

## Les *Trois Poèmes* de Guillaume Lekeu \*

Compositeur belge disparu prématurément, Guillaume Lekeu (1870–1894) est sans doute l'un des musiciens les plus importants de l'histoire musicale belge. En dépit d'une vie trop brève, il a fait l'objet d'un grand nombre de publications<sup>1</sup>. Ces dernières retiennent principalement sa musique instrumentale, au détriment de sa musique vocale dont les œuvres sont souvent uniquement citées. Si les *Trois Poèmes* constituent une exception, en faisant parfois l'objet de mentions légèrement plus détaillées, leur étude ne devrait pourtant pas se limiter à l'énonciation de quelques caractéristiques musicales isolées. Chacune de ces mélodies mérite une analyse approfondie, dont la présente publication cherche à poser la première pierre et à ouvrir ainsi la voie vers la découverte de sa musique vocale.

Unique cycle de mélodies de Lekeu, les *Trois Poèmes* sont composés en 1892, alors que le musicien est âgé de vingt-deux ans<sup>2</sup>. L'année s'avère importante puisqu'elle lui permet de se faire connaître, d'assister à diverses exécutions de ses propres œuvres<sup>3</sup> et d'acquérir une plus grande confiance en ses moyens<sup>4</sup> après le revers encouru en 1891 au concours du Prix de Rome<sup>5</sup>. S'étant inscrit à cette compétition très réputée de Bruxelles sur le conseil de Vincent d'Indy (1851–1931)<sup>6</sup>, essentiellement dans le but de rassurer ses parents qui jusqu'alors se montraient sceptiques quant à la carrière artistique de leur fils unique, Lekeu avait été reconnu comme le « premier admissible » pour la finale du concours<sup>7</sup>. S'en était suivi

---

\* La présente publication est basée sur le mémoire suivant : Doris BRASSEUR, *L'expression vocale de Guillaume Lekeu à travers l'étude des Trois Poèmes*, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2015.

1. Cf. par exemple : Gilles THIEBLOT, *Guillaume Lekeu*, Paris, Broché, 2006 ; Luc VERDEBOUT, *Guillaume Lekeu. Correspondance*, Liège, Mardaga, 1993 ; Stéphane DADO, Christophe PIRENNE et Luc VERDEBOUT, « Quelques documents inédits relatifs à Guillaume Lekeu », in *Revue de la société liégeoise de musicologie*, n° 5, 1996, p. 33–68.
2. Luc VERDEBOUT, *op. cit.*, p. 410.
3. Exécution le 18 février 1892 de la « Plainte d'Andromède au rocher » au Cercle XX à Bruxelles et création intégrale de l'œuvre complète à Verviers le 27 mars 1892.
4. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 101–102.
5. *Idem*, p. 91.
6. Lettre de Guillaume Lekeu à Louis Kéfer, 15 juin 1891, publiée dans Luc VERDEBOUT, *op. cit.*, p. 174.
7. Lettre Guillaume Lekeu à sa mère, 23 juillet 1891, publiée dans *Idem*, p. 189.

l'épreuve de la composition d'une cantate sur un texte de Jules Sauvenière (1855-?), *Andromède*, dont il avait conservé un souvenir désagréable. Confiné en cellule pendant la durée de l'épreuve<sup>8</sup> son esprit avait oscillé entre manque de confiance (« Ce n'est pas à 21 ans qu'on triomphe d'une épreuve semblable, surtout quand on a pour concurrents des gaillards de 26, 28 et 29 ans<sup>9</sup> ») et conviction que sa composition en valait la peine (« J'ai essayé de faire, non pas une cantate de concours, mais une œuvre d'art<sup>10</sup> »). Mais il se rend compte petit à petit des partis-pris du concours, dont les résultats reflètent la concurrence entre les différents conservatoires représentés par les candidats. Dès lors, en tant que musicien autodidacte, il pressent qu'il sera déforcé par des enjeux qui le dépassent. C'est pourquoi, lorsque le jury lui remet le deuxième second prix, il réagit vivement en le refusant. Regrettant d'abord sa réaction, il se ravise ensuite : « Après ce coup de tête, j'ai eu des moments fort noirs pendant lesquels je me suis bien amèrement reproché mon refus; mais maintenant que me voici un peu calmé, je crois décidément avoir bien agi [...] Ce n'est pas entre les concurrents que l'épreuve a lieu, c'est entre les conservatoires belges<sup>11</sup> ».

Si la cantate de Lekeu ne triomphe pas auprès du jury du Prix de Rome, l'œuvre n'est pas pour autant oubliée. Elle sera exécutée sous plusieurs formes dès 1892 d'abord grâce à Octave Maus (1856-1919), mécène d'avant-garde fondateur du Cercle des XX, auquel Lekeu avait été présenté en 1891 par l'entremise de Vincent d'Indy<sup>12</sup>; ensuite grâce à son ami Louis Kéfer (1842-1926), directeur du conservatoire de Verviers, et grand promoteur de ses œuvres<sup>13</sup>.

Lors du concert au Cercle des XX qui a lieu le 18 février 1892, seul un fragment de l'œuvre est joué : la « Plainte d'Andromède au rocher », arrangée pour voix, quatuor à cordes et piano par Lekeu lui-même<sup>14</sup>. Témoin du succès de la pièce, Eugène Ysaÿe (1858-1931) affirme devant l'assemblée présente : « C'est un élève du père Franck qui, seul d'entre tous les musiciens d'aujourd'hui, écrit autre chose que des imitations de Wagner que, du reste, il connaît à fond.<sup>15</sup> » À partir de ce moment, Ysaÿe désire acquérir l'intégralité des nouvelles créations du compositeur allant même jusqu'à lui commander directement une *Sonate pour piano et violon*,

---

8. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 91.

9. Lettre de Guillaume Lekeu à Louis Kéfer, 29 juillet 1891, in Luc VERDEBOUT, *op. cit.*, p. 197.

10. Lettre de Guillaume Lekeu à Marcel Guimbaud, 23 août 1891, in *Idem*, p. 209.

11. *Idem*, p. 213.

12. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 148.

13. Malou HAINE, « Réception des œuvres de Guillaume Lekeu de 1887 à 1914 », in *Acte du colloque de l'Université de Liège, Guillaume Lekeu & son temps* (Liège, 1995), Société Liégeoise de Musicologie, Études & Éditions, 1995, p. 104.

14. *Idem*, p. 105.

15. *Idem*, p. 241.

qu'il jouera lui-même lors de la création<sup>16</sup>. Malgré l'enthousiasme du violoniste belge et du public, la presse se montre plus réservée, sans pour autant minimiser la qualité du travail accompli<sup>17</sup>. En effet, dans un article paru dans *L'Art moderne*, le critique fait montre de toute sa perplexité : « M. Lekeu est un compositeur de talent, qui procède de la jeune école française ; son *Andromède* est bien écrite pour les instruments et dramatique en plus d'un passage. Quelques restrictions à faire, que l'on doit nécessairement mettre sur le compte de l'inexpérience, mais qui ne diminuent en rien la valeur de l'artiste : le fragment d'*Andromède* a semblé trop long et un peu indécis [...]»<sup>18</sup>. »

Un mois plus tard, le 27 mars 1892, la cantate est représentée dans son intégralité dans la ville natale de Guillaume Lekeu, Verviers, sous la direction de Louis Kéfer<sup>19</sup>. Même si la presse reste toujours mesurée dans ses jugements, les commentaires sont cette fois plus amples et plus ardents<sup>20</sup>. Pour *Le Guide musical* : « Il y a un fond réel de science et une intensité rare de volonté dans cette jeune tête de vingt ans. Son œuvre est trop neuve et trop complexe pour être appréciée à une première audition. "Plaire" n'est pas heureusement le but du jeune compositeur, qui affirme sa personnalité avec une audace que des plus âgés pourraient lui envier [...]»<sup>21</sup>. » Quant à Lekeu, il paraît entièrement satisfait de cette représentation et l'exprime dans une lettre publiée tant par l'*Union libérale* que par le *Nouvelliste* : « [...] Je suis fier et heureux de cette sympathie qui m'a valu l'exécution incomparable d'une œuvre hérissée de difficultés telles qu'elles avaient été déclarées insurmontables [...]»<sup>22</sup>. »

En dépit de divers aléas<sup>23</sup>, le début de l'année 1892 laisse ainsi présager des jours meilleurs. Guillaume Lekeu se remet au travail et, avant de se lancer dans la composition de la *Sonate pour piano et violon*, commandée par Eugène Ysaÿe, il décide de se consacrer à une commande faite par son maître Vincent d'Indy à la fin de l'année 1891 : un petit cycle de mélodies que ce dernier souhaitait faire écouter lors d'un concert de la Société nationale de musique<sup>24</sup>.

16. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 102.

17. Malou HAINE, *op. cit.*, p. 108.

18. *Ibidem*.

19. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 102.

20. Malou HAINE, *op. cit.*, p. 109.

21. *Ibidem*.

22. Lettre de Guillaume Lekeu aux rédacteurs en chef de l'*Union Libérale et du Nouvelliste*, 20 mars 1892, in Luc VERDEBOUT, *op. cit.*, p. 249.

23. Lekeu s'était notamment fait renverser par un fiacre dont les roues lui avaient écrasé les pieds. À la surprise des médecins, il s'en était sorti indemne. C'est aussi en début d'année que sa mère, Eugénie Hansenne (1843-1903) tombe malade. Les liens étroits qui l'unissent à elle vont influencer sur son humeur. Voir les Lettres de Guillaume Lekeu à Louis Kéfer, 9 mars 1892, in *Idem*, p. 245 et 18 avril 1892, dans *Idem*, p. 252.

24. Lettre de Guillaume Lekeu à Louis Kéfer, 18 avril 1892, in *Idem*, p. 221.

## I. LES TROIS POÈMES

Ce petit cycle, entamé comme un moyen de surmonter la désillusion du Prix de Rome, sera l'une de ses plus belles réussites. Les *Trois Poèmes* font ainsi partie de ses œuvres les plus interprétées et les plus connues.

Le travail de composition s'étale sur quelques mois : « Sur une tombe » est terminée le 7 avril 1892, « Ronde » le 15 octobre 1892 et « Nocturne » le 15 novembre 1892<sup>25</sup>. Une autre version de cette dernière mélodie avec piano et quatuor à cordes est achevée deux jours plus tard, le 17 novembre, pour le *Cercle instrumental* d'Antoine Grignard (1864–1948)<sup>26</sup>.

Lekeu s'y révèle un auteur complet puisqu'en plus de la musique, il est aussi l'auteur des poèmes, ce qui n'étonne pas de la part d'un fervent admirateur de Wagner<sup>27</sup>. S'il est évidemment au fait des techniques de composition du compositeur allemand (comme du *Leitmotiv* par exemple), il est aussi un grand admirateur de ce concept d'« œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*) que Wagner cherchait à mettre en œuvre dans ses opéras et que Lekeu avait pu découvrir lors de son voyage à Bayreuth en 1889<sup>28</sup>. Or, cette idée d'une union très étroite entre la musique et la poésie ne peut évidemment que s'accroître lorsqu'il s'agit d'une composition dont le poème et la musique sont du même auteur.

Chacune de ces mélodies possède une histoire particulière, liée au contexte de sa composition : « Sur une tombe » est terminée quelques jours après le concert d'*Andromède* à Verviers<sup>29</sup>, tandis que les paroles de « Ronde » sont écrites lors d'un voyage en train, où Lekeu se trouve seul dans un wagon<sup>30</sup>. Au terme de la composition, le musicien se montre satisfait de cette nouvelle mélodie : « [...] j'en suis content, jusqu'à présent du moins. J'ai intitulé cela Ronde quoiqu'il soit impossible de sauter en entendant ce court poème où un air de danse très voilé et mystérieux s'enlace constamment à des phrases d'amour aboutissant parfois à des cris très passionnés<sup>31</sup>. » « Nocturne » est la seule mélodie pour laquelle Lekeu a composé un autre accompagnement que celui pour piano seul, en y ajoutant un quatuor à cordes (ou petit orchestre à cordes). C'est aussi l'unique mélodie pour

---

25. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 107.

26. Mathieu JODIN, « Quelques notes au sujet du *Nocturne* de Guillaume Lekeu », in *La Sirène*, Bruxelles, I/n° 11 (1937), p. 12.

27. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 107.

28. Luc VERDEBOUT, « Les idées de Guillaume Lekeu sur la musique d'après sa correspondance », in *Actes du colloque Guillaume Lekeu & son temps*, *op. cit.*, p. 4.

29. Lettre de Guillaume Lekeu à Louis Kéfer, 18 avril 1892, in Luc VERDEBOUT, *Guillaume Lekeu. Correspondance*, Liège, Mardaga, 1993, p. 252.

30. Lettre de Guillaume Lekeu à sa mère, 30 septembre 1892, in *Idem*, p. 265.

31. Lettre de Guillaume Lekeu à sa mère, 17 octobre 1892, in *Idem*, p. 269.

laquelle il écrit une lettre entière de consignes claires et précises destinées à son interprétation<sup>32</sup>.

Les trois mélodies sont précédées d'une épigraphe, usage très apprécié du compositeur, comme il l'exprime dans une lettre à son oncle Jean Lekeu (1838–1905) : « J'adore cette coutume et, parmi les modernes, mes livres préférés scintillent de sentences protégeant, comme d'un liminaire portique, les œuvres y incluses<sup>33</sup> ». Pour lui, une épigraphe doit exprimer « l'en dedans, la source génératrice de l'œuvre<sup>34</sup> ». « Sur une tombe » est ainsi précédée par trois vers d'Alphonse de Lamartine (1790–1869), extrait du poème *Les Pavots (Méditations poétiques)* que Lekeu avait déjà mis en musique en 1887 : « [...] Il suffit que l'on cueille | De quoi parfumer d'une feuille | L'oreille du lit d'un cercueil<sup>35</sup>. » Pour « Ronde », c'est un vers extrait du poème *Les Ingénus (Fêtes Galantes)* de Paul Verlaine (1844–1896) qui a été choisi : « [...] Et nous aimions ce jeu de dupes [...]»<sup>36</sup>. Ce sont enfin quatre vers extraits des *Ballades* de Victor Hugo (1802–1885) qui sont sélectionnés pour introduire l'endormissement de la nature dans « Nocturne » : « ... Le printemps... | À cette nuit, pour te plaire | Secoué sur la bruyère | Sa robe pleine de fleurs<sup>37</sup>! »

Le cycle de mélodies est construit sous la forme « d'une sonate aux tempi inversés : lent – vif – lent<sup>38</sup> ». Les deux morceaux introductif et conclusif sont plus lents, plus nostalgiques et plus sombres, tandis que la pièce intermédiaire apporte quelque légèreté. « Sur une tombe » nous invite à descendre en nous-mêmes, mouvement renforcé par l'intensité profonde de la musique. Le sujet est celui d'une personne venant se recueillir sur la tombe d'un être cher disparu<sup>39</sup>. La nature et la nuit occupent une place assez importante dans le texte, comme d'ailleurs dans les autres poèmes; ce sont ces deux thèmes qui relient les mélodies entre elles, soit ouvertement, soit de manière plus discrète. « Ronde » est une sorte de moment de répit au cœur de l'obscurité, même si, au fil de l'œuvre, la nostalgie réapparaît au sein de la joie et de la danse<sup>40</sup>. « Nocturne » est la mélodie la plus apaisante. Elle décrit la tombée de la nuit et la rencontre d'une nature à la fois douce et puissante.

Dans une lettre écrite le 14 décembre 1892 à Arthur Levoz (1852–1910), que Lekeu avait rencontré plus tôt cette même année<sup>41</sup>, il lui signale qu'il dédie ses *Trois Poèmes* à sa mère, Laure Levoz : « J'ai pris la liberté de dédier ce travail [...]

32. Lettre de Guillaume Lekeu à Antoine Grignard, 17 novembre 1892, in *Idem*, p. 273.

33. Lettre de Guillaume Lekeu à Jean Lekeu, 20 février 1891, in *Idem*, p. 160.

34. *Idem*, p. 159.

35. Gilles THIEBLOT, *op. cit.*, p. 109.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

38. *Idem*, p. 107.

39. *Idem*, p. 109.

40. *Ibidem*.

41. Luc VERDEBOUT, *op. cit.*, p. 469.

à Madame Levoz [...] et je la revendique pour l'hommage de mes *Trois Poèmes*<sup>42</sup>. » Malheureusement, il est difficile de préciser les liens qui unissaient cette famille à Guillaume Lekeu, hormis le fait qu'Arthur Levoz, passionné de photographie, nous aie légué quelques clichés du compositeur<sup>43</sup>.

Les *Trois Poèmes* sont créés le 7 mars 1893 au Cercle des XX à Bruxelles, ainsi que la *Sonate pour violon et piano en sol majeur* interprétée par Eugène Ysaÿe<sup>44</sup>. Le choix de la cantatrice fut délicat. Lekeu souhaitait proposer ce rôle soit à Cécile Thévenet (1872-?), chanteuse active à Bruxelles<sup>45</sup>, soit à Francine Gherlsen (1865-1927), qui semblait déjà connaître les trois mélodies et qui devait les interpréter à nouveau à la Société nationale<sup>46</sup>. Finalement, Lekeu s'en remit à Octave Maus lequel se tourna vers Angéline Delhaye (1871-1956)<sup>47</sup>. « Quant à Angéline Delhaye, écrit-il, par suite de circonstances, elle n'a eu mes *Poèmes* que samedi soir, et, le mardi suivant, elle les chantait délicieusement. Note que ces morceaux sont horriblement difficiles, non seulement à nuancer, mais même à chanter juste<sup>48</sup> »; et il ne mâche pas ses mots pour exprimer son bonheur devant la belle interprétation du concert : « J'ai éprouvé là mes plus fortes et heureuses émotions; j'ai eu cette joie inexprimable d'être transporté par une œuvre au point d'oublier que j'en étais l'auteur [...]»<sup>49</sup>. » La presse partage le même avis, puisque le *Guide musical* et l'*Art moderne*, publiés tous les deux le 12 mars 1893, publient des commentaires très enthousiastes. Tous deux complimentent le talent de la jeune chanteuse, et reconnaissent les aptitudes du compositeur. Le *Guide musical* critique néanmoins la difficulté des partitions de Lekeu : « Plus de simplicité rendrait les œuvres de M. Lekeu plus vraies et plus attachantes. Mais ce qui frappe en ce tout jeune auteur, c'est la personnalité. Il est quelqu'un certainement<sup>50</sup>. » L'*Art moderne* trouve que les trois mélodies ont « un joli caractère », avec une préférence pour la troisième : « Le dernier poème, *Nocturne*, nous paraît renfermer l'inspiration la plus haute de ce joli recueil<sup>51</sup>. »

---

42. Lettre Guillaume Lekeu à Arthur Levoz, 14 décembre 1892, in *Idem*, p. 286.

43. Luc VERDEBOUT, *Guillaume Lekeu. Correspondance*, Liège, Mardaga, 1993, p. 469.

44. Lettre de Guillaume Lekeu à Octave Maus, 11 mars 1893, in *Idem*, p. 314.

45. *Ibidem*.

46. *Idem*, p. 307.

47. *Ibidem*.

48. Lettre de Guillaume Lekeu à Prosper [Renier], 11 mars 1893, in *Idem*, p. 315.

49. *Ibidem*.

50. *Idem*, p. 316.

51. *Ibidem*.

## 2. ANALYSE DES *TROIS POÈMES*

Les sources des mélodies sont mentionnées dans le catalogue des œuvres de Lekeu établi par Luc Verdebout<sup>52</sup>. Elles comprennent : la première édition des *Trois Poèmes* avec piano de Baudoux et C<sup>ie</sup> datant de 1894 (rééditée en 1905), le brouillon au crayon de la bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> de Bruxelles (1892), la copie autographe à l'encre de la bibliothèque du conservatoire de musique de Liège (13 décembre 1892) et la copie autographe à l'encre de la bibliothèque du conservatoire de Verviers (1892). L'édition proposée ci-dessous s'est effectuée à partir de ces quatre sources.

Deux rectifications doivent être apportées dans les informations fournies par Verdebout : la version calligraphiée de Verviers copiée par Iwan Florence ne se trouve plus au conservatoire de la ville. On a cru qu'elle avait été déplacée au Musée des Beaux-arts et de la Céramique de Verviers, mais après vérification, cette information s'est avérée erronée. Pour l'heure, le document reste introuvable. Il convient par ailleurs d'indiquer qu'un manuscrit du « Nocturne » avec orchestre à cordes et piano se trouve à la section de la musique de la bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, outre celui catalogué par Luc Verdebout qui se trouve à New York.

De nombreuses petites différences au niveau des liaisons et du placement des nuances apparaissent entre les sources. Seules les divergences majeures sont évoquées dans les paragraphes qui suivent.

Sur son brouillon (*fig. 1*) et sur la copie autographe de Verviers (*fig. 3*), le texte du premier poème, « Sur une tombe » diverge de la copie autographe du conservatoire de Liège (*fig. 2*) et de la partition éditée (*fig. 4*). Dans les deux premières sources, la vingt-et-unième mesure permet de lire « en ton *immuable* pâleur », tandis que dans les deux autres le terme « *immuable* » est remplacé par « *immortelle* ». Aucune rature à cet endroit du brouillon ne laisse supposer que le compositeur ait hésité. Il est difficile de savoir ce qui motive cette variante. Cependant, elle suggère que la première édition des *Trois Poèmes* se base sur la copie du conservatoire de musique de Liège plutôt que sur celle de Verviers.

---

52. Au sujet des *Trois Poèmes* avec piano, Luc Verdebout cite quatre manuscrits : « Brouillon au crayon, 18 p., Bruxelles, Bibliothèque royale, Section de la Musique, Mus Ms 3014. Copie autographe à l'encre, 15 p., Liège, Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique, n° 86 212. Copie autographe à l'encre, 15 p., Verviers, Bibliothèque du Conservatoire, sans n° de cote. Copie calligraphiée par Iwan Florence de Verviers, à l'encre, 12p., Verviers, Bibliothèque du Conservatoire, sans n° de cote. » *Idem*, p. 409. Pour *Nocturne* avec quatuor à cordes et piano, il cite une source : « Manuscrit autographe à l'encre, 7 p., New York, Collection privée. » *Idem*, p. 410.

Fig. 1 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Sur une tombe », brouillon au crayon, p. 2 (B-Br, Mus. Ms. 3 014)

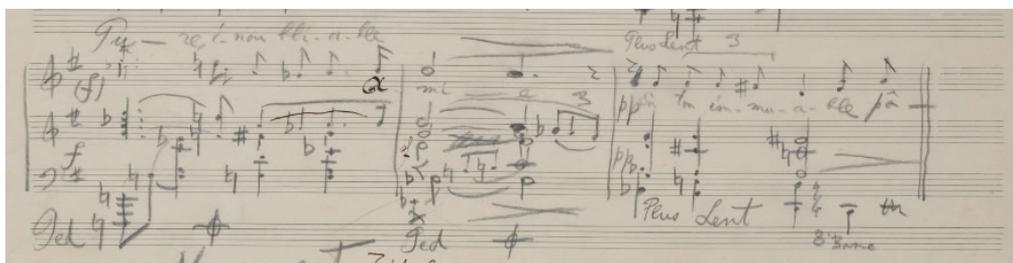


Fig. 2 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Sur une tombe », copie autographe à l'encre, p. 2 (B-Lc, n° 86 212)



Fig. 3 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Sur une tombe », copie autographe à l'encre, p. 2 (Verviers, Bibliothèque du Conservatoire, sans n° de cote)



Fig. 4 : Guillaume LEKEU, *Trois Poèmes pour chant et piano* : 1. *Sur une tombe*; 2. *Ronde*; 3. *Nocturne*, [Paris], Éditions Baudoux, s.d., p. 2 (B-Br, Mus. 6 940 C 1)

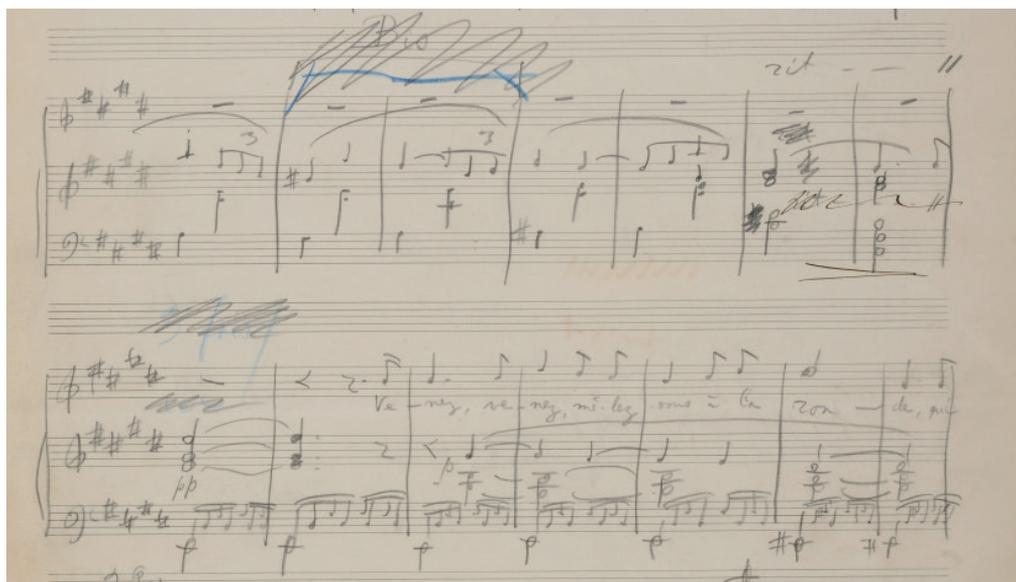
S'agissant de la musique, on note l'oubli d'une altération à la mesure 11 de la première édition. Le *la* bémol de la ligne vocale n'est pas indiqué, alors qu'il est clairement noté dans l'accord au piano qui soutient ce passage. Si l'on ne prête pas attention à cette erreur, il en résulte une dissonance qui sort complètement de l'ambiance installée par Lekeu. Il s'agit vraisemblablement d'une erreur d'édition, puisque l'altération est bien indiquée dans les deux copies autographes (fig. 5-6).

Fig. 5 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « *Sur une tombe* », brouillon au crayon, p. 1 (B-Br, Mus. Ms. 3. 014)

Fig. 6 : Guillaume LEKEU, *Trois Poèmes pour chant et piano* : 1. *Sur une tombe*; 2. *Ronde*; 3. *Nocturne*, [Paris], Éditions Baudoux, s.d., p. 2 (B-Br, Mus. 6 940 C 1)

Le brouillon de « Ronde » se révèle particulièrement intéressant en ce qu'il montre qu'initialement Lekeu comptait répéter le refrain pour appuyer le mouvement cyclique propre à la forme d'une ronde. En effet, au-dessus des mesures 9 et 10 de l'introduction au piano figure l'indication « bis », évoquant la reprise de ces deux mesures. Un changement similaire figure au début du refrain chanté, où Lekeu a tout d'abord indiqué « 3 fois » comme s'il prévoyait trois refrains identiques, avant de barrer l'indication et de proposer des refrains qui évoquent une même idée, un même thème, mais qui sont pourtant différents (fig. 7).

Fig. 7 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Ronde », brouillon au crayon, p. 1 (B-Br, Mus. Ms. 3 014)



Le brouillon de « Ronde » contient de nombreuses ratures. Il s'agit surtout de changements de nuances, de nouvelles indications de temps ou des changements de mesures. Il n'y a pas de différences notables par rapport aux versions ultérieures sur le plan harmonique ; lorsque Lekeu supprime un enchaînement, c'est souvent pour réécrire le même juste après. Tous les changements indiqués sur le brouillon se retrouvent sur les copies autographes.

Enfin, pour ce qui concerne « Nocturne », la comparaison du brouillon et de la partition éditée révèle une différence importante dans la mention du tempo « Lent et calme » que Lekeu note sans aucune rature sur son brouillon, mais qui ne figure plus sur la partition éditée. Cette variante s'observe aussi entre les deux copies autographes : la nuance est bien indiquée sur la partition de Verviers (fig. 8), mais pas sur celle de Liège (fig. 9). L'hypothèse selon laquelle la partition éditée serait

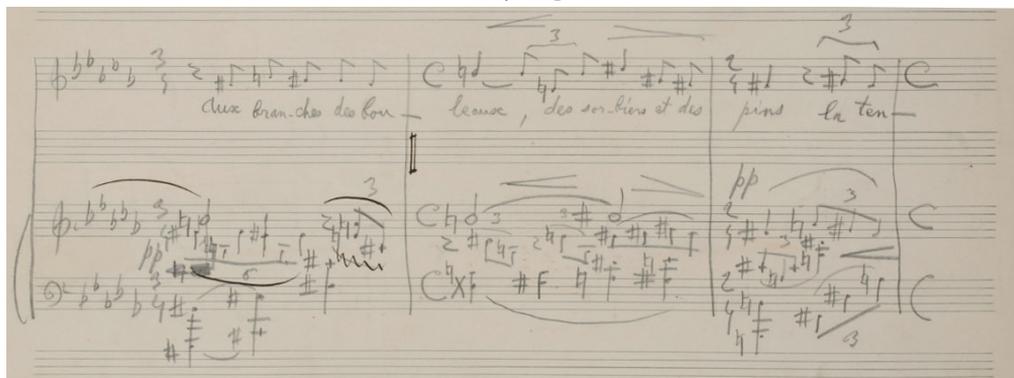
inspirée de la copie autographe du Conservatoire de musique de Liège, se vérifie à nouveau.

Fig. 8 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Nocturne », copie autographe à l'encre, p. 11 (Verviers, Bibliothèque du Conservatoire, sans n° de cote)

Fig. 9 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Nocturne », copie autographe à l'encre, p. 11 (B-Lc, n° 86 212)

De la mesure 15 à la mesure 19 du brouillon, une ligne mélodique a été biffée. La ligne vocale est la même que celle de la partition éditée, tandis que la partie pianistique initiale monte assez haut et crée un tapis sonore soutenu par des triolets à la basse. Le nouvel accompagnement écrit en dessous est beaucoup plus dépouillé. Le compositeur a donc abandonné l'engouement et l'élan qu'il avait imaginés dans sa première version en faveur d'un autre moment clé du chant. Signalons enfin qu'à maintes reprises, Lekeu inscrit des petits rectangles noirs verticaux sur son brouillon (*fig. 10*), sans qu'il soit possible de savoir avec certitude à quoi ils font référence.

Fig. 10 : Guillaume LEKEU, *À Madame Laure Levoz. Trois Poèmes pour chant et piano*, 1892, « Nocturne », brouillon au crayon, p. 2 (B-Br, Mus. Ms. 3 014)



### 3. ANALYSE DES PARTITIONS ÉDITÉES<sup>53</sup>

#### 3.1. « *Sur une tombe* »

« *Sur une tombe* » est une forme *Lied* tripartite : A (mes. 1–14), B (mes. 14–31) et A' (mes. 31–48). La partie A commence par une introduction instrumentale qui met en avant certaines caractéristiques stylistique du compositeur, comme le contrepoint qu'il affectionne particulièrement<sup>54</sup>, la première énonciation du thème principal, inspiré de la technique du *Leitmotiv* wagnérien, régit toute la pièce<sup>55</sup> et dévoile une ambiguïté tonale entre *ré* mineur et *fa* majeur. S'en dégage également une couleur modale mise en avant par l'utilisation du *do* bécarre au lieu de la sensible. Celle-ci, de même que la fin de cette partie introductive qui se terminent par l'utilisation d'une quinte à vide sur le cinquième degré de *ré* mineur (mes. 4), témoigne du lien étroit que Lekeu entretenait avec la modernité de son temps<sup>56</sup>.

S'ensuivent neuf mesures où une première phrase du poème est chantée. Cette dernière peut être divisée en deux propositions qui sont une mise en contexte de la mélodie<sup>57</sup>. L'évocation du cimetière, ce « parc silencieux du mystère de la mort », est soulignée par l'usage du contrepoint et de rythmes assez simples (noire, blanche, croche) qui renforcent l'atmosphère statique (mes. 10–11). La seconde

53. Cf. partition en annexe.

54. « Je sens maintenant que je commence à comprendre le contrepoint et je crois que c'est la forme la plus parfaite pour énoncer des idées musicales, mais aussi la plus abstraite, la plus difficile à saisir et à manier. » (Cf. Lettre de Guillaume Lekeu à Marcel Guimbaud, 20 novembre 1887, publiée dans Luc VERDEBOUT, *op. cit.*, p. 53.)

55. Le thème *a* apparaît pour la première fois aux mesures 1 et 2.

56. Jacques CASTÉRÈDE, *Théorie de la musique*, Paris, Billaudot, 1999, p. 237.

57. La première proposition va de la mesure 4 à la mesure 8 et la deuxième proposition va de la mesure 8 à la mesure 12.

proposition s'ouvre par un changement de mesure en  $5/4$  (mes. 9), qui est suivi d'un triolet pour accompagner le mot « berce » au début de la deuxième proposition.

Le mot « mort » apparaît pour la première fois à la fin de la partie A (mes. 12). Il est introduit par des accords sombres soutenus dans le grave au piano, et prolongé par une nouvelle énonciation du thème *a* qui s'étend jusqu'à la partie B. Les mesures 13–14 forment une transition modulante vers la deuxième partie en *sol* majeur, marquée par un changement d'armure (mes. 15). Une rupture évidente s'opère entre les deux parties : Lekeu indique sur la partition « un peu moins lent », ce qui est souligné par l'utilisation d'accords en croches régulières au piano et par l'aspect nostalgique qui se dégage du texte. C'est la première fois que le compositeur emploie le pronom « tu » et qu'il évoque un souvenir (mes. 16). C'est aussi à ce moment que la ligne vocale atteint la note la plus aigüe de son ambitus avec le *sol* (ou le *mi* bémol, selon le choix de l'interprète) sur le mot « pure » (mes. 19). Au niveau harmonique, Lekeu insiste sur l'idée de douleur résultant de la perte de l'être cher en jouant avec des changements d'harmonie et en reprenant l'ambiguïté tonale présente au début, cette fois entre *sol* mineur et *si* bémol majeur (mes. 17–18).

La mesure 22 amène le retour de la tonalité de *sol* majeur et le développement de six énoncés du thème *a* à la main droite du piano, lesquels s'enlacent pour soutenir une nouvelle idée nostalgique tout en douceur, comme le compositeur le signifie lui-même en indiquant *dolcissimo* à l'entrée de la voix (mes. 23). Le changement d'armure opéré juste avant le mot « tombe » (mes. 28), certainement le plus important du poème, évoqué uniquement dans le titre jusqu'à présent, est souligné par des sons graves, comme pour le terme « mort » évoqué ci-dessus. L'indication *una corda* donne une idée claire de l'ambiance qui doit se dégager de ce passage (mes. 28). La nouvelle armure laisse augurer un retour dans la tonalité de départ, *ré* mineur, et pourtant, pour souligner plus encore l'idée de la mort, Lekeu bifurque vers *si* bémol mineur. Ce n'est qu'au quatrième temps de la mesure 28 qu'un retour en *ré* mineur est mis en place avec la reprise de la cadence de l'introduction, tonalité qui se prolonge jusqu'à la troisième et dernière partie de la mélodie.

Cette troisième partie débute par un interlude instrumental renvoyant au « mouvement initial » (mes. 32). L'idée de reprise propre à la forme *Lied* est donc intégrée jusque dans les annotations du compositeur. Le thème *a* est à nouveau énoncé à deux reprises, pour terminer sur un accord de dominante qui est cette fois complet, contrairement au dernier accord de l'introduction de la partie A (mes. 32–34). Sur le plan des enchaînements harmoniques, la partie A' est globalement identique à la partie A, à l'exception de deux mesures qui marquent à nouveau une ambiguïté importante entre *ré* mineur et *fa* majeur (mes. 32–36). Le dernier système est lui aussi différent. Il s'agit d'une transition non modulante qui

se poursuit jusqu'à la cadence finale en terminant sur un enchaînement IV–V–I typiquement tonal, qui affirme clairement le ton de *ré* mineur<sup>58</sup>.

### 3.2. Ronde

Cette mélodie est construite sous la forme d'un rondo libre (alternance entre couplet et refrain)<sup>59</sup> en sept parties : A (mes. 1–33), B (mes. 34–65), A' (mes. 65–85), C (mes. 85–111), A'' (mes. 111–135), D (mes. 135–147) et A''' (mes. 148–188). Les couplets et les refrains sont tous différents. Cependant, la phrase « Venez, venez, mêlez-vous à la ronde » revient pour chaque nouveau refrain.

Le titre préfigure une œuvre qui, après l'ambiance sombre de « Sur une tombe », adopte un ton plus léger, avec une mélodie quelque peu redondante, tournant en boucle. Les premières mesures confirment cette hypothèse avec la double énonciation d'un thème *a* (mes. 1–8) qui est à la base de toute la composition et qui revient notamment à chaque interlude instrumental. Ce thème *a* est aussi présent dans la ligne vocale puisque les deux premières mesures sont reprises au début de chaque refrain, c'est-à-dire trois fois en tout. Il n'apparaît qu'une seule fois au début d'un couplet, le dernier (mes. 150–153). Quand il ne figure pas dans un interlude instrumental, il peut aussi servir de lien entre un refrain (A) et un couplet (B) (mes. 30–33).

Cette reprise du thème tout au long de l'œuvre montre que Lekeu n'a de cesse de lier le texte et la musique ; une volonté qui transparaît également à travers l'illustration claire du poème par la musique. Lorsque, par exemple, il parle de « rythme troublant » en évoquant la danse, il énonce un nouveau rythme à la mesure suivante : un triplet de noires à la voix (mes. 42).

L'œuvre est en *mi* majeur, une tonalité que Lekeu affirme d'emblée par un accord de tonique. Une modulation survient à la mesure 37 grâce à un chromatisme qui emmène le *mi* majeur du début vers sa dominante *si* majeur. Au niveau harmonique, Lekeu tend vers une ambiance plus populaire, avec des enchaînements V–I, du moins jusqu'à la mesure 50.

C'est par le biais de gammes par tons (mes. 58) que Lekeu introduit la nouvelle tonalité de *la* bémol majeur (mes. 59) avant de retourner vers la tonalité initiale de *mi* majeur, dans une ambiance très tonale (mes. 62), pour finalement arriver à l'énonciation du deuxième refrain (partie A'). Celui-ci possède les mêmes caractéristiques que le premier quant à l'harmonie et à la construction, si ce n'est qu'il est beaucoup plus court, puisque seule la première phrase est énoncée sur la mélodie du thème *a*.

---

58. Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, « Guillaume Lekeu », in Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY et Gilles CANTAGREL (dir.), *Guide de la mélodie et du Lied*, Paris, Fayard (coll. *Les indispensables de la musique*), 1994, p. 343.

59. Catherine MILLER, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six : rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*, Liège, Mardaga, 2003, p. 219.

Le début de la partie C est assez tonal et tourne autour d'un enchaînement II–V–I en *si* majeur. Ce n'est que sur la phrase « ô ma belle oubliée » qu'un changement de tonalité s'opère, de *ré* majeur à *sol* majeur (mes. 104–105). Cette modulation permet d'accentuer la voyelle « ô » suivie de l'adjectif « belle » qui est la personne à qui le texte s'adresse, sorte d'insistance qui accompagne le changement de couleur harmonique. Une couleur que l'on quitte directement après la fin du mot « oubliée » pour se diriger vers la tonalité de *sol* majeur. Finalement, la tonalité se rétablit en *mi* majeur sur la dernière phrase de ce couplet et annonce le retour du refrain.

Dans cette troisième partie, la tessiture vocale s'élargit sur le terme « ensoleillé » (mes. 92–94) qui est mis en valeur par une montée chromatique à la voix jusqu'au *fa*, tenu le temps d'une blanche. Ce n'est pas encore le climax de la pièce, mais un changement est pressenti par rapport à la routine installée par le rappel fréquent du thème *a*.

Le troisième refrain est identique harmoniquement aux deux précédents. Néanmoins, il n'y a pas d'interlude musical pour introduire la ligne vocale. C'est directement la voix qui soutient la ritournelle avec toujours le début de thème *a*, cette fois-ci suivi d'un texte différent.

C'est dans la partie D que le climax est atteint dès les premières notes. Un triolet de noires en *forte* nous amène jusqu'à un *sol* dièse aigu qui apparaît pour la première fois à la voix (mes. 135). Dans la partie du piano, l'utilisation du quintolet avec l'indication du compositeur « pressez et cresc. subito » (mes. 137) se trouve dans la continuité logique du mot « ivresse » puisque c'est un rythme inattendu qui mène vers une nouvelle montée dans les aigus vocaux, avec un *sol* bécarré cette fois.

Le dernier refrain ouvre une conclusion apaisante par rapport à l'agitation de la ligne vocale. Après l'énonciation du thème *a* sur un texte différent coupé par un point d'orgue « assez court » (mes. 160) et la reprise une octave plus haute de la mélodie au piano, la conclusion suit assez clairement.

### 3.3. « Nocturne »

« Nocturne » est une ode à la nuit et à la nature construite comme un *Lied* *durchkomponiert* sur un texte en prose.

Aucun thème musical récurrent ne régit la pièce, si ce n'est une ligne mélodique du début de la première phrase vocale (mes. 3–6) qui réapparaît plus tard (mes. 57–60) comme une sorte d'écho, d'abord au piano, puis à la voix. Étant donné qu'il n'y a ni thème ni refrain pour rythmer la pièce, il est assez difficile d'en proposer une division rigoureuse. Il faut dès lors prendre en compte l'importance des interludes musicaux qui constituent la véritable ponctuation du poème. La pièce peut alors donc se diviser en trois parties notées : A (mes. 1–26), B (mes. 27–51) et C (mes. 52–72).

Le poème débute dans la tonalité de *ré* bémol majeur installée par un accord de tonique sans fondamentale. Celui-ci apparaît au premier temps de la deuxième mesure en introduisant des sextolets graves à la main gauche du piano, ce qui crée un tapis sonore propice à évoquer la tombée de la nuit. L'accompagnement pianistique prend en effet une place prépondérante dans cette description musicale. Le piano n'a pas uniquement un rôle accompagnateur, il complète l'expression poétique du texte et de la voix. En cela, Lekeu se révèle assez proche d'Henri Duparc (1848–1933)<sup>60</sup>.

Dès la fin de l'interlude musical, une nouvelle phrase est amenée par un changement de tonalité et vient lier les deux premiers vers du poème (mes. 12–14). Par l'utilisation de l'enharmoine (mes. 14), on se dirige vers *mi* majeur, bien installé à la mesure 16. Cette deuxième proposition suit le même parcours harmonique que le début de la mélodie, mais dans une tonalité différente. Cependant, cette partie comprend plus de modulations que le début de la mélodie, ce qui engendre une instabilité tonale<sup>61</sup>.

Le texte et la musique sont travaillés de manière très différente que pour « Sur une tombe » et « Ronde ». Lekeu place les mots les plus importants sur des notes longues, ce qui donne un certain rythme au texte<sup>62</sup>. Cela ne permet pas de grande envolée vocale. On peut dire que le véritable élan de la pièce se trouve à la partie instrumentale qui répond à la voix dans un tourbillon de notes, sans pour autant arriver au climax auquel on pourrait s'attendre.

Les quatre premières phrases chantées de la deuxième partie sont les seules de toute la mélodie à évoquer explicitement le thème de la mort en utilisant les termes « mourir » et « défuntes ». La tonalité est toujours *sol* bémol majeur. Elle change à la fin du mot « aimées » en *mi* bémol majeur pour introduire les quatre phrases suivantes (mes. 42). Il y a donc une coupure assez nette entre les deux sections de cette seconde partie. À nouveau, Lekeu illustre de manière évidente ses paroles par la musique en soutenant les termes « berçant » et « ruisseau » par des arpèges accentués par l'utilisation de la pédale, qui donne l'illusion de la présence réelle du ruisseau, et par la modulation en *la* bémol majeur. Ainsi, la tonalité ne reste pas la même jusqu'à la fin du couplet. Le petit passage en *la* bémol majeur prépare à la nouvelle tonalité qui s'installe à la mesure 49, *ré* bémol majeur. Elle est amenée chromatiquement par la tonalité de *do* majeur, qui sert de transition.

Malgré un petit passage rapide en *do* bémol majeur (mes. 66–67), la tonalité de départ revient ici pour se maintenir jusqu'à la fin. Cette dernière partie est une conclusion aussi bien au niveau du texte que de la musique. Les enchaînements

---

60. Frits NOSKE, *La mélodie française de Berlioz à Duparc. Essai de critique historique*, Amsterdam et Paris, Presses universitaires de France, 1954, p. 252.

61. *Sol* majeur à la mesure 19, *mi* majeur à la mesure 21, *fa* majeur à la mesure 25, puis *sol* bémol majeur à la mesure 27.

62. Quelques exemples : « sombre » (mes. 4), « ombre » (mes. 12), « soupir » (mes. 38), etc.

harmoniques redeviennent plus clairs et le tapis de sextolets à la main gauche du piano est toujours bien présent, pour finalement aller jusqu'à un épurement rythmique en accords de blanches et terminer sur une ronde en point d'orgue. Quant au texte, le terme « s'endort » est utilisé pour la première fois, ce qui invite au calme et à l'apaisement, confirmés par la nuance *pp* et la mention « très lent ». Le cycle se termine sur la nuance la plus faible *ppp* et la plus douce possible grâce à l'*una corda*.



La fortune interprétative des Trois poèmes n'est pas négligeable. Parfois programmés dans des récitals, ils ont fait l'objet de différentes captations dont les plus notables sont celles de Greta de Reyghere, *Lekeu : Mélodies & Morceaux égoïstes*, 1994; Rachel Yakar, *Quatuor, Molto Adagio, Larghetto, Adagio, Trois Poèmes*, 1994; Séverine Delforge, *Les élégiaques : Un rêve bien doux*, [s.d.]; Philippe Jaroussky, *La voix des rêves*, 2012; Marie-Claude Solanet, *Lekeu, Duparc & Wagner*, 2016 et Véronique Gens, *Nuits*, 2020. Le but de la présente étude est à la fois de fournir une édition critique de ces trois mélodies et des éléments analytiques pouvant aider à leur interprétation. Étudier en profondeur les *Trois Poèmes* permet d'apprécier l'écriture vocale de Guillaume Lekeu dans toute sa splendeur. Toutes ses caractéristiques stylistiques se retrouvent dans ces trois mélodies — chromatismes, enharmonies, modulations fréquentes, ambiguïtés modale-tonale, changements fréquents de mesure, utilisation du contrepoint, développement musical basé sur un thème, dimension orchestrale du piano, lien fort entre la musique et le texte, etc. — plaçant Lekeu dans la lignée directe d'un Franck, d'un Duparc ou d'un Chausson.

Les *Trois Poèmes* nous montrent un homme aux prises avec sa dualité déchirante, à la fois sombre et lumineuse, dans un parcours qui — du premier au troisième poème — va de la mort à l'apaisement. Le tout s'exprime aux sons d'une langue et d'une musique qui se renforcent l'une l'autre. Les moindres détails des notes et des mots sont mis à profit pour que texte et musique s'éclaircissent et se renforcent mutuellement.

Afin de pouvoir mesurer toute l'étendue du chemin parcouru jusqu'à la composition des *Trois Poèmes*, il serait intéressant à l'avenir de porter l'intérêt sur les œuvres vocales de jeunesse de Lekeu.

Doris BRASSEUR  
Université de Louvain-la-Neuve

# I-Sur une tombe

.....Il suffit que l'on cueille  
De quoi parfumer d'une feuille  
L'oreiller du lit d'un cercueil.  
(A. de LAMARTINE)

**A** Assez lent et mélancolique

Chant

Piano

Assez lent et mélancolique (a)

*p* *pp*

*una corda*

3 4 dolce

C La prin - ta -

Pno. rall.

5 *a tempo* 6 (a)

C nière et dou - ce ma - ti - née est plei - ne du par -

Pno. *p*

Tre corde

Doris BRASSEUR

C

7 8

fum des nou - vel - les fleurs; La ca -

Pno.

C

(a)

9 10

res - se du vent ber - ce les jeu - nes feuil - les du parc si - len - ci -

Pno.

*pp*

C

11 12

eux du My - stè - re de la Mort. (a)

Pno.

rall. molto A Tempo

*p*

rall. suivez

13 14

C

Pno.

cresc.

∞

\*

Sous ces

15 16

C

Pno.

*p*

ro - - - ses, dont ja - dis tu as ai - mé les

17 18

C

Pno.

*sf*

cresc.

soeurs, tu re-po - - - ses, tu re-po - ses

Doris BRASSEUR

(a)

19 pure, i - nou - bli - able A mi - - - e,

20

*f* *una corda* *sf* *suivez* 3

21 Plus lent \* 3 en ton im - mu - ab - le pâ - leur. (a)

22 Mouvt initial

*pp* *dolciss.*

23 *dolciss.* 24 Les soirs d'hi-ver, où ma pen-

(a) (a)

*pp* \* *pp* \*

The image shows a musical score for voice and piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.).

**System 1 (Measures 25-26):**  
Vocal line: Measures 25 and 26. Lyrics: "sée a re - vé - cu ton sou - ve - nir, (a) se sont en-".  
Piano accompaniment: Measures 25 and 26. Includes a first ending bracket labeled "(a)".

**System 2 (Measures 27-28):**  
Vocal line: Measures 27 and 28. Lyrics: "fuis; (a) et c'est ta tom - - - be qu'au - jour".  
Piano accompaniment: Measures 27 and 28. Includes a first ending bracket labeled "(a)". A *ppp* dynamic marking is present in measure 28.

**System 3 (Measures 29-30):**  
Vocal line: Measures 29 and 30. Lyrics: "d'hui j'ai vou - lu re - voir".  
Piano accompaniment: Measures 29 and 30. Includes a first ending bracket labeled "suivez".  
Tempo markings: "rall." above measure 29 and "Très lent" above measure 30.

Doris BRASSEUR

31 A' 32

C Tre Corde

Pno. *pp* 3 (a)

33 34 Oh! puis - ses -

C (a)

Pno. *pp*

35 (a) 36 tu, de cet - te tombe ai - mée où les vio - let - tes et les

Pno. *pp* 3

Reo. \*

Reo. \*

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 31-32) shows a vocal line starting at measure 31 with a fermata, followed by a piano accompaniment. A section marked 'A'' begins at measure 32. The piano part features a triplet of eighth notes and a melodic line with a slur and a fermata. The second system (measures 33-34) continues the vocal line with the lyrics 'Oh! puis - ses -'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a melodic line with a slur and a fermata. The third system (measures 35-36) shows the vocal line with the lyrics 'tu, de cet - te tombe ai - mée où les vio - let - tes et les'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes and a melodic line with a slur and a fermata. Performance markings include 'pp' (pianissimo) and 'Reo.' (ritardando) with an asterisk. The score is in G major and 3/4 time.

C 37 38

ro - ses pro - tè - gent dou - ce - ment ton pai - si - ble som -

(a)

Pno. Tre corde

C 39 40

meil, puisses - tu res - pi - rer la sen - teur triste et

(a)

Pno. *sf pp* una corda jusqu'à la fin *pp*

C 41 42

ten - dre de l'im - mor - tel - le fleur qu'en mon coeur \_\_\_\_\_ fit é -

Pno. *pp*

Doris BRASSEUR

43 44 dolce

Clo - - - re (a) notre A -

Pno. *ppp*

45 46 dolciss.

mour é - ter - nel, notre A -

Pno. *pp*

47 Très lent 48

mour é - - - ter - nel!

Pno. *ppp*

Rec. \*

## II-Ronde

**A** *Très animé* *...Et nous aimions ce jeu de dupes... (Paul VERLAINE)*

Chant

Piano

Ch.

Pno.

rit. - - - -

*pp*

*scd.*

1 2 3 4 5

(a) (a)

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

Doris BRASSEUR

(a')

Ch. 16 17 18 19 20  
Ve - nez, ve - nez, mê - lez - vous à la ron - - -

Pno. *p* \*

Ch. 21 22 23 *Tempo rubato* 24 25  
de Qui chan - - - te dans la clar - té blon - - -

Pno.

Ch. 26 27 28 29 30  
de, Tom - bant du ciel é - toi - lé (a)

Pno. *pp*

Ch. 31 32 33 34 **B** 35

Ne res - tez pas à

Pno.

Ch. 36 rit - - - 37 38 39 40

re - gar - der la dan - - - se Rhyt - me trou -

sui - vez - - (a)

*pp*

Pno.

Ch. 41 42 3 43 44 45

blant qui se ba - lan - ce Sous votre oeil son -

(a)

Pno.

Doris BRASSEUR

Ch. 46 rit. 47 48 49 50

geur et voi - (a)

Pno. rit. *pp*

Ch. 51 52 53 54 55 Largement declamé

(a) passionné Ve -

Pno. cresc. rit.

Ch. 56 57

nez, ap - por - tez - nous vo - tre di - vin sou -

Pno. *f* dim.



Doris BRASSEUR

64 (ad lib.) 65 Très animé  
Mouvt initial

Ch. de ce beau soir d'é - té (a)

Pno. 64 3 suivez 65 *pp*  
dim. molto

66 67 68 69 70 (a)

Ch.

Pno.

71 72 73 74 75

Ch.

Pno.

Ch. 76 77 rit. 78 79 80 (a')  
Ve -

Ch. 81 82 83 84 85  
nez, ve - nez, mê - lez vous à la ron - - - de C  
3

Ch. 86 87 88 3 89 90 3  
Il n'est pas de pei - ne pro fon - - - de A votre  
3

Pno. *p*

Pno. *pp*

Tre corde

Doris BRASSEUR

91 *cresc. poco ad lib.* 92 93

Ch. â - - - - ge en - - so - leil -

Pno. *cresc.* M.G. 3

94 95 96

Ch. lé Vous sa - vez bien que tout i - ci vous ai -

Pno. *meno f* *p* 3

Ch. me, Que vous ê - tes la joie su - prê - me De l'u - ni -

Pno. 3 *cresc.* 3

100 101 102

Ch. vers é - mer - veil - lé

Pno. *p*

103 *dolce* 104 105

Ch. Laissez se ra - ni - mer, ô ma belle ou - bli - eu - se, Votre coeur en - dor -

Pno. *pp*

106 *mi* Pressez un peu 107 108

Ch. A - vec nous veuil - lez être heu - reu - - - se

Pno. *p*

Detailed description: This musical score consists of three systems, each with a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 100-102) features a vocal line with lyrics 'vers é - mer - veil - lé' and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 103-105) includes the instruction '*dolce*' and lyrics 'Laissez se ra - ni - mer, ô ma belle ou - bli - eu - se, Votre coeur en - dor -'. The piano accompaniment uses a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system (measures 106-108) has lyrics 'A - vec nous veuil - lez être heu - reu - - - se' and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. Various musical notations such as slurs, accents, and triplets are present throughout the score.

Doris BRASSEUR

Ch. *Modéré* *109* *3* *110* *dolciss.*  
Et soy - ez in - fi - dèle à l'in - fi - dèle a -

Pno. *pp*

Ch. *A''*  
*Très animé*  
*Mouvt initial* *111* *112* *113* *114* *115*

Pno. *pp* (a) *mi.* (a) *3*

Ch. *116* *117* *118* *119* *120*

Pno. *3*

Ch. 121 122 123 124 (a') 125  
Ve - nez, ve -

poco rit. pp p

Ch. 126 127 128 129 130  
nez, mê - lez - vous à la ron - - - de Qui tour - bil - lon - ne

Pno. 3 3

Ch. 131 132 133 134 135  
com - me l'on - de Dans le par - fum des bai - sers Ve-nez goût -

Pno. p D

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system covers measures 121 to 125. The vocal line (Ch.) has a rest for measures 121-124, followed by a box labeled '(a')' containing measures 125. The lyrics are 'Ve - nez, ve -'. The piano accompaniment (Pno.) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include 'poco rit.', 'pp', and 'p'. The second system covers measures 126 to 130. The vocal line has lyrics 'nez, mê - lez - vous à la ron - - - de Qui tour - bil - lon - ne'. The piano accompaniment includes triplets in measures 129 and 130. The third system covers measures 131 to 135. The vocal line has lyrics 'com - me l'on - de Dans le par - fum des bai - sers Ve-nez goût -'. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'p' and a 'D' marking above the right hand in measure 135. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.



Ch. 146 147 148 149 150 (a')

sés —————

Pno. rit. *p* *pp* (a) Les a -

Ch. 151 152 153 154 155 (a)

man - tes vien - dront, fol - les, l'une a - près

Pno. (a)

Ch. 156 157 158 159 160

l'u - ne, Vous pren - dre par la main, (a)

Pno. assez court

Detailed description: This musical score consists of three systems, each with a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system covers measures 146-150. The vocal line starts with a half note 'sés' in measure 146, followed by a whole rest in 147. Measure 148 is a full bar rest, and measure 149 is another full bar rest. Measure 150 contains the vocal line 'Les a -' with a fermata. The piano accompaniment features a 'rit.' marking and a dynamic change from *p* to *pp* at measure 148. The second system covers measures 151-155. The vocal line has 'man - tes vien - dront,' in measures 151-153 and 'fol - les, l'une a - près' in measures 154-155. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system covers measures 156-160. The vocal line has 'l'u - ne, Vous pren - dre par la main,' in measures 156-159 and a fermata in measure 160. The piano accompaniment includes a triplet in measure 157 and ends with the instruction 'assez court' in measure 160.

Doris BRASSEUR

161 162 163 164 165

Ch. (a) Et vous ver - rez (a) fuir,

Pno. *pp*

166 167 168 169 170

Ch. — dans le clair de lu - - - ne,

Pno.

171 172 173

Ch. rall. - - - - - ad lib. Vo -

Pno. *rall.* suivez

Detailed description: This musical score is for a voice and piano piece. It consists of three systems of music. The first system covers measures 161 to 165. The voice part (Ch.) has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are "(a) Et vous ver - rez (a) fuir,". The piano accompaniment (Pno.) has a grand staff with treble and bass clefs. It starts with a piano (*pp*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes in measure 164 and a triplet of eighth notes in measure 165. The bass line consists of simple chords. The second system covers measures 166 to 170. The voice part continues with the lyrics "dans le clair de lu - - - ne,". The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns, including triplets in measures 169 and 170. The third system covers measures 171 to 173. The voice part begins with a fermata and the instruction "rall." (rallentando) above the staff. The lyrics "Vo -" are written above the staff. The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns, including a triplet in measure 172. The piece concludes in measure 173 with the instruction "ad lib." (ad libitum) above the staff and the word "suivez" below the piano part.

Ch. 174 tre bon - 175 heur

Pno.

Ch. 176 sans - 177 len - de - 178 main. 179 180 Un peu moins animé qu'au début

Pno. suivez *pp* rall. Una corda

Ch. 181 182 183 184 185

Pno. *pp*

Doris BRASSEUR

186 187 188

Ch.

A Tempo

8<sup>va</sup>-----

8<sup>va</sup>-----

Pno.

*ppp*

The image shows a musical score for three measures (186, 187, 188) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The top staff is for the Chorus (Ch.) and the bottom two staves are for the Piano (Pno.).

- Measure 186:** The Chorus staff has a whole rest. The Piano right hand has a half note chord (F#, C#, G#) with a fermata. The Piano left hand has a whole rest.
- Measure 187:** The Chorus staff has a whole rest. The Piano right hand has a half note chord (F#, C#, G#) with a fermata. The Piano left hand has a half note chord (F#, C#, G#) with a fermata.
- Measure 188:** The Chorus staff has a whole rest. The Piano right hand has a half note chord (F#, C#, G#) with a fermata. The Piano left hand has a half note chord (F#, C#, G#) with a fermata.

Dynamic markings include *ppp* in the piano right hand of measure 186. Performance instructions include "A Tempo" and "8<sup>va</sup>-----" above the piano right hand in measures 187 and 188.

### III - Nocturne

....Le printemps....  
A cette nuit, pour te plaire,  
Secoué sur la bruyère  
Sa robe pleine de fleurs!  
(V.HUGO)

**A**      Lent et calme

Chant

Piano

pp

ppp

Rec. ppp

3

Des prés loin - tains \_\_\_\_\_ d'a - zur      4      sombre      où fleu -

6

6

6

9

9

5

6

ris - - - sent les é - toi - - - les      des -

3

6

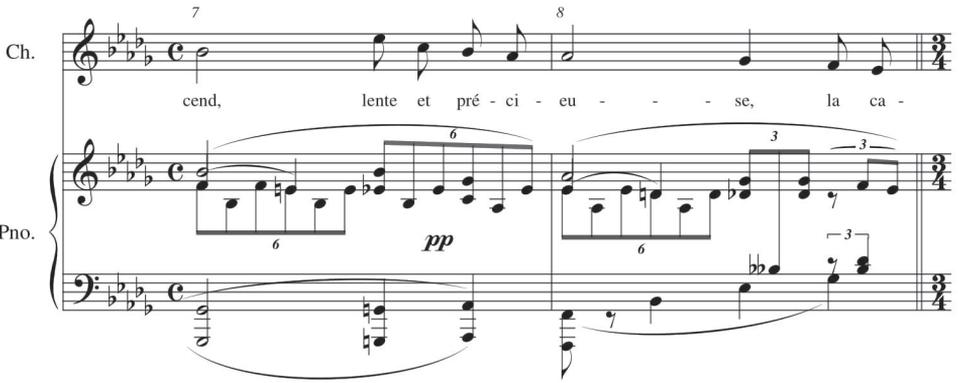
sempre

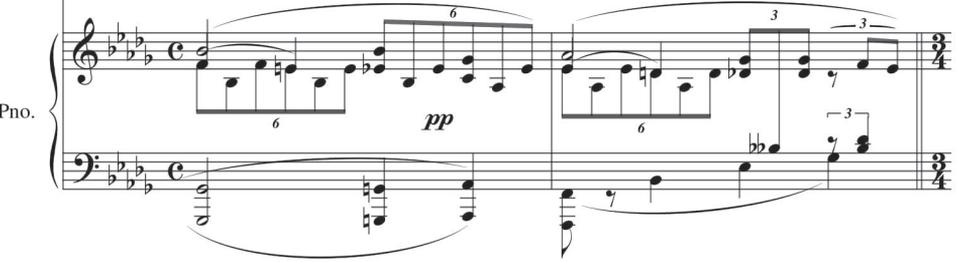
6

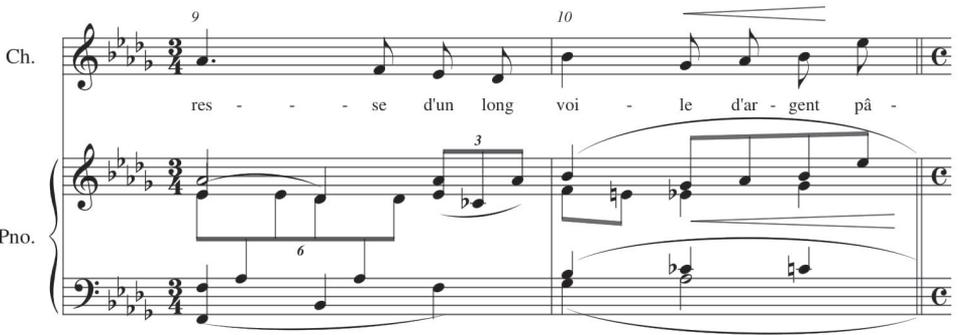
3

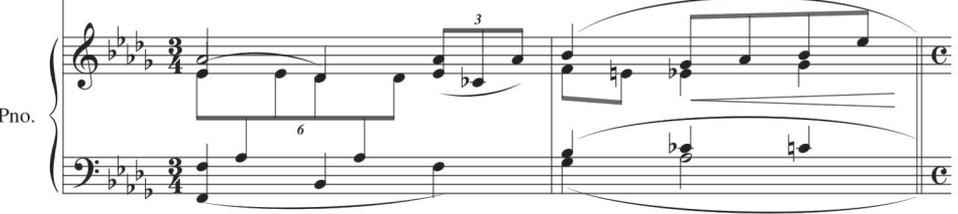
\*

Doris BRASSEUR

Ch.   
cend, lente et pré - ci - eu - - - se, la ca -

Pno. 

Ch.   
res - - - se d'un long voi - le d'ar - gent pâ -

Pno. 

Ch.   
li dans le ve leurs de l'om - - - bre.

Pno. 

Ch. 13 14

Pno.

Ch. 15 16

Aux bran - ches des bou - leaux, \_\_\_\_\_ des sor biers et des

Pno.

Ch. 17 18

pins, la ten - tu - - - re sus -

Pno.

Doris BRASSEUR

Ch. 19 pend ses longs plis de mys-tère où

Pno. 6 *p* 6 3 3

Ch. 21 dort le som-meil des che-mins et l'ou-bli-

Pno. 6 6 9

Ch. 23 rit. molto - - - - - 24 eu-se paix du rêve et de la

Pno. 9 *ppp*

Detailed description: This musical score is for a voice and piano piece. It consists of three systems of music. The first system (measures 19-20) features a vocal line with lyrics 'pend ses longs plis de mys-tère où' and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and triplets. The second system (measures 21-22) has lyrics 'dort le som-meil des che-mins et l'ou-bli-' and includes a key signature change to three flats and a 3/4 time signature. The third system (measures 23-24) has lyrics 'eu-se paix du rêve et de la' and includes performance markings 'rit.' and 'molto' followed by a fermata. The piano part in the third system features a nine-measure phrase and a 'ppp' dynamic marking.

Ch. 25 26

ter - - - re

Pno. *pp*

Ch. 27 28

Pno. doux et expresif

Ch. 29 30

Pno.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. Measure 25 shows the vocal line with the lyrics 'ter - - - re' and the piano accompaniment with a *pp* dynamic. Measure 26 shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a whole note chord. Measure 27 shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a melodic line marked 'doux et expresif'. Measure 28 shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a melodic line. Measure 29 shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a melodic line. Measure 30 shows the vocal line with a whole rest and the piano accompaniment with a melodic line. A section marker 'B' is located at the end of the first system.

Doris BRASSEUR

31 32

Ch.

Pno.

33 34 toujours très doux  
L'air frais et

35 36 pur, dans les feuil - lé - es. Lais - se mou -

Pno.

6 6 6 6 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for voice and piano. It contains six systems of music, each with a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 31-32) shows the vocal line with rests and the piano accompaniment with a melodic line and harmonic support. The second system (measures 33-34) includes the lyrics 'toujours très doux' and 'L'air frais et'. The piano accompaniment features a triplet in measure 33 and sixteenth-note patterns in measure 34. The third system (measures 35-36) includes the lyrics 'pur, dans les feuil - lé - es. Lais - se mou -'. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated above the vocal staves. The piano accompaniment has '6' written below it in several places, likely indicating a sixteenth-note pattern.

Ch. 37 38  
rir un lent sou - pir Si

Pno.  
6 6 6 6 6 6

Ch. 39 40  
doux qu'il sem - ble le dé - sir Des dé -

Pno.  
dolce  
6 6 6 6 6 6

Ch. 41 42  
fun - tes vier - ges ai - mé - - - es

Pno.  
6 6 7 3

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 37 and 38. The vocal line starts with a half note rest, followed by quarter notes for 'rir', 'un', 'lent', 'sou -', and 'pir', and ends with a half note for 'Si'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line with sixteenth-note chords in the right hand. The second system covers measures 39 and 40. The vocal line has quarter notes for 'doux', 'qu'il', 'sem -', 'ble', 'le', 'dé -', and 'sir', followed by a half note for 'Des' and a quarter note for 'dé -'. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and includes a 'dolce' marking. The third system covers measures 41 and 42. The vocal line has quarter notes for 'fun -', 'tes', 'vier -', 'ges', 'ai -', 'mé -', and a half note for 'es'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand in measure 42.

Doris BRASSEUR

Ch. 43 Cher - chant l'in - vi - si - ble jo -

Pno. *pp*  
una corda

Ch. 45 yau Que va ber - çant, près du ruis -

Pno. *pp*  
Lea \* Lea \* Lea \*

Ch. 47 seau, La chan - son mur - murante et

Pno. *p*  
Lea \* Lea \* Lea \*

Detailed description: This musical score is for a voice and piano piece. It consists of three systems of staves. The first system (measures 43-44) features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes and a 'una corda' marking. The second system (measures 45-46) includes a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes and a 'pp' marking. The third system (measures 47-48) shows a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes and a 'p' marking. The piano part in the third system includes a sixteenth-note triplet in the bass line.



Doris BRASSEUR

55 56

Ch.

Pno.

*pp*

57 58

Ch.

Pno.

*p*

*cresc.*

59

Ch.

Pno.

*cresc.*

lu - - - - - ne res - plen -

La

Detailed description: This musical score consists of three systems. The first system (measures 55-56) features a Chorus line with rests and a Piano accompaniment with a triplet in the right hand and a sixteenth-note pattern in the left hand. The second system (measures 57-58) shows the Chorus line with a rest followed by a vocal entry on 'La' in measure 58. The Piano accompaniment includes a dynamic change from *p* to *cresc.* and a change in time signature from common time to 3/4. The third system (measure 59) shows the Chorus line with the lyrics 'lu - - - - - ne res - plen -' and the Piano accompaniment continuing with a *cresc.* dynamic and a sixteenth-note pattern.

Ch. <sup>60</sup>  
dit                    comme   une   a - graf - - - fe

Pno.

Ch. <sup>61</sup>  
d'or!

Pno.

Ch. <sup>62</sup>  
et,                    par - fu -

Pno.

Doris BRASSEUR

63 64

Ch. mant la plaine heu - reu - - - se,

Pno.

65 66

Ch. la bru - yè - re s'en - dort dans

Pno. *p* *pp*

67 rit. ad lib. 68<sup>tr</sup> Très lent

Ch. l'om - - - bre mi - neu - - - se.

Pno. suivez *ppp*

6 6 6 6

Detailed description: This musical score consists of three systems, each with a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 63-64) features a vocal line with lyrics 'mant la plaine heu - reu - - - se,' and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand and a sixteenth-note bass line in the left hand. The second system (measures 65-66) has lyrics 'la bru - yè - re s'en - dort dans' and includes dynamic markings *p* and *pp*. The piano accompaniment shows a shift from a steady eighth-note pattern to a more active sixteenth-note figure. The third system (measures 67-68) includes performance directions 'rit.', 'ad lib.', and 'Très lent'. The vocal line has lyrics 'l'om - - - bre mi - neu - - - se.' and the piano accompaniment features a 'suivez' instruction and a *ppp* dynamic. The piano part ends with four measures of sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.

The image shows a musical score for a vocal part (Ch.) and a piano accompaniment (Pno.). The score is divided into two systems, each covering two measures.

**System 1 (Measures 69-70):**  
- **Ch. (Soprano):** Measure 69 contains a whole rest. Measure 70 contains a whole note G4.  
- **Pno. (Piano):** Measure 69 features a complex texture with sixteenth-note patterns in the bass and sustained chords in the treble. The word "perendosi" is written above the treble staff. Measure 70 features sustained chords in both staves.

**System 2 (Measures 71-72):**  
- **Ch. (Soprano):** Measure 71 contains a whole rest. Measure 72 contains a whole note G4.  
- **Pno. (Piano):** Measure 71 begins with a *ppp* dynamic marking and includes fingerings (6, 6) in the bass. Measure 72 features sustained chords in both staves.