie lunaire* is

opgedragen aan de echtgenote van Miry, de zangeres Jeanne Merck wier zuster Henriette, die ook zangeres is, in 1918 de première van *La mort des voiles* (ill. 3) uitvoert: Samuel-Holeman vindt deze melodie « van zeer grote schoonheid » en zijn auteur « een van de meeste getalenteerde vrouwelijke componisten van de Belgische School » (*L'horizon*, 3 mei 1924). August De Boeck feliciteert dit jonge meisje van 22 jaar zonder neerbuigendheid: « Als componist hebt u werkelijk heel wat in uw mars ».

Vieille chanson du X^e siècle werd gecomponeerd voor muziekavonden in de familie en onder vrienden – zoals de opdracht aan haar zuster Simone, amateur cellospeler het bewijst – en is het oudste van haar melodieën met strijkkwartet; dat is een zeldzame samenstelling die ze niet uitvindt, maar die ze soms uitbreidt tot een dubbelkwartet om de orkest-samenstelling te vinden waarmee ze haar meest sensuele melodieën tooit.

Vellère trouwt met haar neef René Kahn met wie ze een dochter, Micheline, krijgt die in februari 1922 (ill. 4) wordt geboren: zij zal het werk van haar moeder onaflatend verdedigen en bij haar dood in 2006 zal ze de

archieven en de partituren van haar moeder aan de bibliotheek van het Conservatorium van Brussel schenken. De ontgoochelde gedichten die Vellère in *Toi et moi* vindt – het gaat om de in 1912 gepubliceerde bundel met het ongelooflijke succes van Géraudy – zouden heel goed een weerspiegeling van haar teleurstelling in het huwelijk kunnen zijn. Deze bundel gedateerd van oktober 1921 is nooit uitgegeven, is aan niemand opgedragen en heeft geen aanduiding voor de stem, maar blijkt bijzonder origineel te zijn. Als de harmonie van de melodische lijnen naar Debussy schijnen te verwijzen, dan zijn bepaalde stembuigingen à la Reynaldo Hahn op triviale woorden van een zuurzoete en vlijmscherpe ironie. Die is ook nog te voelen en te merken in de passages waar de componiste kiest voor een prosodie die dicht aansluit bij de theatrale declamatie. Die wordt hier toevertrouwd aan een vrouwenstem – zoals in 1937 bij de première door Germaine Claes, die « de meest verrukkelijke en diepste indruk achterlaat » (*La nation belge*, 4 maart 1937) – en deze zogenaamde verliefde dialoog die herleid is tot een « bijtende » monoloog, toont – en dat is heel verrassend – een vorm van compositie die 40 jaar later door Poulenc gebruikt zal worden in *La voix humaine*. Zelfs als Vellère nooit de tonaliteit zal laten vallen

voor dodecafonie die zij, voor wat zij ervan kent, « te wetenschappelijk en te cerebraal vindt », dan stelt ze zich hier duidelijk open voor een andere muzikale evolutie, die door Stravinsky, door Ravel en door de Groep van Zes geleid werd en die Paul Collaer vanaf 1919 aan het Brusselse publiek zal doen ontdekken (ill. 5).

De crisis van 1930 treft de familiale onderneming heel zwaar en Vellère die waarschijnlijk al gescheiden is, moet in de familiebehoeften voorzien. Ze woont vanaf 1925 in Anderlecht, waar ze als assistente werkt in de apotheek van haar zwager Fernand Baesens, die eveneens altist is en zeer actief als dirigent van een amateur orkest. Wat de muziek betreft, « al mijn vrije tijd en al mijn vakanties zijn alleen maar daaraan gewijd »: « De muziek komt zomaar als zij wil, ondanks uw zorgen, en zij bezorgt u uren van intens geluk waardoor u ook van al de anderen gaat houden ». Met *Berceuse* van Carco (1930) geeft Vellère een visie van de liefde die een hulde is aan de sensualiteit – wat nogal stoutmoedig is voor een vrouwelijke auteur – en die ze nog met een uitzonderlijke bondigheid verdiept in de *Trois petits poèmes* (1934) van haar vriendin Marie Brunfaut. Marie was de dochter van de architect Jules Brunfaut, een ervaren musicus

zoals zijn kinderen (ill. 6): Marie is violiste, Valentine speelt altviool en Josée cello. De personen aan wie het werk *Trois petits poèmes* opgedragen is, maken duidelijk dat het werk in de concentrische kringen van amateurmusici thuis hoort – zoals haar schoonzus Berthe Baesens, onderwijzeres en zangeres die met haar echtgenoot, de dokter en pianist Raoul Crahay, avonden kamermuziek in de familie organiseert – maar spreekt ook professionele musici aan: mezzosopraan Lina Pollard is op dat moment heel actief in de verspreiding van de muziekcreatie van vrouwen.

De wedstrijden stimuleren gelukkig een creativiteit die de omstandigheden aan banden leggen. In augustus 1933 lanceert de *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles* een wedstrijd met een opgelegd werk, naamelijk het sonnet *Faune* op muziek te zetten waarin Georges Marlow zijn lof had gezongen op Mallarmé en op Debussy, wat niet aan de aandacht van componiste ontsnapt was (ill. 7). De melodie is door Germaine Teugels geschapen, maar niettemin opgedragen aan de zangeres Nelly Vos, waarschijnlijk omdat haar echtgenoot, de journalist Philippe Mousset er een positieve waardering van had gegeven: « onder de meest geslaagde composities, vermelden we als een model van indrukwekkende

uitdrukkingskracht gepaard met een intieme verstrengeling van gedicht en muziek, de eerst uitgevoerde melodie en waarvan de auteur – een onbekende – als devies had gekozen: "ut potui" » (*La nation belge*, 22 januari 1934), met een auto-ironische referentie aan het motto « Als ik kan » van Van Eyck.

Faune krijgt geen prijs, maar zet Vellere aan om zich opnieuw te verdiepen in de werken van de Belgische symbolisten. Opgedragen aan de tenor Frédéric Anspach, *Ô blanche fleur des airs* op een gedicht van Van Lerberghe – beroemd omdat hij Fauré geïnspireerd had voor zijn *Chanson d'Ève* – behaalt in 1935 de tweede plaats in de wedstrijd die georganiseerd wordt door het *Propaganda-comité voor de Belgische muziek*. Zoals in veel door Vellère gekozen teksten, zweeft ook hier de dood over het werk. Verhaerens gedicht *Vous m'avez dit, tel soir* heeft hier waarschijnlijk de aandacht getrokken door zijn einde die in de context van 1940 een sinistere weerklank krijgt: « Dat ik op dit moment, zonder angst / de kronkelige paden naar het graf zou kunnen zien opengaan ». Vellère, die bij Valentine Brunfaut een onderduikadres vindt, ontsnapt zo aan de deportatie. Meerdere werken, waaronder een tweede strijkkwartet, dateren uit deze periode.

Faune

calme. $\text{♩} = 92$

une faune bail — à et
 se — va au bois là — sert sans d'au — tre les feuilles et la forêt en —
 — vive — te les fruits — cueille u — ne so — le et
 tous s'oriente aux mille fruits de l'au — be que s'alleu — me aux

7. Lucie VELLERE, *Faune*, partition autographe « À Nelly Mousset », datée « septembre 33 » (Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique, Fonds Vellère P-2-01794, p.1 v°)

In de na-oorlogse jaren komt een wens voor didactisch werk op. Er is de voelbare ontwikkeling van een nieuwe literatuur voor kinderen en van een meer speelse muziekpedagogie (ill. 8), die Vellère aanzet tot het componeren van talrijke korte stukken voor piano en allerlei soorten instrumenten, maar ze componeert ook *Puck compositeur [Puck de componist]* (1964), een sprookje voor de radio op een tekst van Odette Robert. Vellère schrijft ook nog voor koren en klassen van de lagere school tot het Conservatorium. In haar *Petites histoires* die ze in maart 1949 afmaakt, verzamelt ze Franse gedichten van het einde van de 19de eeuw, waarvan ze de strofen drastisch selecteert om die de gewenste bondigheid te geven: ze eindigt de bundel echter met haar tijdgenote, de Belgische schrijfster Madeleine Ley, wier gedichten ook Poulenc en Absil hebben geïnspireerd. Het is een andere Belg die eveneens gefascineerd is door de wereld van de kinderjaren – en die ook op muziek gezet is door diezelfde componisten – die haar inspireert tot het componeren van de even bondige *Chansons enfantines* die van 1958 tot 1964 gepubliceerd worden: ze kiest in de twee bundels die haar buurman Maurice Carême haar had opgedragen korte gedichten die gebaseerd zijn op Franse sprookjes en oude liedjes: dit is een

subtiel intertekstueel spel waarvan Vellère zich met een vrolijke virtuositeit meester maakt. Ze draagt aan haar vriendin en violiste Gilberte Schdanoff-Tummers, die lerares is aan de Muziekacademie van Anderlecht, deze nieuwe oogst van « heel mooie, vrolijke, humoristische en spirituele melodietjes op » (Paul Tinel, *Le soir*, 18 maart 1949).

In de jaren 50 staat Vellère regelmatig op het programma van de concerten die de *Nationale vrouwenraad van België* organiseert en die onmiddellijk alle vrouwelijke componisten op de hoogte brengt van de muziekwedstrijd die haar Amerikaanse homoloog lanceert. Het reglement bevat een opgelegd werk voor een koor *a cappella* of een melodie met piano van maximum 6 minuten op een profane tekst naar keuze. Misschien had Vellère in 1934 de première van de cantate van Paul Claudel en Darius Milhaud in het Paleis voor Schone Kunsten meegemaakt: « Het was terecht dat Brussel die in zijn museum een prachtig schilderij van Jordaens heeft dat de liefdesperikelen van het goddelijke dier en de voortvluchtende aquatische melodie over de zeven verschillende stappen van de toonladder, de première kreeg van Pan en Syrinx » (ill. 9). Toch verwijst Vellère niet naar de tekst van de creatie, maar

naar de bewerking ervan in 1935: « Ik heb van dit gedicht gehouden vanaf de allereerste keer dat ik het gelezen heb ». Claudel was een verstandige en zinvolle keuze, die consul in de Verenigde Staten en vervolgens ambassadeur in België was geweest. Die 49 verzen waarin « Syrinx op haar beurt duidelijk tegen Pan zegt dat ze hem afwijst » en ontsnapt aan zijn geforceerde omhelzing, door zich in muziek te veranderen – de ondertitel is *De uitvinding van de toonladder* –, waren heel duidelijk voor een soliste bestemd. Nadat Vellère zich tevergeefs op deze weg heeft gewaagd, heeft ze de geniale intuïtie deze verzen aan een vrouwenkoor toe te vertrouwen: « Dat was zo makkelijk! Ik had zelfs geen twee dagen nodig om de muziek te schrijven, ik werd gedragen door de poëzie. [...] ik hoorde die in mij en ik heb hem opgeschreven ». Zo doende geeft Vellère aan Syrinx stem aan alle vrouwen en in het bijzonder aan elke vrouw die zich in de muziekcompositie lanceert; deze keuze heeft er zeker toe bijgedragen dat ze zich van de 184 concurrenten, waaronder 11 Belgen, heeft onderscheiden. De naam van Syrinx alleen al was voldoende om de herinnering aan Debussy op te roepen: een vrolijke en lichte, zonnige muziek met een vloeiende en meeslepende melodie, waarin met een duizelingwekkende

snelheid alle mogelijke combinaties van het gekozen vocale dispositief elkaar opvolgen.

Zo haar pensioen in 1958 haar in staat stelt zich eindelijk helemaal aan de compositie te wijden – bijna de helft van haar werken dateren uit die tijd – dan zijn de laatste jaren van Vellère gekenmerkt door de dood van haar vrienden en naasten: de dood van haar zwager in 1964 geeft haar de inspiratie tot *Épitaphe pour un ami* [*Epitaaf voor een vriend*], voor alto en orkest en « ter nagedachtenis aan dokter Lefebvre », een andere amateur violist, had zij twee jaar eerder haar vierde en laatste strijkwartet gecomponeerd. Het meeslepende ritme en de stevige architectuur ervan, de bijna onopmerkelijke subtiliteit van de harmonie en de doorzichtigheid van een polyfone en toch dichte tekstuur doen aan Ravel denken. Het centrale *Lamento* dat kuis en aangrijpend is, draagt bij aan de ascense die meerdere van haar laatste composities kenmerken.

Bij haar dood, ten gevolge van een lange en pijnlijke ziekte, laat Vellère ongeveer 80 werken na, waarvan vele er tot op vandaag onuitgegeven zijn en die zeker hier voor het eerst aan het publiek voorgesteld worden: « het kost



8. Georges LEMMEN, *Leçon de musique*, aquarelle sur papier [remploi du faire-part de mariage de Marguerite Impens et Gabriel Marcelle, Schaerbeek, 28 juillet 1900], dans le carnet de dédicace d'Anna Chaumont-Ernould (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Mus. Ms. 4148, p. 11r°)

heel veel om uitgegeven te worden en omdat ik totaal onafhankelijk ben [...] ik heb nooit tot eender welke groep willen behoren om me alleen maar ver af te houden van elke vorm van ambitie ».

Manuel Couvreur

COMPONEREN AAN DE PIANO, COMPONEREN VOOR DE PIANO

In dit corpus zijn de werken voor stem en strijkers, of ze nu als solist of als een ensemble behandeld worden, volkomen gelijk aan de werken voor piano. Dit is niets bijzonders voor de vrouw die vertrouwelijk mededeelde: « Ik componeer op mijn knieën, dicht bij de piano ». Anderzijds en heel opmerkelijk gaf Vellère aan haar pianobladzijden melodische kwaliteiten en texturen die te vergelijken zijn met die welke ze in haar pianowerken ontwikkelde en die bestemd waren voor de stem en de strijkkwartetten.

Verscheidene pianocomposities van haar zijn opgedragen aan Belgische pianisten met wie ze in contact is geweest; bijvoorbeeld droeg ze haar drie *Tanagra* (juni 1918), *Danseuse* [*Danseres*] aan Émile Bosquet op, *La porteuse d'offrandes* [*De offerande draagster*] aan

Thérèse Chaumont (ill. 5), de zuster van haar vioolleraar en *Bacchante* aan Charles Scharrès. Wat betreft Jenny Solheid (ill. 11), die een collega van Bosquet en van Scharrès op het Conservatorium van Brussel was en directrice van haar eigen privé-muziekschool – Vellère vertrouwde haar de piano-opleiding van haar dochtertje toe –, aan haar werden de bundels *Promenade au bord du lac* [*Wandeling langs het meer*], gedateerd van mei 1948 en *Feuilles épars* [*Verspreide bladzijden*], haar laatste werk van 1966, opgedragen. Het schijnt dat geen een van de genoemde pianisten deze partituren heeft uitgevoerd, maar volgens Emma Piel heeft Bosquet « haar gefeliciteerd voor haar zeer professionele, goed uitgewerkte pianistische schriftuur, – wat allemaal het resultaat was van een werkelijk talent als musicienne ».

Op haar vijftig jaar durende weg als compositrice heeft Vellère steeds de kunst van de melodische lijn gevolgd en behouden, die men zou kunnen vergelijken met de zacht golvende lijnen van de Art nouveau die zoveel componisten heeft gekenmerkt en zeer zeker de eerste werken van Debussy zoals zijn *Arabesken*. Zelfs als Franck en Fauré dikwijls geciteerd worden als haar esthetische bronnen, dan verschijnt de rijpe Debussy slechts door de filter van Jongen. We denken hier ook graag aan de Franse

componisten, de voorlopers en de enthousiaste voorbereiders van het impressionisme in de muziek: Saint-Saëns, d'Indy (de meester van Jongen na Franck), Dukas, Ropartz, Séverac, Chabrier, Massenet, Bizet, Hahn... componisten die de jonge musicienne heeft kunnen beluisteren tijdens concerten die door haar leermeesters gegeven werden en die zich toen trots beriepen op het feit de koplopers te zijn van de nieuwe composities.

Bij Vellère ontwikkelt de melodische lijn zich eerder door de herhaling, meer dan door de ontwikkeling, de uitwerking van een thema en de quasi organische natuurlijke profielen worden ook in de harmonische dimensie georganiseerd, waar de akkoorden de weg volgen van de verschillende, soepel contrapuntisch behandelde delen volgens het model met vier stemmen of in gedifferentieerde texturen. Zoveel als de Post-Franckisten gezwicht zijn voor een overdadige, overvloedige stijl, zozeer heeft Vellère steeds een soberheid en eenvoud gezocht die een erfenis was van het classicisme en dit zowel in de articulatie van het discours als in de erkenning van de juiste proporties.

Vanaf de *Trois tanagra* tot aan de *Feuillets épars*, blijft het tonale kader bewaard zonder

dat er bij Vellère een duidelijke aantrekkingskracht bestaat voor de opeenvolgende revoluties van de 20ste eeuw. Hoewel er zich geen enkele breuk heeft voorgedaan in haar schriftuur, dan hebben de frankistische harmonieën van de *Trois tanagra* plaats gemaakt in *Promenade au bord du lac* en in de *Préludes pour la jeunesse* [*Préludes voor de jeugd*], die in 1950 werden gecomponeerd, voor een tonaliteit gedempt door het gebruik van modaliteit – vaak mineurmodi zonder leidtoon – en door harmonische bewegingen verzacht in tertsen of chromatiek. Het zachte lyrisme met de onduidelijke, vage richtingen die er uit voortvloeien en dat grenst aan de heimwee en aan de onschuld à la Verlaine wordt langzamerhand pittiger, wanneer het harmonische weefsel overladen en belast wordt met wijvingen et dissonante aggregaten die van een zekere vertrouwdheid en overeenkomst met Stravinsky, Bartók, de groep van Zes en de Belgische Synthetisten getuigen. In de laatste stukken verzameld in *Feuillets épars* komt een nieuwe zintuigelijke scherpte tot uiting, een zekere distantie van het oor – om de woorden van Jankélévitch te gebruiken – die de concentratie en de verfijning van de lijnen en hun verwevenheid mogelijk maakt. En tegelijkertijd heeft het procédé van de duplicatie zich ontwikkeld naar een verlenging, een soort uitdijen

van de gevormde muzieklijnen alsof de samenstellende motieven langzaam wegvloeien of vervagen en uitgewist worden.

De zeldzame persartikelen die ter gelegenheid van audities van haar werken gepubliceerd zijn, maken allemaal gewag van een duidelijk aanwezige stilistische identiteit: « zachte en gedistingeerde charme » voor de suite *Promenade au bord du lac* die in 1949 vertolkt werd in de galerij Pypin (*Le soir*, 18 maart 1949). « Halverwege tussen de poëzie van een Fauré en de vaagheid van een Debussy » schreef een criticus tijdens het concert ter ere van 16 november 1967 in de zaal Mercelis. En de criticus besloot met: « het werk van Lucie Vellère betekent misschien niet echt een etappe in de Belgische muziek, maar ze stelt er in ieder geval een moment van voor [...]. Ze is een beetje, als vrouwelijke componist, wat Joseph Jongen ons als mannelijk componist gebracht heeft » (M.V., *La dernière heure*, 19 november 1967).

In tegenstelling tot enkele composities die door hun muzikale genre worden aangeduid (twee sonatines, twee dansen, een capriccio en een divertimento), hebben de hier voor u liggende suites voor hun stukken

titels-met-beelden gekregen, waardoor ze ten slotte absoluut en zeer duidelijk als een spiegel van de vocale melodieën naar voren komen. Ze doen ook denken aan de *Lyrische stukken* van Grieg of aan de korte stukken van de Russische componisten van de in België goed bekende Groep van Vijf en die de bron zijn geweest voor de impressionistische stijl. Heel wat impressionistische referenties en voorbeelden worden door de compositrice overgenomen uit de schilderkunst en dichtkunst, of het nu gaat om elementen – water, aarde, lucht en vuur –, om landschappen, om tijden en seizoenen – avondschemering, maneschijn, herfst –, om suggesties van ergens anders, van tijd of ruimte, of om een onbepaald verleden, – Oudheid of het Oosten. De terugkeer naar het populaire genre dat af en toe tot uitdrukking komt in de zang of de dans en in het oproepen van de kindertijd, maakt helemaal deel uit van de toenmalige beweging van een terugkeer naar de bronnen en van de blik op de kindertijd die we vanaf de invloed van Schumann hebben kunnen opmerken.

Leent dit ensemble van pianostukken die buiten de tijd schijnen te zijn gecomponeerd, zich niet tot het vredig en verrukt beluisteren, zoals we het doen bij de stukken van Lili Boulanger of die van Reynaldo Hahn? Zijn ze

niet in resonantie met de poëzie van Verlaine van *La bonne chanson* [Het goede lied] of van *L'heure exquise* [Het verrukkelijke uur] waaruit ten minste enkele titels afkomstig zijn: « Lange tijd angstig en sprakeloos / Hoort u het? De vrolijkheid / Zoals een levendige zwaluw / In de heldere lucht gezongen heeft »?

Thérèse Malengreau
Vertaling: Henny Bijleveld



9. Jacques JORDAENS,
Pan et Syrinx, huile sur toile, ca 1620
(Bruxelles, Musées royaux des
beaux-arts de Belgique, Inv. 3292)

LUCIE VELLÈRE (1896-1966)

Die Musik kommt, wann sie will ...

Als die ausschließlich männliche Jury des von Grace Spofford und der amerikanischen Sektion des Internationalen Frauenrats initiierten *International Composition Contest for Women Composers* 1957 ihren ersten Preis an Lucie Vellère verlieh, stand die Komponistin zum einzigen Mal in ihrem Leben im Rampenlicht. Sie, die sich stets um Diskretion bemüht hatte, weckte Neugier. Wie jedes Mal, wenn sie eine ihrer Kompositionen zu Gehör brachte, war man erstaunt: „Diese Frau, die einen prominenteren Platz unter unseren nationalen Komponisten verdienen würde, zeichnet sich durch ein sehr persönliches Temperament und eine reiche Inspiration aus, die uns eine feine, sensible und vornehme Seele enthüllt, gleichzeitig aber auch eine unbestreitbare Schreibfestigkeit“ (Le soir, 28. April 1939).

Auch wenn die Musik bei den Weilers zum Tagesgeschäft gehörte, war sie aber vor allem ein Ort der Intimität und der Freundschaft. Lucie wurde am 23. Dezember 1896 in der Rue

Melsens Nr. 7, einer neu gebauten Straße im Zentrum von Brüssel, in einer wohlhabenden jüdischen Handwerker- und Kaufmannsfamilie geboren. Henri Weiler, der 1891 aus Paris nach Brüssel zog, gründete dort eine Fabrik für Teigwaren und Kekse und eröffnete mehrere Geschäfte, insbesondere in der geschäftigen Rue Neuve (Abb. 1). Als Amateurmusiker baute er sich im eleganten Viertel *Ma campagne* in Ixelles ein Wohnhaus, das um einen Quartettsaal herum angelegt war. Er war es, der Lucie und der jüngeren Simone die Grundlagen der Musiklehre und des Klavierspiels beibrachte. Lucies musikalische Ausbildung hätte am renommierten Brüsseler Konservatorium oder an der exklusiven *Scola musicae* in Schaerbeek fortgesetzt werden können, aber sie nahm Privatunterricht bei Geiger Émile Chaumont, den sie immer als ihren Lehrer bezeichnete (Abb. 2). Als bekannter Solist und Kammermusiker hatte er in Berlin bei Carl Halir und Max Bruch studiert, bevor er sich der Pädagogik widmete, sowohl als Lehrer als auch als Komponist: Ysaÿe bezeichnete seine *Études* als das einzige interessante pädagogische Werk der letzten Zeit.

Lucie vertiefte ihre Ausbildung ebenfalls privat bei zwei weiteren Lehrern des Konservatoriums: Paul Miry für Harmonielehre

und Joseph Jongen für Komposition. Wie bei Letzterem war Debussy immer die Referenz – „Ich muss zugeben, dass die Impressionisten mich sehr beeinflusst haben“ –, aber nicht die einzige.

Ihre ersten Veröffentlichungen spiegeln ihre Vorlieben wider: Nach Chopin waren es „im Alter von 18 Jahren Fauré und Franck, die mich dieses Mal inspirierten“. Das 1917 unter dem Namen Weiler veröffentlichte *Chanson nocturne* ist sowohl Chaumont als auch ihrer Mitschülerin Cécile Laurent gewidmet, die in den 1930^{er} Jahren das Orchester der *Jeunesse indépendante catholique féminine* gründete und leitete: eine doppelte Widmung, die die Zwischenwelt widerspiegelt, in der sich ihre musikalische Karriere vollzog. Nach dem Krieg nahm sie als Pseudonym eine französische Aussprache ihres Namens an. Die Widmungsträger ihrer ersten drei Melodien bilden den Kreis ihrer Lehrer. *La ronde*, dessen *Incipit* „Wenn alle Mädchen der Welt sich an den Händen fassen wollten“ an sich schon ein feministisches Programm darstellte, ist Anna Ernould, der Frau von Chaumont, gewidmet. *Harmonie lunaire* ist Mirys Frau, der Sängerin Jeanne Merck gewidmet, deren Schwester Henriette, ebenfalls eine Sängerin, 1918 das Stück *La mort des voiles* uraufführte (Abb. 3):

Samuel-Holeman beurteilte die Melodie als „von großer Schönheit“ und die Komponistin als „eine der begabtesten Komponistinnen der belgischen Schule“ (*L'horizon*, 3. Mai 1924). Auguste De Boeck lobte die 22-Jährige, ohne sie zu bevormunden: „Als Komponistin haben Sie wirklich einen festen Griff“.

Vieille chanson du X^e siècle war für musikalische Zusammenkünfte mit Familie und Freunden gedacht (wie die Widmung an ihre Schwester Simone, eine Amateurellistin, bestätigt) und ist die älteste ihrer Melodien mit Streichquartett. Dabei handelt es sich um eine seltene Besetzung, die sie nicht selbst erfand, die sie jedoch manchmal zu einem Doppelquartett erweiterte, um die orchestrale Textur zu erhalten, mit der sie ihre sinnlichsten Melodien ausstattete.

Vellère heiratete ihren Cousin René Kahn und bekam mit ihm eine Tochter, Micheline, die im Februar 1922 geboren wurde (Abb. 4). Micheline setzte sich unermüdlich für das Werk ihrer Mutter ein und übergab nach ihrem Tod im Jahr 2006 das Archiv und die Partituren der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums. Die desillusionierten Gedichte, die Vellère aus *Toi et moi*, der 1912 von Géraldy mit

franchit l'océan...

et remporte un prix

« Tout ce qu'a fait cette personne
seure et calme assise devant moi,
qui sa vie durant écrit de la
musique, souvent après ses longues
heures d'assistante en pharmacie,
quand retirée dans son appartemen-
t, elle pouvait écouter l'inspi-
ration. »

— Était-ce encore possible le soir,
nager l'heure et la fatigue ?
Elle leva vers moi un regard
d'une ineffable sérénité :

— La musique vient quand elle
vaut, malgré vos soucis, elle vous
apporte ses heures d'intense bon-
heur qui vous font aussi aimer tou-
tes les autres.

Harmonie et contre-point...

— Ayant écrit sa première mélodie
à 11 ans, discrètement, sans tapage
Mme Vellère apprit la composition
et pendant la guerre de 14 éditait
sa première œuvre pour piano
et violon.

— Se faire éditer coûte fort cher
si comme je suis fondamentement in-
dépendante, hormis la Sté Natio-
nale des Compositeurs, jamais je
n'ai voulu faire partie d'aucun
groupe, pour me tenir éloignée
de toute ambition.

— Mais alors, pourquoi avez-vous
participé à ce concours ?

— Le Comité National des Femmes
belges avait envoyé un communiqué
à toutes les femmes compositeurs
à Belgique, j'en reçus un aussi,
dans lequel on me demandait si je
devais participer au concours.

*Le doux visage aux yeux
noirs de Mme Lucie
Vellère.*



9

10. Le doux visage aux yeux noirs
de M^{me} Lucie Vellère, photographie
anonyme parue dans *Libelle*, n° 32,
6-8 août 1957, p. 9 (Bruxelles, KBR, B. 8.146)

außerordentlichem Erfolg veröffentlichten Sammlung, entnahm, könnten ein Ausdruck ihrer enttäuschten Ehe sein. Die unveröffentlichte Sammlung, die auf Oktober 1921 datiert ist und weder Widmungsträger noch stimmliche Angaben enthält, erweist sich als einzigartig originell. Während die Harmonie und die Melodielinien an Debussy erinnern, sind einige der an Reynaldo Hahn angelehnten Tonfälle, die über triviale Worte gelegt werden, von zärtlich scharfer Ironie. Diese wird in den Passagen noch verstärkt, in denen die Komponistin sich für eine Prosodie entscheidet, die der theatralischen Deklamation ähnelt. Wie bei der Uraufführung 1937 durch Germaine Claes, die „den köstlichsten und tiefsten Eindruck“ (*La nation belge*, 4. März 1937) hinterließ, wird dieser angebliche Liebesdialog, der zu einem „vachard“-Monolog reduziert wurde, überraschenderweise mit denselben Mitteln geführt, die Poulenc 40 Jahre später in *La voix humaine* anwendet. Obwohl Vellère die Tonalität nie zugunsten der Dodekaphonie aufgab, die sie, soweit sie sie kannte, für „zu wissenschaftlich, zu zerebral“ hielt, zeigte sie hier ein offenes Ohr für eine andere musikalische Entwicklung, die von Strawinsky, Ravel und der Gruppe der Sechs angeführt wurde, die Paul Collaer dem

Brüsseler Publikum ab 1919 näher brachte (Abb. 5).

Die Krise von 1930 traf das Familienunternehmen und Vellère, die zu dem Zeitpunkt wahrscheinlich schon geschieden war, musste für den Lebensunterhalt sorgen. Sie zog 1925 nach Anderlecht und arbeitete dort als Assistentin in der Apotheke ihres Schwagers Fernand Baesens, der Bratschist und sehr aktiver Dirigent eines Amateursorchesters war. Was die Musik betrifft, so war „all meine Freizeit, all meine Ferien für sie reserviert“: „Die Musik kommt, wann sie will, trotz aller Sorgen bringt sie einem Stunden intensiven Glücks, die einen auch alle anderen Stunden lieben lassen“. Mit Carcos *Berceuse* (1930) vermittelt Vellère eine Vision der Liebe, in der die Sinnlichkeit eine wichtige Rolle spielt – was für eine Frau nicht wenig gewagt ist – und die sie in der extremen Kürze der *Trois petits poèmes* (1934) ihrer Freundin Marie Brunfaut, der Tochter des Architekten Jules Brunfaut, der wie ihre Kinder ein versierter Musiker war, noch vertieft (Abb. 6): Marie ist Geigerin, Valentine Bratschistin und Josée Cellistin. Die Widmungsträger der *Trois petits poèmes* reihen diese Sammlung in die konzentrischen Kreise der Amateurmusiker – ihre Schwägerin Berthe Baesens, eine Lehrerin und Sängerin,

die mit ihrem Mann, dem Arzt und Pianisten Raoul Crahay, Kammermusiksitzen in der Familie organisierte – und der Profimusiker ein: Mezzosopranin Lina Pollard war damals sehr aktiv bei der Verbreitung des weiblichen Musikschaffens.

Wettbewerbe förderten glücklicherweise die Kreativität, die durch die Umstände gezügelt wurde. Im August 1933 schrieb der *Cercle artistique et littéraire de Bruxelles* einen Wettbewerb für die Vertonung des Sonetts *Faune* aus, in dem Georges Marlow Mallarmé und Debussy gewürdigt hatte, was der Komponistin nicht entging (Abb. 7). Die von Germaine Teugels geschaffene Melodie ist jedoch der Sängerin Nelly Vos gewidmet, wahrscheinlich aufgrund der positiven Bewertung, die ihr Ehemann, der Journalist Philippe Mousset, ihr gegeben hatte: „Zu den gelungensten gehörte die erste Melodie, die aufgeführt wurde und deren unbekannter Verfasser als Musterbeispiel für einen eindringlichen Ausdruck und eine innige Verbindung von Gedicht und Musik das folgende Motto gewählt hatte: *ut potui*“ (*La nation belge*, 22. Januar 1934), zu Deutsch „Wie ich konnte“, als selbstironische Verbeugung vor Van Eycks Motto „Als ik kan“.

Faune wurde nicht ausgezeichnet, regte Vellère aber dazu an, sich erneut mit dem Werk der belgischen Symbolisten zu beschäftigen. Das dem Tenor Frédéric Ansach gewidmete Lied *Ô blanche fleur des airs* auf ein Gedicht von Van Lerberghe, der dafür bekannt ist, dass er Fauré zu seinem *Chanson d'Ève* inspiriert hatte, belegte 1935 den zweiten Platz bei einem Wettbewerb des *Comité national de propagande pour la musique belge*. Wie in vielen der von Vellère ausgewählten Texte schwebt auch hier der Tod über allem. Das Gedicht *Vous m'avez dit, tel soir* von Verhaeren wurde zweifellos wegen seines Schlusses ausgewählt, der im Kontext des Jahres 1940 einen düsteren Klang hat: „Dass ich in diesem Moment hätte sehen können, wie sich ohne Furcht / Die verschlungenen Wege zum Grab öffnen“. Vellère wurde von Valentine Brunfaut versteckt und entging so der Deportation. Mehrere Werke, darunter ihr zweites Streichquartett, stammen aus dieser Zeit.

In der Nachkriegszeit entstand ein didaktischer Wille. Im Zuge der Entwicklung einer neuen, spielerischen Kinderliteratur und Musikpädagogik (Abb. 8) komponierte Vellère immer wieder kurze Stücke für Klavier und andere Instrumente, aber auch das

Radiomärchen *Puck compositeur* nach einem Text von Odette Robert (1964). Vellère versorgt weiterhin Chöre und Schulklassen, von der Grundschule bis zum Konservatorium. In ihren im März 1949 fertiggestellten *Petites histoires* stellte sie französische Gedichte vom Ende des 19. Jahrhunderts zusammen, deren Strophen sie drastisch auswählte, um ihnen die gewünschte Kürze und Dichte zu verleihen: Sie schloss die Sammlung jedoch mit ihrer Zeitgenossin, der belgischen Schriftstellerin Madeleine Ley, ab, deren Gedichte auch Poulenc oder Absil inspirierten. Ein anderer Belgier, der von der Welt der Kindheit fasziniert war und ebenfalls von denselben Komponisten vertont wurde, inspirierte Vellère zu ihren ebenso prägnanten *Chansons enfantines*, die sie von 1958 bis 1964 veröffentlichte: Aus zwei Sammlungen, die ihr Nachbar Maurice Carême ihr gewidmet hatte, wählte sie kurze Gedichte aus Märchen und alten französischen Liedern aus – ein subtiles intertextuelles Spiel, das Vellère mit erfreulicher Virtuosität betrieb. Sie widmete diese neue Ernte von „sehr hübschen, lustigen, humorvollen, fröhlichen, geistreichen Melodien“ (Paul Tinel, *Le soir*, 18. März 1949) ihrer Freundin Gilberte Schdanoff-Tummers, einer Geigerin und Lehrerin an der Akademie von Anderlecht.

In den 1950^{er} Jahren stand Vellère regelmäßig auf dem Programm von Konzerten, die vom *Conseil national des femmes belges* (vom belgischen Nationalrat der Frauen) organisiert wurden, der es sich nicht nehmen ließ, alle Komponistinnen über den Musikwettbewerb zu informieren, der von seinem amerikanischen Pendant ausgeschrieben worden war. Die Regeln verlangten einen A-cappella-Chor oder eine Melodie mit Klavierbegleitung von maximal 6 Minuten Dauer über einen weltlichen Text nach Wahl. Vielleicht war Vellère 1934 bei der Uraufführung der Kantate von Paul Claudel und Darius Milhaud im *Palais des beaux-arts* dabei gewesen: „Es war nur recht und billig, dass Brüssel, das in seinem Museum ein bewundernswertes Gemälde von Jordaens besitzt, das die Liebe zwischen dem göttlichen Tier und der Wassermelodie auf der Flucht auf den sieben Stufen der Note darstellt, als erstes *Pan et Syrinx* zu sehen bekam“ (Abb. 9). Dennoch bezieht sich Vellère nicht auf den Text der Uraufführung, sondern auf seine Überarbeitung im Jahr 1935: „Ich habe dieses Gedicht geliebt, seit ich es zum ersten Mal gelesen habe“. Die kluge Wahl war von einem Claudel, der Konsul in den Vereinigten Staaten und später Botschafter in Belgien gewesen war, getroffen worden. Diese 49

Verse, in denen „Syrinx mit Pan diskutiert“ und sich seiner erzwungenen Umarmung entzieht, indem sie sich in Musik verwandelt – der Untertitel lautet *L'invention de la gamme* (Die Erfindung der Tonleiter) –, waren offensichtlich für eine Solistin bestimmt. Nachdem sie sich vergeblich in diese Richtung gewagt hatte, hatte Vellère die geniale Eingebung, sie einem Frauenchor anzuvertrauen: „Es war so leicht! Ich habe keine zwei Tage gebraucht, um die Musik zu schreiben, ich war von der Poesie überwältigt. [...] Ich hörte sie in mir und schrieb sie auf“. Damit verlieh Vellère Syrinx die Stimme aller Frauen und insbesondere aller Frauen, die sich mit dem Komponieren von Musik beschäftigen: Diese Wahl trug zweifellos dazu bei, dass sie unter den 184 Konkurrentinnen, von denen 11 aus Belgien stammten, herausragte. Allein der Name Syrinx reichte aus, um Erinnerungen an Debussy zu wecken: eine fröhliche und helle Musik mit einer fließenden und flüchtigen Harmonie, in der alle Kombinationen, die der gewählte Gesangsapparat zulässt, in schwindelerregender Geschwindigkeit aufeinander folgen.

Als Vellère 1958 den Ruhestand antrat, konnte sie sich endlich dem Komponieren widmen: fast die Hälfte ihrer Werke stammt

aus dieser Zeit. Ihre letzten Jahre waren jedoch vom Tod nahestehender Menschen geprägt. Der Tod ihres Schwagers im Jahr 1964 inspirierte sie zu *Épitaphe pour un ami* (Epitaph für einen Freund) für Viola und Orchester, und zwei Jahre zuvor hatte sie „zum Gedenken an Dr. Lefebvre“, ebenfalls ein Amateurgeiger, ihr viertes und letztes Streichquartett komponiert. Die rhythmische Schärfe, die solide Architektur, die fast unmerkliche Subtilität der harmonischen Arbeit und die Klarheit der polyphonen Textur, die dennoch engmaschig ist, lassen an Ravel denken. Ihr zentrales *Lamento*, schüchtern und ergreifend, ist Teil der Askese, die mehrere ihrer letzten Kompositionen kennzeichnet.

Als Vellère nach einer langen und schweren Krankheit starb, hinterließ sie fast 80 Werke, von denen viele bis heute unveröffentlicht sind und hier wahrscheinlich ihre Uraufführung erleben: „Verlage sind sehr teuer, und da ich von Grund auf unabhängig bin, [...] wollte ich nie einer Gruppierung angehören, um mich von jeglichem Ehrgeiz fernzuhalten.“

Manuel Couvreur



11. CORY, Jenny Solheid pianiste,
caricature parue dans le programme
des Concerts de midi de la Ville de
Liège, mercredi 25 octobre 1950, p. 7
(Bruxelles, collection particulière)

KOMPONIEREN AM UND FÜR DAS KLAVIER

In diesem Korpus stehen die Stimme und die Streicher, die solistisch oder im Ensemble behandelt werden, gleichberechtigt neben den Werken für Klavier. Das ist nicht verwunderlich bei einer Frau, die sagte: „Ich komponiere auf meinen Knien, neben dem Klavier“. Noch bemerkenswerter ist, dass Vellère ihren Klavierstücken melodische Qualitäten und Texturen verlieh, die mit denen ihrer Gesangsstücke und Streichquartette vergleichbar sind.

Viele ihrer Klavierkompositionen sind belgischen Pianisten gewidmet, mit denen sie in Kontakt kam, so auch ihre drei *Tanagra* (Juni 1918): *Danseuse* (Tänzerin) war Émile Bosquet gewidmet, *La porteuse d'offrandes* (Die Gabenbringerin) Thérèse Chaumont (Abb. 5), der Schwester ihres Geigenlehrers, und *Bacchante* Charles Scharrès. Jenny Solheid (Abb. 11), eine Kollegin von Bosquet und Scharrès am Brüsseler Konservatorium und Leiterin ihrer eigenen privaten Musikschule – Vellère vertraute ihr die Klavierausbildung ihrer Tochter an –, ist die Widmungsträgerin der Sammlungen *Promenade au bord du lac* (Spaziergang entlang des Sees), datiert auf Mai

1948, und *Feuillets épars* (Verstreute Blätter), ihr letztes Werk aus dem Jahr 1966. Es scheint, dass keiner der Pianisten diese Partituren aufführte, doch laut Emma Piel lobte Bosquet „sie für ihre sehr professionelle, sehr ausgefeilte, gut pianistische Schreibweise – all dies das Ergebnis eines echten musikalischen Talents“.

Auf ihrem fünfzig Jahre langen kompositorischen Weg behielt Vellère eine Kunst der Melodienlinien bei, die man in die Nähe der Jugendstil-Linie rücken könnte, die vielen Komponisten ihren Stempel aufdrückte, darunter sicherlich auch dem frühen Debussy in seinen *Arabesques*. Während Franck und Fauré oft als seine ästhetischen Quellen genannt werden, erscheint der reife Debussy nur durch Jongens Filter. Man könnte auch die französischen Komponisten in Betracht ziehen, die der Entstehung des musikalischen Impressionismus vorausgingen und diese förderten.: Saint-Saëns, d'Indy (Jongens Lehrer nach Franck), Dukas, Ropartz, Séverac, Chabrier, Massenet, Bizet, Hahn... Komponisten, die die junge Musikerin bei den Konzerten ihrer Lehrer hören konnte, die sich damals für neue Kompositionen einsetzten.

Bei Vellère erfolgt die Entfaltung der Melodielinie eher durch Verdoppelung als

durch Entwicklung, und die natürlichen, fast organischen Profile organisieren sich auch in der harmonischen Dimension, wo die Akkorde aus der Bewegung der Teile hervorgehen, die als flexibler Kontrapunkt nach dem vierstimmigen Modell oder in differenzierten Texturen behandelt werden. So sehr die Postfranckisten oft einem überladenen Stil nachgaben, so sehr suchte Vellère nach einer vom Klassizismus geerbten Nüchternheit in der Artikulation des musikalischen Diskurses wie auch im Sinn für die richtigen Proportionen.

Von den *Trois tanagra* bis zu den *Feuillets épars* wurde der tonale Rahmen bewahrt, ohne dass eine echte Anziehungskraft für die aufeinanderfolgenden Revolutionen des 20. Jahrhunderts zu spüren war. Zwar gab es keinen Bruch in ihrer Komposition, aber die franckistischen Harmonien der *Trois tanagra* wichen in *Promenade au bord du lac* und in den *Préludes pour la jeunesse* (Präludien für die Jugend), die 1950 entstanden, einer gedämpften Tonalität durch die Verwendung von Modalität – häufig einfache Mollmodi ohne jegliche Leitton – und durch weichere harmonische Bewegungen in Terzen oder chromatische Bewegungen. Die sanfte Lyrik mit unklaren Richtungen, die von ihr ausgeht und an Nostalgie und eine Verlaine'sche Unschuld

grenzt, wurde allmählich schärfer, als das harmonische Gewebe mit Reibungen und dissonanten Aggregaten aufgeladen wurde, die von einer gewissen Vertrautheit mit Strawinsky, Bartók, der *Groupe des Six* und den belgischen Synthetisten zeugten. In ihrem letzten Werk, *Feuillets épars*, tauchte eine neue Schärfe auf, eine gewisse Dehnung des Ohrs – um Jankélévitch zu zitieren –, die die Konzentration und die Verfeinerung der Linie, der sich überlagernden Linien, begünstigt. Und in der gleichen Bewegung entwickelte sich das Verfahren der Verdoppelung zu einer Verlängerung der gebildeten Linien, als ob die konstitutiven Muster dazu neigten, sich auszulöschen.

Die wenigen Presseartikel, die anlässlich von Hörproben ihrer Werke veröffentlicht wurden, zeugen von der Wahrnehmung einer stilistischen Identität: „sanfter und vornehmer Charme“ für die Suite *Promenade au bord du lac*, die 1949 in der Galerie Pypin aufgeführt wurde (Le soir, 18. März 1949); „auf halbem Wege zwischen der Poesie eines Fauré und der Unschärfe eines Debussy“ beim Hommage-Konzert am 16. November 1967 im Saal Mercelis, wobei der Musikkritiker zu dem Schluss kam: „Das Werk von Lucie Vellère stellt vielleicht keine Etappe der belgischen Musik dar, aber es stellt auf jeden Fall einen Moment dar [...]. Sie ist

auf der weiblichen Ebene ein wenig das, was Joseph Jongen uns auf der männlichen Seite gebracht hat" (M.V., *La dernière heure*, 19. November 1967).

Im Gegensatz zu einigen Kompositionen, die nach ihrer musikalischen Gattung benannt sind (zwei Sonatinen, zwei Tänze, ein Capriccio und ein Divertissement), haben die Suiten hier Bildtitel, die sie als Spiegel der Gesangsmelodien erscheinen lassen, und erinnern daran, dass Griegs *Lyrische Stücke* oder die kurzen Stücke der in Belgien bekannten russischen Komponisten der Gruppe der Fünf die Keimzelle des impressionistischen Stils bildeten. Die Komponistin hat viele der Elemente des malerischen, poetischen und musikalischen Impressionismus übernommen, seien es die Elemente Wasser, Erde, Luft und Feuer, oder Landschaften, Stunden und Jahreszeiten – Dämmerung, Mondschein, Herbst – sowie Andeutungen eines zeitlichen oder räumlichen Anderswo – eine unbestimmte Vergangenheit, die Antike oder der Orient. Die Rückkehr zum Volkstümlichen, das hier und da in Gesang oder Tanz aufblitzt, und die Evokation der Kindheit sind Teil der zeitgenössischen Bewegung der Rückbesinnung auf die Wurzeln und des Blicks auf die Kindheit seit Schumann.

Eignet sich diese Sammlung von Stücken, die dem Klavier anvertraut und wie aus der Zeit gefallen komponiert wurden, nicht für das friedliche und verzückte Zuhören, das man den Stücken von Lili Boulanger oder Reynaldo Hahn vorbehält? Klingt sie nicht nach der Poesie des Verlaine aus *La bonne chanson* (Das richtige Lied) oder *L'heure exquise* (Die exquisite Stunde), aus der zumindest einige Titel stammen: „Lange Zeit ängstlich und stumm / Hören Sie? Die Fröhlichkeit / Wie eine lebendige Lerche / Im klaren Himmel hat gesungen“?

Thérèse Malengreau
Übersetzung: Magali Boemer



Andrée BOSQUET, *Cécile écoutant
une histoire*, huile (ancienne collection
Louise Henneaux-Depooter)

LUCIE VELLÈRE (Bruxelles, 1896 – Bruxelles, 1966)

La musique vient quand elle veut...

[Trois ballades]

(Paul Fort)

Harmonie lunaire

La mer, de vague en vague, descend de l'horizon, et tandis que le vent descend de dune en dune, tantôt sur la mer, tantôt sur les dunes, Phébé glisse sa traîne et monte et redescend.

Écoute sans causer la musique si frêle qu'égrière sur les dunes la lune avec sa traîne, et comprends sans causer la musique des dunes, dont se berce la mer et se berce la lune.

La ronde

Si toutes les filles du monde voulaient s'donner la main, tout autour de la mer elles pourraient faire une ronde.

Si tous les gars du monde voulaient bien être marins, ils f'raient avec leurs barques un joli pont sur l'onde.

Alors on pourrait faire une ronde autour du monde, si tous les gens du monde voulaient s'donner la main.

La mort des voiles

Remous de la mer autour des rochers, à l'heure où s'engouffre un soleil banni dans l'abîme noir, tragique harmonie, voix confuses des sirènes cachées,

vous me faites peur quand je vois sortir, d'une anse embrunie, ces bateaux légers, qui penchent leurs voiles comme pour ouïr le râle infini de l'astre immergé.

Où prétendez-vous, voiles vagabondes ? Mon regard vous perd : la nuit est tombée. J'entends le remous. C'est tout. La grande Onde avec le soleil vous a résorbées.

Quand le ciel déploie sur la mort des voiles son drap mortuaire aux larmes d'étoiles, j'ai peur que réponde à ceux des marins tous les cris de mort des soleils éteints !

[Three Ballads]

(Paul Fort)

Lunar Harmony

The sea, from wave to wave, descends from the horizon, and whilst the wind descends from dune to dune, Phoebe, sometimes on the sea, sometimes on the dunes, slides her train and ascends and redescends.

Listen, without talking, to the fragile music strung along the dunes by the moon with her train, and understand, without talking, the music of the dunes, which lulls the sea and lulls the moon.

The Round Dance

If all the girls in the world would only join hands, they could make a ring all around the sea.

If all the lads in the world would only be sailors, with their boats they would make a lovely bridge over the depths.

Then we would be able make a ring around the world, if all the people in the world would join hands.

The Death of the Sails

Eddies of the sea around the rocks, at the hour when a banished sun extinguishes itself in the black abyss, tragic harmony, indistinct voices of the hidden sirens,

you frighten me when I see coming out from a dusky cove these light boats, which lean their sails as though to hear the infinite rale of the submerged star.

Where are you bound, vagabond sails? My gaze loses you: night has fallen. I hear the eddies. Nothing more. The great depths have resorbed you with the sun.

When the sky spreads over the death of the sails its mortuary shroud with starry tears, I fear that the sailors' death-cries will be answered by those of all the extinguished suns!

[Drie Ballades]

(Paul Fort)

Harmonie van de maan

Vanaf de horizon komt de zee met golven naar beneden en terwijl de wind over de duinen glijdt en nu eens op de zee, dan weer op de duinen neerdaalt, trekt Phoebe haar sleep achter zich en beweegt omhoog en omlaag.

Luister zonder te praten naar de broze muziek die de maan met zijn sleep over de duinen laat zingen en begrijp, zonder een woord te zeggen, de muziek van de duinen, de muziek die de zee en de maan wiegt.

De rondedans

Als alle meisjes van de wereld elkaar de hand wilden geven, dan zouden ze rond de zee een rondedans kunnen maken.

Als alle jongens van de wereld matroos wilden zijn, dan zouden ze met hun boten een mooie brug over de golven maken.

Dan zou men een rondedans rond de wereld kunnen maken, als alle mensen van de wereld elkaar de hand wilden geven.

De zeilendood

Er zijn woeste golven rond de rotsen in de zee op het moment dat een verbannen zon zich in de zwarte diepte stort; een tragische harmonie met verwarde stemmen van verborgen zeemeerminnen.

Julie maken me bang als ik uit de mistige baai die lichte boten zie vertrekken met hun zwaar voorover hellende zeilen; het lijkt wel alsof ze het eindeloze gereutel van de ondergedompelde ster wilden horen.

Waar willen jullie nu eigenlijk naartoe dolende zeilen? Ik verlies jullie uit het oog; de nacht is gevallen; ik hoor de draaikolk. Dat is alles. Met de zon heeft de grote Golf jullie opgeslokt.

Wanneer de hemel met de tranen van de sterren zijn doodsgewaad over de dode zeilen legt, ben ik bang dat alle doodskreten van de uitgebluste zonnen antwoorden op de kreten van de matrozen!

[Drei Balladen]

(Paul Fort)

Harmonie des Mondes

Das Meer, Welle um Welle, sinkt vom Horizont herab, und während der Wind von Düne zu Düne, bald über das Meer, bald über die Dünen, hinabweht, gleitet Phebe mit seiner Schleppe hinauf und hinab.

Höre, ohne zu plaudern, die so zarte Musik, die der Mond mit seiner Schleppe über die Dünen schleift, und verstehe, ohne zu plaudern, die Musik der Dünen, in der sich das Meer wiegt und in der sich der Mond wiegt.

Der Reigen

Wenn alle Mädchen der Welt sich an den Händen fassen wollten, könnten sie rund um das Meer einen Reigen machen.

Wenn alle Jungs auf der Welt Seeleute sein wollten, würden sie mit ihren Booten eine schöne Brücke über die Wellen bauen.

Dann könnte man einen Reigen um die ganze Welt machen, wenn alle Menschen auf der Welt sich die Hand reichen wollten.

Der Tod der Segel

Das Meer wogt um die Felsen, wenn die verbannte Sonne in den schwarzen Abgrund stürzt, eine tragische Harmonie, die wirren Stimmen der verborgenen Sirenen,

Es erschreckt mich, wenn ich sehe, wie diese leichten Boote aus einer nebligen Bucht herausfahren, die ihre Segel neigen, als wollten sie das endlose Röcheln des versunkenen Gestirns hören.

Wo wollt ihr hin, ihr wandernden Segel? Mein Blick verliert sich: Die Nacht ist hereingebrochen. Ich höre das Rauschen. Das ist alles. Die große Welle mit der Sonne hat euch zusammengefasst.

Wenn der Himmel sein sternenüberströmtes Leichentuch über den toten Segeln ausbreitet, fürchte ich, dass alle Todesschreie der ertösenden Sonnen auf die der Seeleute antworten werden!

Faune

(Georges Marlow)

Un faune bâille et rêve au bois désert, dans l'ambre
Des feuilles et la pourpre enivrante des fruits,
Cueille une rose et tend l'oreille aux mille bruits
De l'aube qui s'allume aux torches de septembre.

Une clarté voilée effleure, membre à membre,
Son jeune corps hâlé par le baiser des nuits
Et, dans un brusque éclair, confond en jeux fortuits,
L'extase de la fleur et la chair qui se cambre.

D'un rire astucieux de flûte interrogeant
La brume qui l'enserme en ses mailles d'argent,
Soudain, de quelle nymphe a-t-il humé la trace,

Pour que, rival heureux du cygne et de l'autour,
D'un bond, dans une courbe harmonieuse, il trace
Le simulacre ailé d'Éros, Dieu de l'Amour ?

Vous m'avez dit, tel soir

(Émile Verhaeren)

Vous m'avez dit, tel soir, des paroles si belles
Que sans doute les fleurs, qui se penchaient vers nous,
Soudain nous ont aimés et que l'une d'entre elles,
Pour nous toucher tous deux, tomba sur nos genoux.

Vous me parliez des temps prochains où nos années,
Comme des fruits trop mûrs, se laisseraient cueillir ;
Comment éclaterait le glas des destinées,
Comment on s'aimerait, en se sentant vieillir.

Votre voix m'enlaçait comme une chère étreinte,
Et votre cœur brûlait si tranquillement beau
Qu'en ce moment, j'aurais pu voir s'ouvrir sans crainte
Les tortueux chemins qui vont vers le tombeau.

Ô blanche fleur des airs

(Charles Van Lerberghe)

Ô blanche fleur des airs,
Fleur de l'inexistence,
Aux immobiles mers
De radieux silence.

Faun

(Georges Marlow)

A faun yawns and dreams in the empty wood, in the amber
Of the leaves and the intoxicating purple of the fruits,
Plucks a rose and lends an ear to the thousand noises
Of the dawn set alight by the torches of September.

A veiled light caresses, from limb to limb,
His young body weathered by the kiss of night
And, in a sudden flash, mingles in chance play
The ecstasy of the flower with the arching flesh.

With the cunning laugh of a flute querying
The haze that clasps him in silvery mesh,
On a sudden, of what nymph has he caught the scent,

So that, worthy rival of the swan and goshawk,
With a leap, in a graceful arc, he should trace
The winged simulacrum of Eros, god of Love?

You Said to Me, of an Evening

(Émile Verhaeren)

You said to me, of an evening, such beautiful words
That no doubt the flowers, which were leaning towards us,
All at once loved us, that one of them,
Fell into our laps, to touch us both.

You were telling me of the time to come, when our years,
Like overripe fruit, would be ready to pluck;
How the knell of fate would peal out,
How we would love each other, as we felt us grow old.

Your voice enwrapped me like a familiar embrace,
And your heart burned so peacefully fine
That at that moment, I would have seen with no fear
The winding roads that lead to the tomb.

O White Flower on High

(Charles Van Lerberghe)

O white flower on high,
Flower of inexistence,
With your motionless seas
Of radiant silence.

Faun

(Georges Marlow)

Een faun geeuwt en droomt in het lege bos tussen de amberkleurige
bladeren en het bedwelende purper van het fruit,
Plukt een roos en luistert scherp naar de duizenden geluiden
van de dageraad die oplicht met de fakkels van september.

Een omfloerst lichtschijnsel glijdt langzaam over al zijn ledematen,
Over zijn jonge door de nachtelijke kussen gebruide lichaam
En in een bliksemlicht verwart hij in een toevallig spel,
De extase van de bloem en het lichaam dat zich strekt.

Met een slimme lach van de fluit ondervraagt hij
De nevel die hem vasthoudt en omknelt in zijn zilveren mazen,
Van welke nimf heeft hij plotseling het spoor geroken?

Opdat hij, gelukkige rivaal van de zwaan en de havik,
Met een sprong in een harmonieuze gebogen lijn,
De geveugelde nabootsing van Eros, de God van de Liefde beschrijft?

U hebt me op een avond gezegd

(Émile Verhaeren)

U hebt me op een avond zulke mooie woorden gezegd
dat de bloemen die zich naar ons bogen
Ons zeker plotseling hebben liefgehad en dat een van hen,
om ons alle twee te raken, op onze knieën is gevallen.

U sprak me over de toekomstige tijden waar onze jaren,
zich als te rijpe vruchten zouden laten plukken;
En hoe de bestemming van ons lot zou weeklinken,
Hoe we ons zouden beminnen, terwijl we ons oud voelden worden.

Uw stem omhulde mij als een lieflijke omhelzing,
En uw hart brandde zo rustig en mooi
Dat ik op dat moment zonder angst,
De kronkelige wegen naar het graf had kunnen zien opengaan.

O witte lichtbloem

(Charles Van Lerberghe)

O witte lichtbloem,
Bloem van het onbestaande
bij de roerloze zeeën
van de stralende stilte.

Faun

(Georges Marlow)

Een Faun gähnt und träumt im einsamen Wald, im Bernstein
Der Blätter und dem berausenden Purpur der Früchte,
Pflückt eine Rose und lauscht den tausend Geräuschen
Der Morgendämmerung, die mit den Septemberfackeln aufleuchtet.

Eine verschleierte Helligkeit streift Glied für Glied,
Seinen jungen Körper, der vom Kuss der Nächte gebräunt ist.
Und verwechselt in einem plötzlichen Blitz zufälliges Spiel,
Die Ekstase der Blume und das sich wölbende Fleisch.

Mit einem schlauen Flötenlachen, das den Nebel befragt,
Der ihn mit seinen silbernen Maschen umgibt,
Weiß er plötzlich, von welcher Nymphe er die Spur erschnuppert hat,

So dass er, der glückliche Rivale des Schwans und des Habichts,
Mit einem Sprung, in einer harmonischen Kurve, das geflügelte
Abbild des Eros, des Gottes der Liebe, zeichnet?

Du hast mir an jenem Abend gesagt

(Émile Verhaeren)

Du hast mir an jenem Abend so schöne Worte gesagt,
Dass zweifellos die Blumen, die sich zu uns beugten,
Uns plötzlich liebten, und dass eine von ihnen,
Um uns beide zu berühren, auf unsere Knie fiel.

Du erzähltest mir von den kommenden Zeiten, in denen unsere Jahre,
Wie überreife Früchte gepflückt werden würden;
Wie die Totenglocke des Schicksals läuten würde,
Wie wir uns lieben würden, wenn wir uns alt fühlen.

Deine Stimme umarmte mich wie eine liebevolle Umarmung,
Und dein Herz brannte so ruhig schön
Dass ich in diesem Augenblick ohne Furcht hätte sehen können,
Wie sich die verschlungenen Pfade, die zum Grab führen, öffneten.

Oh weiße Blume der Lüfte

(Charles Van Lerberghe)

Oh weiße Blume der Lüfte,
Blume der Nicht-Existenz,
An den unbeweglichen Meeren
Des strahlenden Schweigens.

Comme la mort tu lui
Dans un ciel solitaire ;
De toi toute la terre
Est pâle, cette nuit.

Ô lune ! [vois] tes cimes
D'irrespirable paix,
Quels frissons unanimes
Montent de ces bosquets !

Vers tes calmes rivages,
Du sein tremblant des flots,
Quelle plainte sauvage
S'exhale, et quel sanglot !

Ô blanche fleur qui vois
Notre âme inassouvie,
Attire-nous à toi
Au-delà de la vie !

Égarement

(France Ardel)

Venez, ne parlons pas, le silence est divin.
Les rosiers, à nos pieds, sont des apothéoses
Mais la chaleur du jour a fait mourir les roses
Et nous sommes tout seuls, ce soir, dans ce jardin.

Je n'ai plus, voyez-vous, mon sourire enfantin ;
Je viens à vous tremblante et les paupières closes,
Mon pauvre ami, je crois à la douceur des choses
Mais je connais aussi les pleurs du lendemain.

Le Soir vêtu de bleu chemine dans les sentes ;
Laissez mon front si lourd dans vos mains caressantes
Et bercez-moi sans bruit comme un petit enfant.

J'ai peur de vous aimer et j'ai si peur de vivre !
L'amour est pour nous deux un mystérieux livre,
Ami, ne gâtons pas notre soir triomphant !

Like death you gleam
In a lonely sky
With you all the earth
Is pale, on this night.

O moon! see your peaks
Of unbreathable peace,
What unanimous quivers
arise from these groves!

Towards your tranquil shores,
From the heaving breast of the waves,
What wild plaints
Breathe out, and what sobs!

O white flower that sees
Our soul unsatisfied,
Draw us up to you
Beyond life!

Astray

(France Ardel)

Come along, let's not talk, silence is golden.
The roses bushes, at our feet, are apotheoses
But the heat of the day has withered the roses
And we are all alone, on this night, in this garden.

I no longer have, you see, my childish smile;
I come to you trembling and with eyelids closed,
My poor friend, I believe in the tenderness of things
But I also have known the tears of the morrow.

Evening garbed in blue strolls along the paths;
Take my heavy head in your gentle hands
And lull me silently like a small child.

I am afraid to love you and so afraid to live!
Love for us two is a mysterious book,
Friend, let's not spoil our triumphant evening!

Zoals de dood, schitter je
In een eenzame hemel;
Door jou is de hele aarde
bleek vannacht.

Oh maan! kijk je toppen
van ademloze vrede,
Wat een unanieme rillingen
stijgen op vanuit het struikgewas!

Welke wilde klacht
en welke snik stijgt op
Bij je kalme oevers,
Midden in de trilling van de golven!

Oh witte bloem die
Onze onverzadigde ziel ziet,
Trek ons tot je aan
Voorbij het leven!

Verwaring

(France Ardel)

Kom, laten we niets zeggen, de stilte is goddelijk
De rozenstruiken aan onze voeten bloeien op hun hoogtepunt
Maar de warmte van de dag heeft de rozen doen verwelken
En wij zijn vanavond helemaal alleen in deze tuin.

Zie je, ik heb niet meer mijn kindertelijke glimlach;
Ik kom trillend naar je toe met bijna gesloten ogen
Mijn arme vriend, ik geloof in de zachtheid van de dingen
Maar ik ken ook de tranen van de dag daarna.

De in blauw gehulde avond volgt de voetpaden;
Laat mijn zo zware hoofd in uw strelende handen rusten,
En wieg mij geruisloos als een klein kind.

Ik ben bang om van u te houden en ik ben zo bang om te leven!
De liefde is voor ons tweeën een geheimzinnig boek,
Vriend, laten we onze schitterende avond niet verknoeien!

Wie der Tod leuchtest du
In einem einsamen Himmel;
Dank dir ist die ganze Erde
bleich in dieser Nacht.

Oh Mond! Sieh deine Wipfel
Von unerträglichem Frieden,
Welche einmütigen Schauer
Steigen aus diesen Hainen!

Zu deinen ruhigen Gestaden,
Aus dem zitternden Schoß der Wogen,
Welch wildes Wehklagen ertönt
Und welch ein Schluchzen!

Oh weiße Blume, die du siehst
Unsere unerfüllte Seele,
Ziehe uns zu dir hin
Über das Leben hinaus!

Verirung

(France Ardel)

Kommt, laßt uns nicht reden, die Stille ist göttlich.
Die Rosen zu unsern Füßen sind Apotheosen.
Doch die Hitze des Tages hat die Rosen sterben lassen.
Und wir sind ganz allein, heute Abend, in diesem Garten.

Siehst du, ich habe nicht mehr mein kindliches Lächeln;
Ich komme zitternd und mit geschlossenen Augenlidern zu dir,
Mein armer Freund, ich glaube an die Süße der Dinge.
Aber ich kenne auch das Weinen des nächsten Tages.

Der blau gekleidete Abend geht auf den Wegen;
Lass meine so schwere Stimm in deinen streichelnden Händen.
Und wieg mich leise wie ein kleines Kind.

Ich habe Angst, dich zu lieben, und ich habe so viel Angst, zu leben!
Die Liebe ist für uns beide ein geheimnisvolles Buch,
Freund, verderben wir unseren triumphalen Abend nicht!

Toi et moi
(Paul G raldy)

Dualisme

Chérie, explique-moi pourquoi
tu dis : « MON piano, MES roses »,
et : « TES livres, TON chien »... pourquoi
je t'entends déclarer parfois :
« c'est avec MON argent à MOI
que je veux acheter ces choses. »
Ce qui m'appartient t'appartient !
Pourquoi ces mots qui nous opposent :
le tien, le mien, le mien, le tien ?
Si tu m'aimais tout à fait bien,
tu dirais : « LES livres, LE chien »
et : « NOS roses ».

Méditation

On aime d'abord par hasard,
par jeu, par curiosité,
pour avoir dans un regard
lu des possibilités.

Et puis, comme au fond de soi-même
on s'aime beaucoup,
si quelqu'un vous aime, on l'aime
par conformité de goût.

On se rend gr ce, on s'invite
  partager ses moindres maux.
On prend l'habitude, vite,
d'échanger de petits mots.

Quand on a longtemps dit les mêmes,
on les redit sans y penser...
Et alors, mon Dieu, l'on aime
parce qu'on a commencé.

Expansion

Ah ! je vous aime ! Je vous aime !
Vous entendez ? Je suis fou de vous. Je suis fou...
Je dis des mots, toujours les mêmes...
Mais je vous aime ! Je vous aime !...
Je vous aime, comprenez-vous ?

You and Me
(Paul G raldy)

Dualism

Dearest, explain to me why
you say: "My piano", "My roses"
and, "Your books", "Your dog"... why
I sometimes hear you declare:
"I want to buy these things
with my own money".
What's mine is yours!
Why these words that set us against each other:
yours, mine, mine, yours?
If you really loved me,
you would say: "The books", "The dog",
and "Our roses".

Meditation

We love at first out of chance,
out of play, out of curiosity,
so as to have read possibilities
in one glance.

And then, since, deep down,
we love ourselves much,
if someone loves you, you love,
out of conformity of taste.

We thank each other, invite each other
to share our slightest ills.
We get in the habit, quickly,
of exchanging sweet nothings.

When we have long since been saying the same ones,
we repeat them without realising it...
And then, good God, we love
because we have started.

Effusions

Oh! I love you! I love you!
Do you hear me? I'm mad about you. I'm mad...
I say words, always the same ones...
But I love you! I love you!...
I love you, you understand?

Jij en ik

(Paul G raldy)

Dualisme

Schatje, vertel me waarom
je zegt: « MIJN piano, MIJN rozen »,
en : « JOUW boeken, JOUW hond »... waarom
hoor ik je soms zeggen:
« met MIJN EIGEN geld
wil ik die dingen kopen ».
Wat van mij is, is van jou!
Waarom die woorden die ons tegenover elkaar plaatsen :
Het jouwe, het mijne, het mijne, het jouwe?
Als je helemaal echt van me hield,
zou je zeggen : « DE boeken, DE hond »
en: « ONZE rozen ».

Meditatie

Je bemint eerst uit toeval
uit spel, uit nieuwsgierigheid,
om in een blik
de mogelijkheden gezien te hebben.

En daarna, omdat we heel diep in onszelf
van onszelf houden,
als iemand van je houdt, dan houd je ook van hem
uit conformiteit van smaak.

We zeggen elkaar dank; we nodigen elkaar uit
om de kleinste pijnen te delen.
We nemen snel de gewoonte aan
om wat naar elkaar te schrijven.

Wanneer we lange tijd dezelfde woordjes hebben uitgewisseld,
dan herhalen we die zonder erbij na te denken...
En dan, hemeltje lief, dan hou je van hem
omdat je begonnen bent.

Uitbundigheid

Oh! ik hou van jou!, ik hou van jou!
Hoor je me goed? Ik ben gek op jou, ik ben gek...
Ik zeg woorden, altijd dezelfde...
Oh, ik hou van jou! Ik hou van jou!...
Ik hou van jou, begrijp je me wel?

Du und ich

(Paul G raldy)

Dualismus

Liebling, erkl re mir, warum
du sagst: „MEIN Klavier, MEINE Rosen“,
und: „DEINE Bücher, DEIN Hund“... warum
höre ich dich manchmal sagen:
„Mit MEINEM Geld will
ich diese Dinge kaufen.“
Was mir gehört, gehört dir!
Warum diese Worte, die uns gegeneinander ausspielen:
Deins, meins, meins, deins?
Wenn du mich ganz und gar lieben würdest,
würdest du sagen: „DIE Bücher, DER Hund“.
und: „UNSERE Rosen“.

Meditation

Man liebt zuerst zufällig,
aus Spieltrieb, aus Neugierde,
um in einem Blick
Möglichkeiten gesehen zu haben.

Und dann, tief in sich selbst
liebt man sich sehr,
wenn jemand einen liebt, liebt man ihn
aus der Übereinstimmung des Geschmacks.

Man dankt sich gegenseitig, man lädt sich ein
seine kleinsten Wehwehchen zu teilen.
Man gewöhnt sich schnell daran,
kleine Worte auszutauschen.

Wenn man lange Zeit die gleichen gesagt hat,
sagt man sie erneut, ohne darüber nachzudenken ...
Und dann, mein Gott, liebt man
weil man angefangen hat.

Gefühlsausbruch

Ah! Ich liebe dich! Ich liebe dich!
Kannst du es hören? Ich bin verrückt nach dir. Ich bin verrückt ...
Ich sage Worte, immer die gleichen ...
Aber ich liebe dich! Ich liebe dich! ...
Ich liebe dich, verstehst du?

Vous riez ? J'ai l'air stupide ?
 Mais comment faire alors pour que tu saches bien.
 pour que tu sentes bien ?... Ce qu'on dit, c'est si vide !
 Je cherche, je cherche un moyen...
 Ce n'est pas vrai que les baisers peuvent suffire.
 Quelque chose m'étouffe, ici, comme un sanglot.
 J'ai besoin d'exprimer, d'expliquer, de traduire...
 On ne sent tout à fait que ce qu'on a su dire.
 On vit plus ou moins à travers des mots.
 J'ai besoin de mots, d'analyses !
 Il faut, il faut que je te dise...
 Il faut que tu saches... Mais quoi !
 Si je savais trouver des choses de poète,
 en dirais-je plus – réponds-moi –
 que lorsque je te tiens ainsi, petite tête,
 et que cent fois et mille fois
 je te répète éperdument et te répète :
 Toi ! Toi ! Toi ! Toi !...

Post-scriptum

J'ai bu ta lettre avec une hâte fiévreuse...
 Mais toi, lorsque ces mots écrits te parviendront,
 peut-être seras-tu dans un groupe, joyeuse...
 Ton amie te dira : « Ma chère, lisez donc ! »
 Mais t'éventant avec ma lettre sans la rompre,
 ayant vérifié l'adresse d'un regard,
 peut-être diras-tu, pour ne pas t'interrompre :
 « Ce n'est rien... Ce n'est rien... Je lirai ça plus tard... »

Inquiétude

Enfantine, tu fais bruir
 d'un rire clair, aérien,
 l'ombre inquiète où je respire.
 Je n'aime pas t'entendre rire.
 Tu ris trop fort. Tu ris trop bien.
 Dans la maison lorsque tu sèmes
 tant de santé, tant de clarté.
 tu dois te suffire à toi-même.
 Il faut à ma sécurité
 que tu sois plaintive, dolente
 et câline, et que tu te sentes
 toute petite. J'ai besoin
 de te savoir faible et fragile.
 Je t'aime aussitôt beaucoup moins...

You laugh? I look stupid?
 But what else can I do so that you truly know,
 truly feel?... The things people say are so empty!
 I look, I look for a way...
 It's not true that kisses alone will do.
 Something is stifling me, right here, like a sob.
 I need to express, to explain, to convey...
 We feel completely only what we have managed to say.
 We live more or less through words.
 I need words, analyses!
 I need, I need to tell you...
 You need to know... But what!
 If I knew how to come up with poetic things,
 would I say any more – tell me –
 than when I hold you just so, little head,
 and a hundred times and a thousand times
 repeat to you frantically and repeat:
 You! You! You! You!...

P.S.

I drank down your letter with a feverish haste...
 But you, when these written words reach you,
 may in a group, making merry...
 Your friend will say: 'Go on and read it, love!'
 But, fanning yourself with my unopened letter,
 having confirmed the address with a glance,
 perhaps you will say, so as not to interrupt yourself:
 'It's nothing, it's nothing. I'll read it later...'

Worry

Childlike, with a clear, ethereal laugh
 you set into a hubbub
 the shade of worry in which I breathe.
 I do not like to hear you laugh.
 You laugh too loudly. You laugh too well.
 When you go about the house sowing
 so much health, so much brightness,
 you must be self-sufficient.
 My security requires
 that you be plaintive, doleful,
 and cuddly, and that you feel
 small. I need
 to know that you are weak and fragile.
 At once I love you much less.

Je lacht? Zie ik er stom uit?

Maar wat moet ik dan doen om het je goed te doen begrijpen.
om het je goed te laten voelen?... Alles wat je kunt zeggen, is zo leeg!
Ik zoek, ik zoek een manier...

Het is niet waar dat de kussen volstaan.
Iets doet me stikken, hier, het is als een snik.
Ik moet me kunnen uiten, verklaren, vertalen...
Je voelt alleen maar helemaal wat je hebt kunnen zeggen.

Je leeft min of meer doorheen de woorden.

Ik heb woorden nodig, analyses!

Ik moet, ik moet je het zeggen...

Je moet weten dat... Maar wat!

Als ik de woorden van een dichter kon vinden,
dan zou ik je meer zeggen - antwoord mij -
wanneer ik je zo vasthou, klein hoofdje
en dat ik je honderd keer, ja duizend keer
als een gek herhaal en weer herhaal:

Jij! Jij! Jij! Jij!...

Post-scriptum

Ik heb je brief in een koortsige haast gedronken...

Maar als jij dit geschreven antwoord ontvangt,

dan ben je misschien in een vrolijke groep...

Jouw vriendin zal tegen je zeggen: «Mijn liefje, lees toch het antwoord!»

Maar terwijl je mijn brief als een waaijer gebruikt zonder hem te openen,

en nadat je met een blik het adres hebt gelezen en herkend,

zul je misschien zeggen, om haar niet in de rede te vallen:

«Het is niets,... het is niets... Ik zal het later wel lezen...»

Ongerustheid

Zoals een kind, doe je

heldere lichte lach,

de ongeruste schaduw, waarin ik adem, ruisen.

Ik hoor je niet graag lachen.

Je lacht te hard. Je lacht te mooi.

Wanneer je in het huis

zoveel gezondheid, zoveel licht strooit

moet je wel genoeg hebben aan jezelf.

Voor mijn veiligheid

moet je klagen en ziek zijn

en willen knuffelen en dat je je

heel klein voelt. Ik heb het nodig te weten

dat je zwak bent en teer.

Dan houd ik onmiddellijk veel minder van jou

Lachst du etwa? Sehe ich dumm aus?

Aber wie soll ich es dann sagen, damit du es gut verstehst?

... damit du richtig fühlst? ... Was ich sage, ist so leer!

Ich suche, ich suche nach einem Weg ...

Es ist nicht wahr, dass Küsse ausreichen können.

Etwas erstickt mich hier, wie ein Schluchzen.

Ich muss etwas ausdrücken, erklären, übersetzen ...

Man fühlt nur das ganz, was man sagen konnte.

Man lebt mehr oder weniger durch Worte.

Ich brauche Worte, Analysen!

Ich muss, ich muss es dir sagen ...

Du musst wissen ... Aber was!

Wenn ich wüsste, wie ich dichten könnte,

würde ich mehr sagen - antworte mir -

als wenn ich dich so halte, du kleiner Kopf,

und hundertmal und tausendmal

ich immer wieder verzweifelt wiederhole und dir sage:

Dich! Dich! Dich! Dich!

Postskriptum

Ich habe deinen Brief mit fieberhafter Eile getrunken ...

Aber wenn diese geschriebenen Worte dich erreichen,

wirst du vielleicht in einer Runde sitzen und fröhlich sein ...

Deine Freundin wird dir sagen: „Meine Liebe, lies ihn doch!“

Aber während du dir mit meinem Brief Luft zufächeln wirst, ohne ihn zu

zereißeln, und die Adresse mit einem Blick überprüft haben wirst,

wirst du, um nichts zu unterbrechen, vielleicht sagen:

„Es ist nichts ... Es ist nichts ... Ich werde ihn später lesen ...“

Unruhe

Kindlich lässt du ihn rauschen

mit einem hellen, luftigen Lachen,

den unruhigen Schatten, in dem ich atme.

Ich mag dich nicht lachen hören.

Du lachst zu laut. Du lachst zu gut.

Im Haus, wenn du säst

so viel Gesundheit, so viel Klarheit.

musst du dir selbst genügen.

Zu meiner Sicherheit gehört es,

dass du klagend, tröstend

und kuschelig bist und dich ganz

klein fühlst. Ich muss

wissen, dass du schwach und zerbrechlich bist.

Ich liebe dich sofort viel weniger ...

Et je suis beaucoup plus tranquille.

Défaite

Ce n'est pas juste enfin ! Moi je suis trop sensible...
Quand tu m'as fait du mal, je tente bien parfois
de te le rendre... Mais ça n'est jamais possible !
Je souffre toujours [plus que] toi.

Toi, tu sais supporter les longues bouderies,
les regards durs et les silences obstinés...
Ah ! ne sois pas méchante avec moi, ma chérie !
J'ai trop de chagrin quand j'en ai...

... Mais je suis fou ! N'écoute pas ! Je te confesse
naïvement de dangereuses vérités...
Tu sais à présent ma faiblesse :
tu vas peut-être en profiter...

Trois petits poèmes

(Marie Brunfaut)

Verger

Je suis vêtue
nue
sous le pommier,
je suis vêtue
d'un joli
voile
d'ombre...
le pommier
est descendu
avec ses feuilles,
le pommier est
descendu
avec ses fruits
sur ma tête,
sur mes épaules,
sur tout mon corps,
et je suis
comme une dentelle
ancienne,
vivante et morte
dans les siècles,
une dentelle

And I feel much more at ease.

Defeat

It simply isn't fair! I'm too sensitive...
When you hurt me, I do try sometimes
to get back at you... But it's never possible!
I always suffer more than you.

You're able to put up with the long sulks,
the glares and silent treatment...
Oh! don't be unkind to me, dearest!
When I'm despondent I'm too despondent...

...But I must be mad! Don't listen to me! Naively I've been
confiding dangerous truths...
You now know my weakness:
you may well take advantage of it...

Three Small Poems

(Marie Brunfaut)

Orchard

I am clothed
naked
under the apple tree,
I am clothed
with a pretty
veil
of shadow...
the tree
has come down
with its leaves,
the tree has
come down
with its fruits
on my head,
on my shoulders,
on my whole body,
and I am
like an antique
lace,
alive and dead,
in the centuries,
a lace

En ben ik veel rustiger.

Nederlaag

Het is toch eigenlijk niet eerlijk. Ik ben veel te gevoelig...
Wanneer je mij pijn doet, probeer ik je soms
met gelijke munt te betalen... Maar dat is nooit mogelijk!
Ik lijd altijd meer dan jij.

Jij, jij kunt gemakkelijk heel lang prullen,
heel boos kijken en koppig zwijgen...
Oh, wees toch niet zo lelijk met mij, mijn liefje!
Ik ben veel te verdrietig als ik het ben...

... Maar ik ben gek! Luister niet! Ik bekken jou
heel naïef gevaarlijke waarheden...
Je kent nu mijn zwakte:
en je gaat er misschien misbruik van maken...

Drie kleine gedichten

(Marie Brunfaut)

De Boomgaard

Ik ben gekleed
naakt
onder de appelboom,
ik ben gekleed
met een mooie
sluier
van schaduw...
de appelboom
buigt
met zijn bladeren,
de appelboom
buigt
met zijn vruchten
over mijn hoofd,
over mijn schouders,
over mijn hele lichaam,
en ik ben
als een oud
kantwerk,
levend en dood
door de eeuwen heen,
een gouden

Und ich bin viel ruhiger.

Niederlage

Das ist doch nicht fair! Ich bin zu empfindlich ...
Wenn du mir wehgetan hast, versuche ich manchmal,
dir auch weh zu tun ... Aber das ist nie möglich!
Ich leide immer mehr als du.

Du kannst langes Schmolzen ertragen,
die harten Blicke und das hartnäckige Schweigen ...
Ach, sei nicht gemein zu mir, mein Schatz!
Ich habe zu viel Kummer, wenn ich Kummer habe ...

... Aber ich bin verrückt! Hör nicht auf mich! Ich bekenne dir
naiv gefährliche Wahrheiten ...
Du kennst jetzt meine Schwäche:
du wirst sie vielleicht ausnutzen ...

Drei kleine Gedichte

(Marie Brunfaut)

Obstgarten

Ich bin nackt
gekleidet
unter dem Apfelbaum,
bin ich mit einem
schönen
Schattenschleier
gekleidet ...
Der Apfelbaum
ist mit seinen Blättern
herabgestiegen,
der Apfelbaum
ist mit seinen Früchten
herabgestiegen
auf meinen Kopf,
auf meinen Schultern,
auf meinen ganzen Körper,
und ich bin
wie eine alte
Spitze,
lebendig und tot
in den Jahrhunderten,
eine Spitze

d'or
qu'un geste
sombre
a prise
au soleil.

Désespoir

La lune n'a pas pitié
vois-tu
la lune n'a pas pitié
as-tu vu la nuit
crevée d'elle...
la nuit plate
la nuit dure
d'argents artificiels
mon cœur
dans la lune
et moi sans ombre
et presque morte d'ennui
avec des fleurs
plein les bras
des fleurs comme la lune
lointaines
et sans pitié...

Le temps fuit

Le temps fuit
le temps fuit
comme une petite fourmi
et je danse
ma danse
sur un fil de soie
tout rose et mince
et souple
et tellement long
que je danserai
je pense
éternellement...

Vieille chanson du X^e siècle, poème mongol

[Adolphe Thalasso]
Si tu cherches à manger le miel
Qui se trouve collé
Sur le tranchant d'un couteau,

of gold
that a sombre
motion
has caught
from the sun.

Despair

The moon has no pity
you see
the moon has no pity
have you seen the night
shattered by it...
the dull night
the hard night
with artificial silver
my heart
in the maintop
and me with no shadow
and nearly dead of tedium
with arms
full of flowers
flowers like the moon
distant
and pitiless...

Time Flies

Time flies
time flies
like a little ant
and I dance
my dance
on a thread of silk
all thin and pink
and supple
and so long
that I will dance
I think
eternally...

Old Song of the Tenth Century, Mongol Poem

[Adolphe Thalasso]
If you try to eat the honey
That you see spread
On the blade of a knife

kantwerk
dat een somber
gebaar
in de zon
heeft gemaakt.

Wanhoop

De maan heeft geen medelijden
weet je,
De maan heeft geen medelijden
heb je gezien
hoe de nacht openseurt
de monotone nacht
de harde nacht
met kunstmatige zilver
mijn hart
in de mast
en ik zonder schaduw
en bijna dood van verveling
met mijn armen
vol bloemen
bloemen zoals de maan
ver weg
en zonder medelijden...

De tijd vliegt

De tijd vliegt
De tijd vliegt
als een kleine mier
en ik dans
mijn dans
op een zijdedraad
helemaal roze en dun
en soepel
en zo lang
dat ik
eeuwig zal kunnen dansen
denk ik...

Oud lied uit de 10de eeuw, Mongools gedicht

[Adolphe Thalasso]

Als je de honing wilt eten
Die geplakt zit op het lemmet van het mes,
En als je die met je tong aflikt,

aus Gold
die eine dunkle
Geste
der Sonne
entnommen hat.

Verzweiflung

Der Mond hat kein Mitleid
siehst du
der Mond hat kein Mitleid
hast du die Nacht gesehen,
die von ihm durchlöchert ist
die flache Nacht
die harte Nacht
aus künstlichem Silber
mein Herz
in der Hune
und ich ohne Schatten
und fast tot vor Langeweile
mit Armen
voller Blumen
Blumen wie der Mond
weit weg
und ohne Mitleid.

Die Zeit flieht

Die Zeit flieht
die Zeit flieht
wie eine kleine Ameise
und ich tanze
meinen Tanz
auf einem Seidenfaden
der ganz rosa und dünn
und geschmeidig
und so lang ist
dass ich ewig
tanzen werde
denke ich.

Altes Lied aus dem 10. Jahrhundert, mongolisches Gedicht

[Adolphe Thalasso]

Wenn du versuchst, den Honig zu essen
Der an der Schneide
eines Messers klebt,

En le léchant avec la langue,
Sûrement, jeune homme,
[Ta langue, tu te la couperas:]

Si tu cherches à goûter au miel
Qui se trouve collé
Sur le baiser d'une femme,
Goûte-le des lèvres seulement :
Sans cela, jeune homme,
Tu te ferais mordre le cœur.

Berceuse

(Francis Carco)
Ce lent et cher frémissement,
C'est la pluie douce dans les feuilles.
Elle s'afflige et tu l'accueilles
Dans un muet enchantement.

Le vent s'embrouille avec la pluie.
Tu t'exaltes ; moi, je voudrais
Mourir dans ce murmure frais
D'eau molle que le vent essuie !

C'est la pluie qui sanglote, c'est
Le vent qui pleure, je t'assure...
Je meurs d'une exquise blessure
Et tu ne sais pas ce que c'est.

Air de Syrinx

(Paul Claudel)
De l'air ! de l'eau !
De l'air ! de l'eau !
Du bleu ! du blanc !
Du ciel ! du vent !
Du clair ! du sombre !
Une épaule qui brille dans l'ombre !
Du foncé ! du pointu !
Du grave ! de l'aigu !
Une brise ! un ouragan !
[La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la]
Tu m'entends, vieux Pan, m'entends-tu ?
Syrinx t'appelle en chantant !
Du bleu ! du feu ! un rire ! un cri !
Une affaire de cris et de cheveux !

By licking it with your tongue,
Surely, young man,
You will cut your tongue;

If you try to taste the honey
That you see spread
On the kiss of a woman,
Taste it with your lips only:
Otherwise, young man,
You will have your heart bitten.

Lullaby

(Francis Carco)
That slow and precious rustle
Is the gentle rain among the leaves.
It is grieving and you greet it
With speechless delight.

The wind mingles with the rain.
You are thrilled; I should like
To die in this chilly murmur
Of soft water wiped dry by the wind!

It's the rain that is sobbing, it's
The wind that is weeping, I assure you...
I am dying of an exquisite wound
And you do not know what it is.

Syrinx's Air

(Paul Claudel)
Air! Water!
Air! Water!
Blue! White!
Sky! Wind!
Bright! Dark!
A shoulder that glistens in the shade!
Dark! Sharp!
Low! High!
A breeze! A hurricane!
La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la
You hear me, old Pan, do you hear me?
Syrinx is calling out to you in song!
Blue! Fire! A laugh! A cry!
An affair of cries and hair!

Dan zul je zeker, jongeman,
Je tong snijden;

Als je de honing wenst te proeven
Die plakt op
De kus van een vrouw,
Proef die dan alleen maar met je lippen:
Anders, jongeman,
Zul je je in je hart laten bijten.

Wiegelied

(Francis Carco)
Dat langzame en lieflijke geruis,
Is de zachte regen op de bladeren.
Het is een treurlied en jij vangt het op
In een stille verrukking.

De wind raakt verward met de regen.
Je bent zo enthousiast; ik, ik zou willen
Sterven in dit frisse gekabbel
van zacht water dat door de wind wordt weggeveegd!

Het is de regen die snikt. Het is
De wind die huilt, ik verzeker het je...
Ik sterf door een verrukkelijke wond
En jij weet niet eens wat het is.

Liedje van Syrinx

(Paul Claudel)
Lucht! water!
lucht! water!
Blauw! wit!
Hemel! wind!
Helderheid! duisternis!
Een schouder die straalt in het duister!
Donkerte! iets puntigs!
Een lage toon! een hoge toon!
Een briesje! een storm!
La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la
Hoor je me wel, oude Pan, hoor je me?
Syrinx roept je terwijl ze zingt!
Blauw! vuur! een lach! een schreeuw!
Het gaat alleen maar om schreeuwen en haren!

Indem du ihn mit der Zunge leckst,
Gewiss, junger Mann,
Wirst du dich in die Zunge schneiden;

Wenn du versuchst, den Honig zu kosten
Der auf dem Kuss
einer Frau klebt,
Koste ihn nur mit den Lippen:
Sonst, junger Mann,
würde man dir das Herz abbeißen.

Wiegenlied

(Francis Carco)
Dieses langsame, liebe Zittern,
Ist der sanfte Regen in den Blättern.
Er betrübt sich und du empfängst ihn.
In einer stummen Verzauberung.

Der Wind verwirrt sich mit dem Regen.
Du schwärmst; ich aber möchte
In diesem kühlen Murmeln aus weichem Wasser,
das der Wind wegwischt, sterben!

Es ist der Regen, der schluchzt.
Der Wind, der weint, das versichere ich dir...
Ich sterbe an einer exquisiten Wunde.
Und du weißt nicht, was es ist.

Syrinx's Lied

(Paul Claudel)
Luft! Wasser!
Luft! Wasser!
Blau! Weiß!
Himmel! Wind!
Hell! Dunkel!
Eine Schulter, die im Schatten leuchtet!
Dunkles! Spitzes!
Tiefest! Hohes!
Eine Brise! Ein Orkan!
La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la
Hörst du mich, alter Pan, hörst du mich?
Syrinx ruft dich singend!
Blaues! Feuer! ein Lachen! ein Schrei!
Eine Angelegenheit von Schreien und Haaren!

Un tourbillon

[De] cheveux blonds

Et de rires aigus et de bonds ! Tourne, tourne avec moi, m'entends-tu

Pan ? m'entends-tu Pan ?

Penses-tu me saisir, ah penses-tu me tenir, vieux Pan, sot Pan, fou Pan !

Je monte et je redescends !

Je remonte par l'échelle ! je descends par l'escalier ! je danse sur le

bout du pied sur l'escalier du meunier !

Penses-tu me saisir, penses-tu me tenir, de tes dix doigts, vieux Pan,

penses-tu dans la lumière et le sable jusqu'aux sources du ciel ineffable

arrêter le grand Rhône intarissable !

La lune qui se noie, est-ce qu'on la boit, dis-moi ? est-ce qu'on saisit

la soie ?

[La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la]

Je fuis, je fuis, j'appelle, je suis, j'accours, j'échappe !

Qui me saisit ? qui m'attrape ?

Sera-ce toi, vieux Pan ! Panpanpan !

Qui t'en vas clopin-clopat[.]

Essaie de la tenir ! essaie de la tarir ! essaie de la saisir !

Point de note si basse attaquée que je ne puisse remonter jusqu'en haut

du peuplier !

Penses-tu m'attraper, Pan ! penses-tu m'attraper, Pan ! penses-tu

m'attraper, Pan !

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan !

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan !

Penses-tu arrêter le courant inépuisable ?

Du clair ! du bleu !

Du ciel ! du feu !

De l'eau ! du sable !

Entre les saules et les sables

De Peyrieu

Au pont d'Eyzieu

Dans un bond, dans un tourbillon,

Dans un flot, dans un tourbillon

De rires et de cheveux blonds

Dans cette arrivée de grands rires clairs et de grandes nappes claires

et glauques,

Pan, pan pan ! Pan, pan, pan !

Qui t'en vas tambourinant,

Ah te crois-tu si savant !

La Syrinx t'échappe en chantant !

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan !

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan !

A whirl

Of blond hair

And high laughter and leaps! Spin, spin with me, do you hear me, Pan?

Do you hear me, Pan?

Do you think you can catch me, oh, do you think you can hold on to

me, old Pan, foolish Pan, mad Pan!

I climb up and back down!

I climb back up the ladder! I go back down the stairs! I dance on tiptoe

on the staircase!

Do you think you can catch hold of me, do you think you can grab on

to me, with your ten fingers, old Pan, do you think you can in the light

and the sand all the way to the sources of the ineffable sky stop the

great inexhaustible Rhone!

The moon that is drowning, is someone drinking it up, tell me?

Has someone caught hold of the silk?

La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

I flee, I flee, I flee, I call, I follow, I come running, I slip away!

Who's that grabbing hold of me? Who's catching me?

Would that be you, old Pan! Panpanpan!

Who goes along clippety-clap

Try to hold on to her! Try to run her dry! Try to grab hold of her!

No note struck so low that I can't climb back up top of the poplar!

Do you think you can catch me, Pan! Do you think you can catch me,

Pan! Do you think you can catch me, Pan!

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Do you think you can stop the inexhaustible current?

Bright! Blue!

Sky! Fire!

Water! Sand!

Between the willows and the sand

From Peyrieu

To the bridge of Eyzieu

With a leap, with a twist,

With a swell, with a whirl,

Of laughter and blond hair

With this arrival of great clear laughs and great clear murky floods,

Pan, pan, pan! Pan, pan, pan!

Who goes pattering off,

Oh, do you think you're so clever as that!

The Syrinx slips away from you with a song!

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

een werveling
 Van blonde haren
 En hoge schaterlachen en sprongen! Draai, draai met mij, hoor je me
 Pan? hoor je me Pan?
 Denk je dat je me kunt pakken, oh denk je dat je me kunt vasthouden,
 oude Pan, domme Pan, gekke Pan!
 Ik loop omhoog en ik ga weer naar beneden!
 Ik loop op de ladder omhoog! ik kom via de trap weer naar beneden! ik
 dans op mijn tenen op de trap van de molenaar!
 Denk je dat je me kunt pakken, denk je dat je me kunt vasthouden met
 je tien vingers, oude Pan, denk je dat je in het licht en het zand tot aan
 de bronnen van de onzegbare hemel de grote, de nooit opdrogende
 Rhône kunt stoppen?
 De maan die verzinkt, denk je dat je die kunt drinken, zeg het me eens?
 kun je de zijde vastpakken?
 La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la
 Ik loop weg, ik loop weg, ik loop weg, ik roep, ik volg, ik kom aanrennen
 en ik loop weer weg!
 Wie kan me vasthouden? wie kan me pakken?
 Zal jij dat zijn, oude Pan? Pan pan pan!
 Die voortstrampelt.
 Probeer haar vast te houden! probeer haar uit te putten! probeer haar
 vast te pakken!
 Er bestaat geen toon, hoe laag die ook ingezet is, die ik niet zo hoog kan
 klimmen als tot in de top van de populier!
 Denk je dat je me kunt pakken, Pan? denk je dat je me kunt pakken,
 Pan? denk je dat je me kunt pakken, Pan?
 Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!
 Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!
 Denk je dat je de onuitputtelijke stroom water kunt stoppen?
 Helderheid! blauw!
 Hemel! vuur!
 Water! zand!
 Tussen de wilgen en de zandvlakte
 van Peyrieu
 Tot de brug van Eyzieu
 Met een sprong, in een draai,
 In een golf, in een wervelwind
 Gelach en blonde haren
 In de heldere schaterlachen en de grote transparante en troebele plassen,
 Pan, pan pan! Pan, pan, pan!
 Jij, die met de trommelslag weggaat,
 Ah, je denkt dat je zo geleerd bent!
 Syrinx ontglipt je al zingend!

Ein Wirbelwind
 Von blondem Haar
 Und von schrillen Gelächter und Sprüngen! Tanz mit mir, tanz mit mir,
 Hörst du mich Pan? Hörst du mich Pan?
 Denkst du, du kannst mich fangen, ach denkst du, du kannst mich
 halten, du alter Pan, du dummer Pan, du verrückter Pan!
 Ich steige hinauf und komme wieder herunter!
 Ich gehe die Leiter hinauf! Ich gehe die Treppe hinunter! Ich tanze auf
 der Fußspitze auf der Treppe des Müllers!
 Denkst du, du kannst mich fangen, denkst du, du kannst mich halten,
 mit deinen zehn Fingern, alter Pan, denkst du im Licht und im Sand bis zu
 den Quellen des unaussprechlichen Himmels die große, nie versiegende
 Rhone zu halten!
 Den ertrinkenden Mond, trinkt man ihn, sag mir? Ergreift man die Seide?
 La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la
 Ich fliehe, ich fliehe, ich fliehe, ich rufe, ich bin, ich laufe, ich entfliehe!
 Wer ergreift mich, wer fängt mich?
 Wirst du es sein, alter Pan! Panpanpan!
 Du, der humpelnd davonläuft.
 Versuch sie zu halten! Versuch sie auszutrocknen! Versuch sie zu
 ergreifen!
 Keine Note so tief angesetzt, dass ich nicht bis zur Spitze der Pappel
 hinaufklettern kann!
 Denkst du, du kriegst mich, Pan! Denkst du, du kriegst mich, Pan! Denkst
 du, du kriegst mich, Pan!
 Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!
 Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!
 Denkst du, du kannst den unerschöpflichen Strom aufhalten?
 Helles! Blaues!
 Himmell! Feuer!
 Wasser! Sand!
 Zwischen den Weiden und dem Sand
 Von Peyrieu
 Bis zur Brücke von Eyzieu
 In einem Sprung, in einem Schlingeln,
 In einer Flut, in einem Strudel
 Von Gelächter und blondem Haar
 In dieser Ankunft von großem, hellem Gelächter und großen, hellen und
 düsteren Tischdecken,
 Pan, pan, pan! Pan, pan, pan!
 Der du trommelnd fortgeht,
 Ach hältst du dich für so gelehrt!
 Die Syrinx entflieht dir singend!
 Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Petites histoires

Simone, allons au verger

(Rémy de Gourmont)
Simone, allons au verger
Avec un panier d'osier.
Nous dirons à nos pommiers,
En entrant dans le verger :
Voici la saison des pommes.
Allons au verger, Simone,
Allons au verger.

La neige tombe

(Jean Richepin)
Toute blanche dans la nuit brune,
La neige tombe en voletant.
Ô pâquerettes une à une,
Toutes blanches dans la nuit brune !
Qui donc là-haut plume la lune !
Ô frais duvet ! Flocons flottants !
Toute blanche dans la nuit brune,
La neige tombe en voletant.

Cavalier à la fontaine

(Jean Moréas)
À la fraîche fontaine,
Sous le grand peuplier,
À la fraîche fontaine
S'arrête un cavalier.

Son noir cheval est blanc
D'écume et de poussière,
Il est blanc de la queue
Jusques à la crinière.

À la fraîche fontaine,
Sous le grand peuplier,
À la fraîche fontaine
S'arrête un cavalier.

Little Stories

Simone, Let's Go to the Orchard

(Rémy de Gourmont)
Simone, let's go to the orchard
With a wicker basket.
As we come into the orchard
We will tell the apple trees:
It is apple season.
Let's go to the orchard, Simone,
Let's go to the orchard.

Snow Is Falling

(Jean Richepin)
All white in the brown night,
The snow comes flittering down.
Like daisies one by one,
All white in the brown night!
Who is that up there plucking the moon!
O chilly down! Fluttering flakes!
All white in the brown night,
The snow comes flittering down.

Horseman at the Spring

(Jean Moréas)
At the cool spring,
Beneath the great poplar,
At the cool spring,
A horseman halts.

His black horse is white
With froth and dust,
White from its tail
All the way to its mane.

At the cool spring,
Beneath the great poplar,
At the cool spring
A horseman halts.

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Kleine verhaaltjes

Simone, laten we naar de boomgaard gaan

(Rémy de Gourmont)

Simone, laten we naar de boomgaard gaan
Met een rieten mandje.

We zullen tegen onze appelbomen zeggen

Als we in de boomgaard binnenkomen:

Nu is het seizoen van de appels aangebroken

Laten we naar de boomgaard gaan, Simone,

Laten we naar de boomgaard gaan.

Het sneeuw

(Jean Richepin)

Helemaal wit in de duistere nacht,

Dwarrelen de sneeuwvlokjes naar beneden

als modelletjes één voor één

helemaal wit in de duistere nacht!

Wie plukt daarboven de witte vlokjes van de maan?

O zacht don! zwevende sneeuwvlokjes!

Helemaal wit in de duistere nacht

Dwarrelen de sneeuwvlokjes naar beneden

Ruiter bij de fontein

(Jean Moréas)

Bij de frisse fontein,

Onder de grote populier,

Bij de frisse fontein

Stopt een ruiter

Zijn zwarte paard is wit

Van het zweeft en het stof,

Het is wit van zijn staart

tot aan zijn manen.

Bij de frisse fontein,

Onder de grote populier,

Bij de frisse fontein

Stopt een ruiter.

Pan, pan, pan, pan, pan, pan, pan!

Kleine Geschichten

Simone, lass uns in den Obstgarten gehen

(Rémy de Gourmont)

Simone, lass uns in den Obstgarten gehen
Mit einem Weidenkorb.

Wenn wir den Obstgarten betreten,

Sagen wir zu unseren Apfelbäumen,

Dies ist die Zeit der Äpfel.

Lass uns in den Obstgarten gehen, Simone,

Lass uns in den Obstgarten gehen.

Der Schnee fällt

(Jean Richepin)

Ganz weiß in der braunen Nacht,

Fällt der Schnee flatternd herab.

O Gänseblümchen, eins nach dem andern!

Alle weiß in der braunen Nacht!

Wer dort oben ruft den Mond?

O frischer Flaum! Treibende Flocken!

Ganz weiß in der braunen Nacht,

Der Schnee fällt flatternd.

Reiter am Brunnen

(Jean Moréas)

Am kühlen Brunnen

Unter der großen Pappel,

Am kühlen Brunnen

Bleibt ein Reiter stehen.

Sein schwarzes Pferd ist weiß

Von Schaum und Staub,

Es ist weiß vom Schweif an

Bis hin zur Mähne.

Am kühlen Brunnen

Unter der großen Pappel,

Am kühlen Brunnen

Bleibt ein Reiter stehen.

Dame souris

(Paul Verlaine)
Dame souris trotte,
Noire dans le gris du soir,
Dame souris trotte,
Grise dans le noir.

Un nuage passe,
Il fait noir comme en un four.
Un nuage passe.
Tiens, le petit jour !

Dame souris trotte,
Rose dans les rayons bleus.
Dame souris trotte :
Debout, paresseux !

Petite fée

(Gabriel Vicaire)
Ah ! c'est une fée
Toute jeune encor[e],
Ah ! c'est une fée
De lune coiffée.

À sa robe verte
Un papillon d'or,
À sa robe verte,
À peine entr'ouverte.

Elle va légère,
Au son du hautbois,
Elle va légère
Comme une bergère.

Elle suit la ronde
Des dames des bois,
Elle suit la ronde
Qui va par le monde.

Odelette

(Madeleine Ley)
Araignée grise,
araignée d'argent,
ton échelle exquise

Mrs Mouse

(Paul Verlaine)
Mrs Mouse scurries along,
Black in the dusky grey,
Mrs Mouse scurries along,
Gray in the blackness.

A cloud goes by,
It's as black as pitch.
A cloud goes by.
Look, daybreak!

Mrs Mouse scurries along,
Pink in the blue sunbeams.
Mrs Mouse scurries along:
Get up, lazybones!

Little Fairy

(Gabriel Vicaire)
Ah! It's a fairy
Still quite young,
Ah! It's a fairy
Capped with moonlight.

On her green gown
A butterfly of gold,
On her green gown,
Just barely open.

She goes lightly along,
To the sound of the oboe,
She goes lightly along
Like a shepherdess.

She follows the round
Of the ladies of the wood,
She follows the round
That goes round the world.

Odelet

(Madeleine Ley)
Grey spider,
silver spider,
your exquisite ladder

Mevrouw muis

(Paul Verlaine)

Mevrouw muis trippelt,
Zwart in de grijze nacht,
Mevrouw muis trippelt,
Grijs in de zwarte nacht.

Een wolk gaat voorbij,
Je kunt geen hand voor ogen zien.
Een wolk gaat voorbij,
Kijk, het wordt dag!

Mevrouw muis trippelt,
Roze in de blauwe stralen.
Mevrouw muis trippelt:
Rechtop en lui!

Kleine fee

(Gabriel Vicaire)

Kijk! het is een fee
Nog heel jong,
Kijk! het is een fee
Ze draagt de maan op haar hoofd.

Met op haar groene jurk
een gouden vlinder,
Op haar groene jurk,
die een heel kleine opening heeft.

Ze gaat met een lichte tred,
Op de klank van de hobo,
Ze gaat met een lichte tred
Zoals een herderin.

Zij volgt de rondedans
Van de bosnimfen,
Ze volgt de rondedans
die over de hele wereld gaat.

Odelette

(Madeleine Ley)

Grijze spin,
Zilveren spin
je delicate web

Frau Maus

(Paul Verlaine)

Frau Maus trittet,
Schwarz im Grau des Abends,
Frau Maus trabt,
Grau in der Dunkelheit.

Eine Wolke zieht vorbei,
Es ist dunkel wie in einem Ofen.
Eine Wolke zieht vorbei.
Da, das Morgengrauen!

Frau Maus trittet,
Rosa in den blauen Strahlen.
Frau Maus trabt:
Aufstehen, Faulenzer!

Kleine Fee

(Gabriel Vicaire)

Ach, es ist eine Fee
Sie ist noch ganz jung,
Ach, es ist eine Fee.
Mit dem Mond bedeckt.

An ihrem grünen Kleid
Ein goldener Schmetterling,
An ihrem grünen Kleid,
Das kaum geöffnet ist.

Sie geht leichtfüßig,
Zum Klang der Oboe,
Sie geht leichtfüßig
Wie eine Schäferin.

Sie folgt dem Reigen
Der Damen des Waldes,
Sie folgt dem Reigen
Der durch die Welt geht.

Odelette

(Madeleine Ley)

graue Spinne,
silberne Spinne,
deine erlesene Leiter

tremble dans le vent.

Toile d'araignée
– émerveillement –
lourde de rosée
dans le matin blanc !
Ouvrage subtil
qui frissonne et ploie,
ô maison de fil,
escalier de soie !

Araignée grise,
araignée d'argent,
ton échelle exquise
tremble dans le vent.

Chansons enfantines

(Maurice Carême)

Les soldats du roi

Immobiles
À la file,
Voyez comme ils se tiennent droits,
Les fiers soldats du roi.

Mais n'en touchez pas un du doigt
Quand ils se tiennent à la file
Immobiles
Et bien droits.

Car le premier sur le deuxième,
Le deuxième sur le troisième,
Ainsi jusqu'au dernier,
L'un sur l'autre vous les verriez
Tomber.

Immobiles,
À la file,
Voyez comme ils se tiennent droits,
Les fiers soldats du roi.

Mais n'en touchez pas un du doigt.
Le dernier, dans son désarroi,
Irait culbuter sur le roi.

trembles in the wind.

Spider's web
– wonderment –
heavy with dew
in the white morning!
Deft handiwork
that shivers and yields,
O house of thread,
staircase of silk!

Grey spider,
silver spider,
your exquisite ladder
trembles in the wind.

Children's songs

(Maurice Carême)

The King's Soldiers

Motionless,
All lined up,
Look how straight they stand,
Those proud soldiers of the king.

But don't touch them
When they stand in line
Motionless
And so straight.

For, the first onto the second,
The second onto the third,
And so on unto the last,
One onto another you will see them
Fall.

Motionless,
All lined up,
Look how straight they stand,
Those proud soldiers of the king.

But don't touch them.
The last one, in his disarray,
Would go and knock down the king.

trilt in de wind.

Spinnenweb,
een verukking,
zwaar van de dauw
in de bleke morgen!
Subtiel werk
dat huilt en doorbuigt,
oh, huis van draden
ladder van zijde!

Grijze spin,
Zilveren spin,
je delicate web
trilt in de wind.

Kinderliedjes
(Maurice Carême)

De soldaten van de koning

Onbeweeglijk
Achter elkaar in een rij,
Kijk eens hoe kaarsrecht ze staan,
De dappere soldaten van de koning.

Maar raak er geen één met je vinger aan
Wanneer ze zo in een rij staan
Onbeweeglijk
en kaarsrecht.

Want dan zul je de eerste op de tweede
De tweede op de derde,
En zo door tot de laatste,
De een op de ander zien
Vallen.

Onbeweeglijk,
achter elkaar in een rij,
Kijk eens hoe kaarsrecht ze staan,
De dappere soldaten van de koning.

Maar raak er geen één met je vinger aan.
Dan zou de laatste, in zijn ontredding,
De koning omver kunnen duwen.

zittert im Wind.

Spinnennetz
– Verwunderung –
schwer vom Tau
am weißen Morgen!
Feines Werk
das zittert und sich biegt,
o Haus aus Garn!
treppe aus Seide!

Graue Spinne,
silberne Spinne,
deine erlesene Leiter
zittert im Wind.

Kinderlieder
(Maurice Carême)

Die Soldaten des Königs

Unbeweglich
In einer Reihe hintereinander,
Schau hin, wie aufrecht sie stehen,
Die stolzen Soldaten des Königs.

Aber rühre keinen von ihnen an
Wenn sie in der Reihe stehen
Unbeweglich
Und ganz gerade.

Denn der erste auf den zweiten,
Der zweite auf den dritten,
So bis zum letzten,
Würdest du sehen wie sie fallen,
Einer auf den anderen.

Sie stehen still,
In einer Reihe,
Schau hin, wie aufrecht sie stehen,
Die stolzen Soldaten des Königs.

Aber rühre keinen von ihnen an
Der letzte, in seiner Verwirrung,
Würde auf den König fallen.

L'éléphant

Dis, maman,
Pourquoi n'a-t-il pas de roulettes,
L'éléphant
Qui tire la charrette
Avec un clown dedans ?

Dis, qu'il est maladroit,
Avec ses gros pieds plats !

Est-ce pour le rendre plus comique
Que le monsieur du cirque
N'a laissé des roulettes
Qu'à la charrette ?

Ah ! Saint Nicolas
Serait bien étonné
S'il savait cela !

Car l'éléphant qu'il m'a donné
En a.

On ne danse plus en rond

On ne danse plus en rond,
Compagnon de la verveine,
On ne danse plus en rond,
Rond, rond, dessus le pont.

On s'en va en avion
Vers des singapours lointaines,
On s'en va en avion
Loin, loin, très loin du pont.

On en oublie les chansons
Que fredonnaient nos mairaines,
On en oublie les chansons
Qui dansaient sur le pont.

Mais le fleuve est bon garçon ;
Il reprend la cantilène.
Mais le fleuve est bon garçon,
Long, long, dessus le pont.

Il fait danser les poissons

The Elephant

Say, mama,
Why doesn't he have wheels,
That elephant
Who's pulling the cart
With a clown in it?

Say, isn't he clumsy
With his big flat feet!

Was it to make him more funny
That the circus man
Only put wheels
On the cart?

Ah! Saint Nicholas
Would be amazed
If he knew!

For the elephant he gave me
Has some.

No One Dances the Round Anymore

No one dances the round anymore,
Partner of the vervain,
No one dances the round anymore,
Round and round, upon the bridge.

Off we go in our aeroplane
Off to distant Singapores
Off we go in our aeroplane
Far, so far from the bridge.

No one remembers the songs
That our godmothers hummed,
No one remembers the songs
That danced upon the bridge.

But the river is a nice fellow;
He takes up the tune.
But the river is a nice fellow,
Long, long, upon the bridge.

He makes the fish dance

De olifant

Zeg, mama,
Waarom heeft hij geen wieltjes,
De olifant,
Die de kar trekt
Met een clown er in?

Kijk eens, hoe onhandig hij is,
Met zijn grote platte voeten!

Zou het kunnen, om het nog komischer te maken,
Dat de meneer van het circus
Alleen maar wieltjes heeft gelaten
Onder de kar?

Ja! Sinterklaas
Zou wel heel verbaasd zijn
Als hij dat wist!

Want de olifant die hij me heeft gegeven
Heeft er wel!

We dansen niet meer in het rond

We dansen niet meer in het rond
Compagnon van de verbena.
We dansen niet meer in het rond,
Rond, rond, op de brug.

We vertrekken in het vliegtuig
Na het verre Singapore,
We gaan weg in het vliegtuig
Ver, ver, heel ver van de brug.

En we vergeten daardoor de liedjes
die onze peetmoeders neuriëden,
We vergeten daardoor de liedjes
Die op de brug dansten.

Maar de rivier is een lieve jongen;
Hij vat de cantilene weer op.
Maar de rivier is een lieve jongen,
Zo lang, lang op de brug.

Hij doet de vissen dansen

Der Elefant

Sag mal, Mama,
Warum hat er keine Räder,
Der Elefant
Der den Karren zieht
In dem ein Clown sitzt?

Sag, wie ungeschickt er ist,
Mit seinen großen Plattfüßen!

Ist es, um ihn komischer zu machen
Dass der Herr vom Zirkus
Nur dem Karren
Räder gelassen hat?

Ah! Der Nikolaus
Würde sich sehr wundern
Wenn er das wüsste!

Denn der Elefant, den er mir geschenkt hat,
Hat wohl Räder.

Wir tanzen nicht mehr im Kreis

Wir tanzen nicht mehr im Kreis,
Gefährte des Eisenkrauts,
Wir tanzen nicht mehr im Kreis,
Im Kreis, im Kreis auf der Brücke.

Wir fliegen mit dem Flugzeug weg
Zu weit entfernten Singapuren,
Wir fliegen mit dem Flugzeug weg
Weit, weit weg von der Brücke.

Wir vergessen die Lieder
Die unsere Patinnen summen,
Wir vergessen die Lieder.
Die auf der Brücke tanzen.

Aber der Fluss ist ein guter Junge;
Er nimmt das Klageled wieder auf.
Aber der Fluss ist ein guter Junge,
Lang, lang, auf der Brücke.

Er lässt die Fische tanzen

Qui en rient à perdre haleine,
Il fait danser les poissons
Rond, rond, dessous le pont.

L'orphelin

C'est un petit canard
Qui n'a plus de parents.
On dirait, sur l'étang,
Un frère nénuphar
Emporté par le vent.
Il nage lentement,
Faiblement, tristement.
Les joncs, quand vient le soir,
Le bercent de leur chant
Et s'il a peur des gens,
Vite, le bon brouillard
Le prend dans son foulard.

Comme ça

Le vent joue dans les feuilles
Avec les écureuils.

Le soleil, pour grimper
À la cime des peupliers,
Est encor plus léger.

Mais moi, j'ai une échelle
De plumes d'hirondelles
Pour escalader les nuages.

Et le soir, lorsque je suis las,
Aux clous bleus des étoiles
J'attache mon hamac ;
Puis je me balance
Jusqu'au-dessus de la France
Comme ça.

And laugh till they're out of breath,
He makes the fish dance
Round and round, under the bridge.

The Orphan

It's a little duck
With no more parents.
On the pond, he looks like
A frail waterlily
Carried along by the wind.
He swims slowly,
Weakly, sadly.
The reeds, when evening comes,
Lull him with their song
And when he is afraid of people,
In a twinkle, the kindly fog
Takes him up in its scarf.

Just Like That

The wind plays in the leaves
With the squirrels.

The sun, to climb
Up the top of the poplars,
Is lighter still.

As for me, I have a ladder
Of swallow feathers
For when I scale the clouds.

And at dusk, when I'm tired,
I fasten my hammock
To the blue nails of the stars;
And then I sway
Way up above France
Just like that.

Die lachen tot ze buiten adem zijn
Hij doet de vissen dansen
Rond, rond, onder de brug.

Het weeskind

Hef is een klein eendje
Dat geen ouders meer heeft.
Op de vijver zou je zeggen dat het
Een tere waterlelie is
weggeblazen door de wind.
Hij zwemt langzaam,
zwak en verdrietig.
Wanneer de avond komt, wiegen
De rietstengels hem met hun lied
En als hij bang is voor de mensen
Dan neemt de mist hem snel
Op in zijn sjaal.

Zo maar

De wind speelt in de bladeren
Met de eekhoorns.

De zon is nog lichter
om te kunnen klimmen
tot in de kruin van de populieren,

Maar ik, ik heb een ladder
gemaakt van de veren van zwaluwen
Om de wolken te beklimmen

En 's avonds, wanneer ik moe ben,
Hang ik mijn hangmat op
aan de blauwe spijkers van de sterren
En dan wip ik op en neer
Tot boven Frankrijk
Zo maar.

Die darüber lachen, dass ihnen der Atem stockt,
Er lässt die Fische tanzen.
Im Kreis, im Kreis, unter der Brücke.

Das Waisenkind

Es ist ein Entlein
Das keine Eltern mehr hat.
Es sieht aus wie eine zerbrechliche Seerose
Auf dem Teich
Vom Wind davongetragen.
Es schwimmt langsam,
Schwach und traurig.
Die Rohrstöcke, wenn der Abend kommt,
Wiegen es mit ihrem Gesang
Und wenn es sich vor Menschen fürchtet,
Nimmt der gute Nebel
Ihn schnell in sein Halstuch.

So

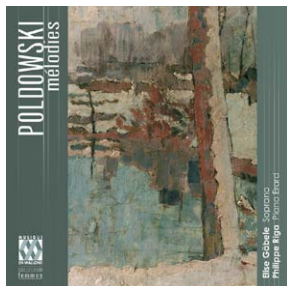
Der Wind spielt in den Blättern
Mit den Eichhörnchen.

Die Sonne, um zu klettern
Auf den Wipfeln der Pappeln,
Ist noch leichter.

Aber ich habe eine Leiter
Aus Schwalbenfedern
Um die Wolken zu erklimmen.

Und am Abend, wenn ich müde bin,
Befestige ich meine Hängematte
An den blauen Nägeln der Sterne
Dann schwinde ich mich
Bis über Frankreich
So.

DÉJÀ PARUS :



Poldowski
Mélodies
Élise Gäbele
Philippe Riga



Joseph Jongen
Entrevues. Intégrale des mélodies vol. 1
Sarah Defrise & Craig White



Joseph Jongen
Fêtes rouges. Intégrale des mélodies vol. 2
Sarah Defrise & Craig White



Eugène Samuel-Holeman
La jeune fille à la fenêtre
Pauline Claes – Mathias Lecomte
Sturm und Klang – Thomas Van Hoepere