



# Dissertation

« Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait,  
sans m'occuper du peu que j'ai fait. »

## **Henri Duparcs „Mélodies“ Quellenstudien und Analyse**

### **Band I**

zur Erlangung des  
akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

an der

Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

**Institut 1**

(Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren)

vorgelegt von

**Mag. Alice Heregger**

**Betreuer: O. Univ. Prof. Dr. Peter Revers**

Graz, April 2010

## **Abstract**

Henri Duparc (1848–1933) is a composer whose personal life is not well known. Nevertheless his compositions consisting of 17 melodies gained increasing prominence in concert halls over the last years.

Duparc, born on 21<sup>st</sup> January 1848 in Paris, has been treated unkindly by fate. He suffered from a neurological problem and eventual loss of sight, which reduced his composing work. From the age of 36, he depended upon the support of his composer friends (like Pierre de Bréville and Gustave Samazeuilh), who helped him improve and orchestrate the songs he had written at that time. His tremendous self-criticism led him to think that many of his songs were not good enough, so he burnt a lot of his manuscripts. For this reason there are only a few of his songs remaining nowadays.

This thesis starts with a biographical view with emphasis on the last third of Duparc's life (1902–1933), a period which has not been very well researched by music scientists until now. A collection of letters between Henri Duparc and singing teacher Paul Charriol, his wine merchant from Bordeaux, provides much insight into the last years of Duparc's life.

The main part of this thesis explores Duparc's song compositions. The authoress investigates the poems which Henri Duparc chose to set to music and researches the manner in which the spoken word is transformed into music. Numerous examples from extracts substantiate this.

A detailed critical report of Duparc's 17 songs forms the central part of the thesis. This report is based on extensive investigations into all remaining original manuscripts of his piano-songs. In addition a further 8 song-manuscripts, previously thought lost, have been discovered.

At the end of the thesis there is a large Appendix listing all primary sources and first editions of Duparc's songs as well as a number of photographs of Henri Duparc.

## Kurzfassung

Über die Person Henri Duparcs (1848–1933) gibt es nur wenige gesicherte Erkenntnisse, sein Liedschaffen jedoch, bestehend aus 17 *Méodies*, gewinnt sowohl in den Konzertsälen Europas als auch in Übersee zusehends an Bedeutung.

Duparc, geboren am 21. Januar 1848 in Paris, hatte ein schweres Schicksal zu tragen. Bereits mit 36 Jahren musste er aus gesundheitlichen Gründen – sowohl ein Nerven- als auch ein Augenleiden machten ihm sehr zu schaffen – das eigenständige Komponieren einschränken. Von dieser Zeit an war er für weitere Verbesserungen und Orchestrierungen seiner bereits vorhandenen Lieder auf die Hilfe von Musikerfreunden (darunter Pierre de Bréville und Gustave Samazeuilh) angewiesen. Sein enormer Drang zur Selbstkritik, der u.a. so weit führte, dass er viele seiner Werke aus Angst, sie könnten nicht gut genug sein, verbrannte, führte letztlich dazu, dass nur eine geringe Anzahl seiner Lieder, Klavier- und Orchesterwerke der Nachwelt erhalten geblieben sind.

Die vorliegende Abhandlung beginnt mit einem biographischen Abriss, wobei besonders das letzte Drittel von Duparcs Leben (1902–1933) fokussiert wird, das bis dato noch relativ unerforscht ist. Ein in dieser Dissertation zum ersten Mal publizierter Briefwechsel zwischen Henri Duparc und dem aus Bordeaux stammenden Weinhändler und Gesangslehrer Paul Charriol, liefert einige wichtige neue Erkenntnisse zum späten Lebensabschnitt Duparcs.

Einen wesentlichen Teil der Dissertation bildet die Analyse von Duparcs Liedschaffen. Die Verfasserin untersuchte dabei zunächst die literarische Vorlage, die der Komponist zur Vertonung wählte und recherchierte im Anschluss daran, in welcher Weise Duparc versuchte, das gesprochene Wort in Musik umzusetzen. Zahlreiche Notenbeispiele verdeutlichen hierbei die analytische Betrachtung.

Ein detaillierter kritischer Bericht zu allen 17 Liedern bildet den zentralen Inhalt der vorliegenden Abhandlung. Dieser basiert auf umfangreicher Quellenforschung: Alle erhaltenen und der Wissenschaft zugänglichen Primärquellen zu den Klavierliedern wurden von der Verfasserin eingesehen. Darüber hinaus wurden acht bis dato als verschollen geltende Liedmanuskripte aufgefunden.

Abgeschlossen wird die Dissertation durch einen umfangreichen Appendix, der u.a. eine Auflistung aller Primärquellen und Ersteditionen zu Duparcs Liedern sowie eine Reihe von Bildquellen (vornehmlich Photographien) zu seiner Person anführt.

Meiner Tochter Marlies Elina

---

# Inhaltsverzeichnis

## Band I

|   |     |
|---|-----|
| <b>Vorwort</b> .....  | V   |
| <b>1. Gegenwärtiger Forschungsstand der Literatur zu Henri Duparc</b> ..... | 1   |
| <b>2. Henri Duparc: Sein Leben</b> .....                                    | 14  |
| <b>2.1 Die Jahre 1848 – 1884</b> .....                                      | 14  |
| <b>2.2 Die Jahre 1885 – 1901</b> .....                                      | 28  |
| <b>2.3 Die Jahre 1902 – 1933</b> .....                                      | 36  |
| <b>3. Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol</b> .....                   | 53  |
| <b>4. Henri Duparcs Liedschaffen</b> .....                                  | 138 |
| <b>4.1 Einleitende Worte</b> .....  | 138 |
| <b>4.2 Chanson triste</b> .....   | 144 |
| 4.2.1 Einführung.....   | 144 |
| 4.2.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung.....                        | 145 |
| 4.2.3 Das Gedicht und seine Interpretation.....                             | 153 |
| 4.2.4 Interpretation von Text und Musik.....                                | 159 |
| <b>4.3 Soupir</b> .....   | 168 |
| 4.3.1 Einführung.....   | 168 |
| 4.3.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung.....                        | 169 |
| 4.3.3 Das Gedicht und seine Interpretation.....                             | 173 |
| 4.3.4 Interpretation von Text und Musik.....                                | 178 |
| <b>4.4 Romance de Mignon</b> .....  | 183 |
| 4.4.1 Einführung.....   | 183 |
| 4.4.2 Das Original und seine Übersetzung.....                               | 184 |
| 4.4.2.1 Mignons Lied von Johann Wolfgang von Goethe.....                    | 184 |
| 4.4.2.2 Mignons Lied in der Übersetzung von Victor Wilder.....              | 189 |
| 4.4.3 Henri Duparcs Vertonung der Übersetzung von Victor Wilder.....        | 192 |

---

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
| <b>4.5</b>  | <b>Sérénade</b> .....                          | 198 |
| 4.5.1       | Einführung .....                               | 198 |
| 4.5.2       | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 199 |
| 4.5.3       | Interpretation von Text und Musik .....        | 204 |
| <b>4.6</b>  | <b>Le Galop</b> .....                          | 209 |
| 4.6.1       | Einführung .....                               | 209 |
| 4.6.2       | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 210 |
| 4.6.3       | Interpretation von Text und Musik .....        | 214 |
| <b>4.7</b>  | <b>Au Pays où se fait la Guerre</b> .....      | 223 |
| 4.7.1       | Einführung .....                               | 223 |
| 4.7.2       | Von der Urfassung zur endgültigen Fassung..... | 225 |
| 4.7.3       | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 238 |
| 4.7.4       | Interpretation von Text und Musik .....        | 245 |
| <b>4.8</b>  | <b>L'Invitation au Voyage</b> .....            | 253 |
| 4.8.1       | Einführung .....                               | 253 |
| 4.8.2       | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 255 |
| 4.8.3       | Interpretation von Text und Musik .....        | 261 |
| <b>4.9</b>  | <b>La Vague et la Cloche</b> .....             | 272 |
| 4.9.1       | Einführung .....                               | 272 |
| 4.9.2       | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 273 |
| 4.9.3       | Interpretation von Text und Musik .....        | 278 |
| <b>4.10</b> | <b>La Fuite</b> .....                          | 288 |
| 4.10.1      | Einführung .....                               | 288 |
| 4.10.2      | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 289 |
| 4.10.3      | Interpretation von Text und Musik .....        | 294 |
| <b>4.11</b> | <b>Elégie</b> .....                            | 303 |
| 4.11.1      | Einführung .....                               | 303 |
| 4.11.2      | Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 304 |
| 4.11.3      | Interpretation von Text und Musik .....        | 308 |

---

|   |     |
|---|-----|
| <b>4.12 Extase</b> .....                              | 314 |
| 4.12.1 Einführung.....                                | 314 |
| 4.12.2 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 315 |
| 4.12.3 Interpretation von Text und Musik.....         | 319 |
| <b>4.13 Le Manoir de Rosemonde</b> .....              | 324 |
| 4.13.1 Einführung.....                                | 324 |
| 4.13.2 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 325 |
| 4.13.3 Interpretation von Text und Musik.....         | 331 |
| <b>4.14 Sérénade florentine</b> .....                 | 337 |
| 4.14.1 Einführung.....                                | 337 |
| 4.14.2 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 338 |
| 4.14.3 Interpretation von Text und Musik.....         | 343 |
| <b>4.15 Phidylé</b> .....                             | 348 |
| 4.15.1 Einführung.....                                | 348 |
| 4.15.2 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 350 |
| 4.15.3 Interpretation von Text und Musik.....         | 357 |
| <b>4.16 Lamento</b> .....                             | 367 |
| 4.16.1 Einführung.....                                | 367 |
| 4.16.2 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 368 |
| 4.16.3 Interpretation von Text und Musik.....         | 374 |
| <b>4.17 Testament</b> .....                           | 380 |
| 4.17.1 Einführung.....                                | 380 |
| 4.17.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung..... | 382 |
| 4.17.3 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 387 |
| 4.17.4 Interpretation von Text und Musik.....         | 391 |
| <b>4.18 La Vie Antérieure</b> .....                   | 398 |
| 4.18.1 Einführung.....                                | 398 |
| 4.18.2 Das Gedicht und seine Interpretation.....      | 400 |
| 4.18.3 Interpretation von Text und Musik.....         | 406 |

---

|  |     |
|--|-----|
| <b>5. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen</b> ..... | 414 |
| <b>6. Bibliographie</b> .....                          | 423 |
| <b>7. Appendix</b> .....                               | 431 |

Band II

|   |     |
|---|-----|
| <b>8. Kritischer Kommentar</b> .....        | 474 |
| 8.1 Vorwort.....                            | 474 |
| 8.2 Erklärung zum kritischen Kommentar..... | 478 |
| 8.3 Chanson triste.....                     | 481 |
| 8.4 Soupir.....                             | 495 |
| 8.5 Romance de Mignon.....                  | 504 |
| 8.6 Sérénade.....                           | 510 |
| 8.7 Le Galop.....                           | 514 |
| 8.8 Au Pays où se fait la Guerre.....       | 519 |
| 8.9 L'Invitation au Voyage.....             | 540 |
| 8.10 La Vague et la Cloche.....             | 548 |
| 8.11 La Fuite.....                          | 553 |
| 8.12 Elégie.....                            | 559 |
| 8.13 Extase.....                            | 564 |
| 8.14 Le Manoir de Rosemonde.....            | 567 |
| 8.15 Sérénade florentine.....               | 572 |
| 8.16 Phidylé.....                           | 579 |
| 8.17 Lamento.....                           | 585 |
| 8.18 Testament.....                         | 591 |
| 8.19 La Vie Antérieure.....                 | 599 |



## Vorwort

Im Rahmen meiner Diplomarbeit, in der ich mich erstmalig mit dem Leben und Schaffen des französischen Komponisten Henri Duparc näher auseinandergesetzt habe, wurde ich mit der Tatsache konfrontiert, dass über diesen Musiker vorwiegend Literatur aus Frankreich, England und den Niederlanden vorhanden war und dass sich in diesen Werken noch viele offene Fragen fanden, während sich die Wissenschaft im deutschsprachigen Bereich kaum mit Henri Duparc beschäftigt hat. Dieser Umstand, in Verbindung mit meiner Affinität zur französischen Kultur, ließ in mir den Entschluss reifen, mich mit Duparc und dessen Oeuvre in einer Dissertation auseinanderzusetzen.

Mein Betreuer, O. Univ. Prof. Dr. Peter Revers, war diesem Vorschlag gegenüber sehr aufgeschlossen und er ermutigte mich, detaillierte Forschungen über das Klavierlied-schaffen Henri Duparcs in Angriff zu nehmen.

Ein erster großer Schritt war dabei die Auseinandersetzung mit der Dissertation *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* von Dr. Nancy Van der Elst aus Utrecht. Ihre grundlegenden Recherchen bildeten die Basis für meine Arbeit, und ich möchte ihr in diesem Rahmen für ihr begleitendes Interesse und ihre wertvollen Ratschläge meinen aufrichtigen Dank ausdrücken.

Ein weiteres bestimmendes Element für das Entstehen dieser Abhandlung war die Tatsache, dass mir Graf Pierre d'Armagnac, ein Urenkel von Henri Duparc, wesentliches Quellenmaterial aus seinem Privatbesitz in Kopien zur Verfügung gestellt hat, wofür ich ihm äußerst dankbar bin.

Weiters danke ich Herrn Roger Nichols, der mir mehrere Kopien von Autographen Duparcs zugesandt hat, zu denen ich sonst keinen Zugang gehabt hätte.

Eine große Unterstützung waren mir sowohl die Mitarbeiter des *Département de la Musique* der *Bibliothèque nationale de France*, als auch die des Verlags *Durand-Salabert-Eschig* in Paris, die mir mehrfach Hilfestellung bei meinen Forschungsarbeiten geleistet haben. Auch von der *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* der *Yale University* bekam ich in kürzester Zeit die von mir angeforderten Quellen in Form von Kopien. An dieser Stelle sei allen drei Institutionen aufrichtig gedankt.

Hervorzuheben ist auch die besondere Hilfsbereitschaft der Damen Christine Scherzer und Grete Hoffberger von der Bibliothek der Kunstuniversität in Graz, die mich immer

wieder bei meiner Suche nach entsprechender Sekundärliteratur tatkräftig unterstützt haben.

Mein ganz spezieller Dank aber gilt Herrn O. Univ. Prof. Dr. Peter Revers, der sich um die Entstehung dieser Dissertation besonders angenommen hat und dessen große fachliche Kompetenz es mir immer wieder ermöglichte, bei ihm Rat und Hilfe für das Fortschreiten dieser Arbeit zu finden. Es gelang ihm auch stets, mich durch seine Anregungen zu noch weiterer Vertiefung in die Materie zu motivieren und mich so zu neuen Erkenntnissen zu führen.

Meinen Eltern, Mag. Dr. Werner und Mag. Dr. Anneliese Kindig, sei nicht nur für die jahrelange seelische Unterstützung gedankt, sondern auch dafür, dass sie mir einen längeren Studienaufenthalt in Paris ermöglicht haben. Auch für die Hilfe, die mir meine Mutter sowohl bei den Interpretationen einzelner Gedichte als auch bei der Schlusskorrektur gewährt hat, möchte ich mich in besonderer Weise bedanken.

Für Diskussionen, Anregungen und seine große Geduld während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit möchte ich meinem Mann, Dipl.-Ing. Christian Heregger, ein herzliches Dankeschön ausdrücken.

Außerstande, alle, die mir während der Arbeit an dieser Dissertation hilfreich zur Seite gestanden sind, an dieser Stelle zu nennen, möchte ich stellvertretend noch Claire Dachary aus Bordeaux, Don und Eve Reid aus Newcastle upon Tyne und Sophie Noth aus Graz speziell danken.

Ohne die Unterstützung so vieler Personen wären das Entstehen dieser Dissertation und die daraus resultierenden Ergebnisse nicht möglich gewesen. So möchte ich mich generell nochmals bei all jenen recht herzlich bedanken, die mir ständig bereitwillig mit ihrem fachlichen Wissen, ihrer Hilfeleistung und ihrem Entgegenkommen beigestanden sind.

Wien, im April 2010

Alice Heregger

# 1. Gegenwärtiger Forschungsstand der Literatur zu Henri Duparc

Die Summe an wissenschaftlichen Publikationen über den französischen Liedkomponisten Henri Duparc lässt erkennen, dass es sich hierbei um eine Persönlichkeit handelt, die unverdienterweise in der Musikgeschichte immer wieder in den Hintergrund gedrängt worden ist. Während es nämlich über Duparcs musikalische Zeitgenossen, wie zum Beispiel über Gabriel Fauré, eine Fülle von verschiedenen Büchern gibt, ist die Anzahl an Publikationen, die alleine dem Leben und Werk Duparcs gewidmet sind, äußerst gering.

Wesentliche Akzente für die Duparc-Forschung setzen nur zwei akribisch ausgearbeitete wissenschaftliche Publikationen: einerseits die im Jahre 1961 von Rémy Stricker verfasste Dissertation *Henri Duparc et ses Mélodies*<sup>1</sup>, andererseits die von Nancy Van der Elst im Jahre 1972 veröffentlichte Dissertation *Henri Duparc: l'homme et son œuvre*<sup>2</sup>.

Das vorliegende Kapitel soll eine Auflistung sämtlicher Publikationen bringen, in denen der französische Komponist Henri Duparc und dessen musikalisches Werk eine wesentliche Rolle spielten.

Die ersten Artikel, die noch zu Lebzeiten Duparcs veröffentlicht worden sind, richten sich an ein breites Publikum und sind zumeist noch recht ungenau. Zum Teil basieren sie auch auf biographisch falschen Daten. Georges Servières, der später auch über Emmanuel Chabrier und Camille Saint-Saëns schrieb, veröffentlichte im Jahr 1895 den allerersten Artikel über Henri Duparc in der französischen Musikzeitschrift *Guide Musical*<sup>3</sup>. Ihm folgten zahlreiche weitere Aufsätze in anderen Musikzeitungen dieser Zeit: Um 1900 fand sich ein Artikel eines anonymen Verfassers mit dem Titel *Sur les mélodies d'Henri Duparc*<sup>4</sup> in der Zeitschrift *Courrier Musical*, ein zweiter Artikel

---

<sup>1</sup> Rémy Stricker, *Henri Duparc et ses Mélodies* (Paris 1961) [i.d.F.: Stricker, *Duparc et ses mélodies*]

<sup>2</sup> Nancy Van der Elst, *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* (Paris 1972) [i.d.F.: Elst, *Duparc*]

<sup>3</sup> Georges Servières, *Lieder français II: Henri Duparc*. In: *Guide Musical* 41, 6 (1895) [i.d.F.: Servières, *Lieder français II*], S. 126ff.

<sup>4</sup> *Sur les mélodies d'Henri Duparc*. In: *Courrier Musical*. Boîte à Musique 1 (1900), S. 1–41.

wurde von Tristan Klingsor im selben Jahr im *Mercure de France*<sup>5</sup> publiziert. Des Weiteren wurden Aufsätze über Duparc von Henri Fellot in der *Revue Musicale de Lyon*<sup>6</sup> (1904) und von G. Jean Aubry in der Zeitung *Vie Musicale de Lausanne*<sup>7</sup> (1908) veröffentlicht.

Octave Séré (Jean Poueigh) war der erste Musikwissenschaftler, der 1911 Henri Duparc für erwähnenswert gehalten hat und der ihn in seinem Buch über zeitgenössische Komponisten (*Musiciens français d'aujourd'hui*)<sup>8</sup> erwähnte. Von diesem Zeitpunkt an tauchte Duparc in sämtlichen Publikationen dieses Genres auf: Julien Tiersot bewertete 1918 das Gesamtœuvre Duparcs in seinem Buch *Un demi-siècle de Musique française*<sup>9</sup>, André Coeuroy widmete 1922 Duparc eine Seite in seinem Werk *La Musique française moderne*<sup>10</sup>. Für Charles Koechlin durfte Duparc in einem Artikel über die *Mélodie*<sup>11</sup> im Band *Cinquante ans de musique français de 1874 à 1925*<sup>12</sup> (1925) ebenso wenig fehlen, wie für René Dumesnil in seinen Büchern *La Musique contemporaine en France*<sup>13</sup> (1930) und *Histoire de la Musique illustrée* (1934)<sup>14</sup>. Charles Oulmont widmete sich 1935 erstmals intensiver dem Komponisten Duparc und veröffentlichte in seinem Buch *Musique de l'Amour, Ernest Chausson et la 'bande à Franck'*<sup>15</sup> auch mehrere Briefe bzw. Briefauszüge von Duparcs Hand. Einen wichtigen Artikel über Duparc mit persönlichen Erinnerungen seitens des Autors nahm 1943 Paul Landormy in sein Buch *La Musique française de Franck à Debussy*<sup>16</sup> auf. Wesentlich für die Duparc-Forschung sind schließlich auch Martin Coopers englischsprachiges Werk *French Music from the death of Berlioz to the death of Fauré*<sup>17</sup>, das 1951 veröffentlicht wurde, sowie Frits

---

<sup>5</sup> Tristan Klingsor, *Les Musiciens et les Poètes contemporains*. In: *Mercure de France* 131 (1900), S. 430.

<sup>6</sup> Henri Fellot, *Lieder français: Henri Duparc*. In: *Revue Musicale de Lyon* 24 (1904), S. 277ff.

<sup>7</sup> G. Jean-Aubry, *Henri Duparc*. In: *Vie Musicale de Lausanne* 11 (1908), S. 161ff.

<sup>8</sup> Octave Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* (Paris 1911) [i.d.F.: Séré, *Musiciens français*], S. 175.

<sup>9</sup> Julien Tiersot, *Un demi-siècle de Musique française, 1870–1919* (Paris 1918), S. 157ff.

<sup>10</sup> André Coeuroy, *La Musique française moderne* (Paris 1922) [i.d.F.: Coeuroy, *La Musique française*], S. 85.

<sup>11</sup> Um eine Verwechslung des mehrschichtigen Wort-Inhaltes von „Melodie“ auszuschließen, wird in der vorliegenden Dissertation das Wort „Mélodie“, wenn es die französische Lied-Gattung meint, immer mit Accent aigu und in kursiver Schrift geschrieben.

<sup>12</sup> Charles Koechlin, Art. La Mélodie. In: *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, hrsg. v. L. Rohozinski, Bd 2 (Paris 1925), S. 15ff.

<sup>13</sup> René Dumesnil, *La Musique contemporaine en France*. Bd 1 (Paris 1930), S. 21.

<sup>14</sup> René Dumesnil, *Histoire de la Musique illustrée* (Paris 1934), S. 193.

<sup>15</sup> Charles Oulmont, *Musique de l'Amour. Ernest Chausson et la 'bande à Franck'* (Paris 1935)

<sup>16</sup> Paul Landormy, *La Musique française de Franck à Debussy* (Paris 1943), S. 53ff.

<sup>17</sup> Martin Cooper, *French music from the death of Berlioz to the death of Fauré* (London 1951) [i.d.F.: Cooper, *French music*], S. 62ff.

Noskes Abhandlung *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*<sup>18</sup> (1954), die 1970 ins Englische<sup>19</sup> übersetzt wurde. Erwähnung fand der französische Musiker überdies in dem von Barbara Meister im Jahre 1980 herausgegebenen Buch *Nineteenth-century French song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy*<sup>20</sup> sowie in Jean Gallois *Musiques et Musiciens au faubourg Saint-Germain*.<sup>21</sup>

Die erste Nennung Duparcs in einem Lexikon fand sich nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, in einem französischsprachigen Werk, sondern in der vierten Auflage des *Musik-Lexikons*<sup>22</sup> von Hugo Riemann, das 1899 von Georges Humbert ins Französische (*Dictionnaire de la Musique*) übersetzt worden war. In der *Biographie Universelle* von Fétis sowie in der *Encyclopédie* von Lavignac sucht man dagegen den Namen „Duparc“ vergeblich. Er taucht dafür in allen zwischen 1914 und 1933 in Frankreich publizierten Musikgeschichten, wie zum Beispiel in Jules Combarieus *Histoire de la Musique*<sup>23</sup> auf.

Im Jahre 1904 erschien erstmals ein kleiner Artikel über Duparc in einem englischsprachigen Lexikon. George Grove nahm Duparc in *Grove's Dictionary of music and musicians*<sup>24</sup> auf. Im von Eric Blom im Jahr 1954 herausgegebenen *Grove's Dictionary of music and musicians*<sup>25</sup> ist neben einer recht kurzen Biographie bereits ein Werkregister vorzufinden. Einen sehr ausführlichen Artikel schrieb dann Martin Cooper im mittlerweile zu einem der größten musikalischen Universallexika herangewachsenen Werk *The New Grove Dictionary of music and musicians*, das 1954 unter der Patronanz von Stanley Sadie erschienen ist<sup>26</sup>. In der Auflage von 2001 findet sich derselbe Artikel wieder. Die bibliographischen Angaben jedoch sind im Vergleich zur Auflage von 1954 reduziert worden.

---

<sup>18</sup> Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc* (Amsterdam 1954) [i.d.F.: Noske, *La Mélodie française*]

<sup>19</sup> Frits Noske, *French Song from Berlioz to Duparc* (Dover 1970) [i.d.F.: Noske, *French Song*]

<sup>20</sup> Barbara Meister, *Nineteenth-century French song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy* (Bloomington 1980) [i.d.F.: Meister, *Nineteenth-century French song*]

<sup>21</sup> Jean Gallois, *Musiques et Musiciens au faubourg Saint-Germain* (Paris 1996)

<sup>22</sup> Hugo Riemann, *Musik-Lexikon* (Leipzig 1899), S. 322.

<sup>23</sup> Jules Combarieu, *Histoire de la Musique*, Bd 3 (Paris 1919), S. 481.

<sup>24</sup> George Grove, *Grove's Dictionary of music and musicians*, Bd 2 (London 1904), S. 124.

<sup>25</sup> Eric Blom (Hrsg.), *Grove's Dictionary of music and musicians*, Bd 3 (London, New York 1954), S. 812.

<sup>26</sup> Martin Cooper, Art. Duparc. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd 7 (London, New York 2001), S. 718ff.

Im deutschsprachigen Pendant zur englischsprachigen Enzyklopädie *The New Grove*, nämlich dem Universallexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, steht in der von Friedrich Blume herausgegebenen Auflage von 1954 ein ausgezeichnete Artikel von Guy Ferchault<sup>27</sup>, der von Hans Albrecht ins Deutsche übersetzt worden ist. Neben sehr ausführlichen Literaturangaben findet sich hier auch noch ein Faksimile eines Gebetes von Henri Duparc, das dieser unter dem Eindruck seiner Reise nach Lourdes im Jahre 1902 geschrieben hat. Die Auflage der *MGG* von 2001, die von Ludwig Finscher herausgegeben worden ist, enthält einen von Elisabeth Schmierer exzellent verfassten Artikel über Duparc<sup>28</sup>. Schmierer hielt sich dabei nicht so wie Ferchault hauptsächlich an die Biographie Duparcs, sondern ging auch stark auf sein musikalisches Werk ein.

Zu erwähnen ist auch das *Dizionario universale dei musicisti*, das 1926 in Mailand von Carlo Schmedl herausgegeben wurde und in dem sich Duparc unter dem Namen *Enrico Mario Eugenio Duparc* findet.<sup>29</sup> Der Artikel in diesem Lexikon stützt sich allerdings auf eine einzige Quelle: auf Octave Sérés *Musiciens français d'aujourd'hui*. Einen weit ausführlicheren Artikel über Duparc bietet das *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*<sup>30</sup>, das 1985 von Alberto Basso in Turin herausgegeben wurde.

Schließlich dürfen auch die Berichte über Duparc in der kroatischen Enzyklopädie (*Muzička Enciklopedija*)<sup>31</sup> sowie in der polnischen Enzyklopädie (*Encyklopedia Muzyczna PWM*)<sup>32</sup> nicht vergessen werden. In beiden Büchern geht man mit äußerster Genauigkeit auf die Biographie Duparcs ein.

Der Tod von Henri Duparc im Jahre 1933 löste eine Welle von Publikationen aus, die als Nachruf auf Duparc in diversen Musikzeitschriften veröffentlicht wurden. Die Artikel, die zum größten Teil von Personen verfasst wurden, die persönlichen Kontakt zu Duparc gehabt hatten, zeichnen sich durch zahlreiche persönliche Erinnerungen an

---

<sup>27</sup> Guy Ferchault, Art. Duparc. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd 3 (Kassel 1954), Sp. 957–960.

<sup>28</sup> Elisabeth Schmierer, Art. Duparc. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bd 5 (Stuttgart 2001), Sp. 1626–1629.

<sup>29</sup> Carlo Schmidl (Hrsg.), *Dizionario universale dei musicisti*, Bd 1 (Mailand 1926), S. 471.

<sup>30</sup> Alberto Basso (Hrsg.), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Bd 2 (Turin 1983), S. 583f.

<sup>31</sup> Josep Andreis (Hrsg.), *Muzička Enciklopedija*, Bd 1 (Zagreb 1958), S. 394f.

<sup>32</sup> Elżbiety Dziębowskiej (Hrsg.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Bd 2 (Krakau 1984), S. 482f.

den Komponisten aus. Sie machen, auch wenn manches Detail ungenau beschrieben, manche Jahreszahl falsch angegeben wurde, den Menschen Duparc und sein Leben als Künstler transparent und sind daher ebenfalls für die Wissenschaft von Bedeutung. Wegen ihrer wissenschaftlichen Genauigkeit sind unter diesen Publikationen besonders Gustave Samazeuilhs Aufsätze *Un maître du Lied français*<sup>33</sup>, *Nécrologie – Henri Duparc*<sup>34</sup>, *Musiciens de mon temps*<sup>35</sup> sowie *Le Souvenir d’Henri Duparc en Sud-Ouest*<sup>36</sup>, weiters Pierre de Brévilles Artikel *Duparc*<sup>37</sup> und *Henri Fouques-Duparc (1848-1933)*<sup>38</sup> hervorzuheben. Andere nennenswerte kürzere Texte über Duparc, die 1933 publiziert wurden, stammen von Maurice Imbert (*Henri Duparc*)<sup>39</sup> und Paul Pélissier (*La Vie Musicale – Henri Duparc*)<sup>40</sup>.

Persönliche Erinnerungen an den Liedkomponisten beschrieben auch dessen langjährige Freunde Vincent d’Indy in seinem Buch *César Franck*<sup>41</sup> oder Charles de Bordeu in seinem Werk *La Terre de Béarn*<sup>42</sup>. Auch der bekannte Musikkritiker Michel Calvocoressi widmete Duparc in seinem Buch *Musicians Gallery*<sup>43</sup> einige Seiten. Nicht vergessen werden darf die oftmalige Interpretin von Duparc-Liedern, Jeanne André Beaunier (Jeanne Raunay), die ihr letztes Treffen mit dem Komponisten im Aufsatz *Dernière visite à Henri Duparc*<sup>44</sup> schilderte. Ein sehr wichtiger Artikel wurde 1933 im *Monde Musical* veröffentlicht: M. Mangeot publiziert neben einigen persönlichen Schilderungen den Lebenslauf Duparcs, den dieser am 23. November 1920 in einem Brief an den Verleger Alexis Rouart dargelegt hatte<sup>45</sup>. Besonders betroffen von Duparcs Tod war wohl dessen großer Freund, der Poet Francis Jammes gewesen, der nicht nur ein Gedicht für den Komponisten geschrieben (*A Henri Duparc*)<sup>46</sup>, sondern auch am

---

<sup>33</sup> Gustave Samazeuilh, *Chronique musicale: Un maître du Lied français*. In: Revue Hebdomadaire 11 (1933), S. 369ff.

<sup>34</sup> Gustave Samazeuilh, *Nécrologie – Henri Duparc*. In: Ménestrel 7 (1933), S. 76.

<sup>35</sup> Gustave Samazeuilh, *Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs* (Paris 1947), S. 60ff.

<sup>36</sup> Gustave Samazeuilh, *Le Souvenir d’Henri Duparc en Sud-Ouest*. In: Sud-Ouest (1958)

<sup>37</sup> Pierre de Bréville, *Duparc*. In: Larousse mensuel illustré 315 (1933), S. 403f.

<sup>38</sup> Pierre de Bréville, *Henri Fouques-Duparc*. In: Revue de la société des amis de la musique française (1933), S. 83–96.

<sup>39</sup> Maurice Imbert, *Henri Duparc*. In: La petite maîtrise 238 (1933), S. 17ff.

<sup>40</sup> Paul Pélissier, *La Vie Musicale – Henri Duparc*. In: Express du Midi (1933)

<sup>41</sup> Vincent d’Indy, *César Franck* (Paris 1906)

<sup>42</sup> Charles de Bordeu, *La Terre de Béarn* (Paris 1922), S. 103ff.

<sup>43</sup> Michel Calvocoressi, *Musicians Gallery* (London 1933), S. 107ff.

<sup>44</sup> Jeanne André Beaunier, *Dernière visite à Henri Duparc*. In: Revue universelle 23 (1933), S. 623–627.

<sup>45</sup> M. Mangeot, *Henri Duparc*. In: Monde Musical 2 (1933) [i.d.F.: Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*], S. 35.

<sup>46</sup> Francis Jammes, *A Henri Duparc*. In: Les nouvelles littéraires artistiques et scientifiques (1933), S. 1.

16. April 1921 einen längeren Vortrag über Duparc (*Conférence sur Henri Duparc*)<sup>47</sup> in Bordeaux gehalten hatte.

82 Jahre später, am Freitag, dem 11. April 2003, hielt Nancy Van der Elst im Conservatoire *Henri Duparc* von Tarbes ebenfalls einen Vortrag über den Liedkomponisten, dem ein Konzert mit Beiträgen von César Franck, Henri Duparc und Jean Cras folgte.

Kurz nach dem Tod des Komponisten Henri Duparc wurde auch das erste Buch, das ausschließlich dem Leben Henri Duparcs gewidmet war, veröffentlicht. Dieses jedoch, so eigenartig es auch klingen mag, ist nicht aus musikwissenschaftlichem, sondern aus rein medizinisch-psychologischem Interesse verfasst worden. Fernand-Lucien Merle versuchte in seinem Werk *Psychologie et pathologie d'un artiste: Henri Duparc*<sup>48</sup> (1933) die Ursachen für das spätere Nervenleiden des Komponisten zu ergründen. Es ist dies die erste Publikation mit einer Fülle von Informationen über Duparcs Leben, die der Autor Merle zum größten Teil vom älteren Sohn des Komponisten, Charles Duparc, erhalten hat.

Der „Fall Duparc“ wurde vom medizinischen Standpunkt aus nach Merles Publikation immer wieder von neuem aufgerollt. So schrieb Jacques Lonchamp im Jahr 1948 den Artikel *Anniversaire*<sup>49</sup> und im Jahr 1951 den Aufsatz *Le destin tragique de Henri Duparc*<sup>50</sup>. Auch André Michel ging in seinem Buch *Psychoanalyse de la Musique*<sup>51</sup> (1951) von ähnlichem medizinischem Interesse aus. Vierzig Jahre später noch unterstrich Maurice Boucher in seinem Aufsatz *La maladie de Henri Duparc: son rôle dans l'esthétique du compositeur*<sup>52</sup> die gesundheitliche Komponente aus Duparcs Leben. Das vorerst letzte wissenschaftliche Werk zu dieser Thematik erschien im Jahr

---

<sup>47</sup> Die Niederschrift dieses Vortrages findet sich unter der Signatur B.N. Rés. Vmc m.s. 9 in der Bibliothèque nationale de France.

<sup>48</sup> Fernand-Lucien Merle, *Psychologie et pathologie d'un artiste: Henri Duparc* (Bordeaux 1933) [i.d.F.: Merle, *Psychologie*]

<sup>49</sup> Jacques Lonchamp, *Anniversaire* (1948)

<sup>50</sup> Jacques Lonchamp, *Le destin tragique de Henri Duparc*. In: *Journal des jeunesses musicales de France* 5 (1951)

<sup>51</sup> André Michel, *Psychoanalyse de la Musique* (Paris 1951), S. 31ff u. 185ff.

<sup>52</sup> Maurice Boucher, *La maladie de Henri Duparc: son rôle dans l'esthétique du compositeur*. In: *Conférences d'histoire de la médecine* (Lyon 1990), S. 217–236.



1994 und wurde von Denis Sochala verfasst.<sup>53</sup>

Das erste Buch, das aus rein musikwissenschaftlichem Interesse über Duparc geschrieben wurde, hat Rémy Stricker im Jahr 1961 verfasst: *Henri Duparc et ses Mélodies*.<sup>54</sup>

Stricker konzentrierte sich zunächst vermehrt auf den Menschen Henri Duparc. Neben biographischen Daten beleuchtete er auch Aspekte der Persönlichkeit Duparcs, sowie dessen Meinung zu anderen Musikern. Zahlreiche Briefe bzw. Briefausschnitte des Komponisten wurden in Strickers Dissertation erstveröffentlicht.

In einem zweiten Teil ging Rémy Stricker vornehmlich auf Duparcs Liedschaffen ein. Er untersucht die Werke auf ihre Form, musikalische Anlage und melodische Linie hin und widmet ein kurzes Kapitel auch der Instrumentation der von Duparc arrangierten Orchesterlieder. Die Lieder Duparcs wurden dann in einen musikhistorischen Kontext gestellt und mit Zeitgenossen des Komponisten verglichen. Ein *Aperçu esthétique* rundet schließlich die wissenschaftliche Publikation Strickers ab. Im Anhang finden sich noch ein Werkkatalog, eine Diskographie sowie eine recht umfangreiche Bibliographie.

Im Jahre 1996 erschien ein zweites Buch über Duparc von Rémy Stricker (*Les Mélodies de Duparc*)<sup>55</sup>, in dem sich der Verfasser in Form eines Essays vornehmlich auf das Liedschaffen Duparcs konzentrierte.

Die Monographie aber, aus der bis zum heutigen Tag wahrscheinlich am meisten Informationen zu entnehmen sind, stammt von Nancy Van der Elst und wurde 1972 (*Henri Duparc: l'homme et son œuvre*)<sup>56</sup> publiziert. Diese Arbeit bringt neben zahlreichen Fotos eine sehr genau recherchierte und chronologisch aufgebaute Biographie, die bei weitem alles bisher Veröffentlichte übertrifft. Neben zahlreichen Briefen publizierte Elst auch erstmals Gebete und Gedichte des Komponisten. In einem weiteren Teil findet sich eine Art kritischer Katalog, dank dessen man sämtliche Informationen zu allen Werken (samt Handschriften und Druckausgaben) erhält. Auch musikalische Analysen sind in diesem Katalog vorhanden. In mehreren Kapiteln

---

<sup>53</sup> Denis Sochala, *Psychopathologie d'un artiste / Henri Duparc (1848–1933) / „La Panne Créatrice“* (Picardie 1994)

<sup>54</sup> Stricker, *Duparc et ses mélodies*.

<sup>55</sup> Rémy Stricker, *Les Mélodies de Duparc* (Arles 1996) [i.d.F.: Stricker, *Les Mélodies de Duparc*]

<sup>56</sup> Elst, *Duparc*.

verglich Elst die Werke untereinander und machte auf typische kompositionsspezifische Merkmale des Musikers aufmerksam.

Für die Musikwissenschaft bedeutend sind auch die vielen Angaben, die Nancy Van der Elst in Bezug auf die Primär- und Sekundärliteratur machte. Alle nachfolgenden Publikationen, die über Duparc veröffentlicht worden sind, stützen sich auf diese von Elst so fundiert recherchierte Dissertation.

Das derzeit aktuellste Buch über Henri Duparc erschien im Jahr 2003 von Michel Fabre: *Henri Duparc. Musicien de l'émotion*.<sup>57</sup> Fabres Intention in diesem Buch war es nicht, wesentliche neue Erkenntnisse aus der Duparc-Forschung zu bringen, sondern Duparc als Komponisten im französischen Sprachraum stärker publik zu machen. (In Frankreich kennt man nämlich zwar einige Lieder von Duparc, nicht aber den Komponisten). So veröffentlichte Fabre ein kleinformatiges Taschenbuch mit zahlreichen Bildern, einem Faksimile (Brief an Madame Francis Planté) und einem Werkkatalog.

Außer den Büchern werden nach Henri Duparcs Tod auch weiterhin zahlreiche Aufsätze in diversen Zeitschriften herausgegeben: Charles Oulmont schrieb 1935 in der *Revue Musicale* den Artikel *Un Duparc inconnu*<sup>58</sup>, Pierre Debièvre publizierte 1948 *Le calvaire d'un grand musicien: Henri Duparc*<sup>59</sup> in der *Revue Palladienne*, und Jean Chantavoines Artikel *Henri Duparc*<sup>60</sup> erschien 1906 in der *Revue Hebdomadaire*.

Eine Fülle von Informationen aus Duparcs Leben erhält der Musikwissenschaftler auch aufgrund der zahlreichen Briefe, die der Komponist geschrieben hat. Neben den vielen einzelnen Briefen, die jeweils in den verschiedensten Musikzeitschriften veröffentlicht wurden, wurden Briefe Duparcs an Charles Bordes 1938 in der Zeitung *Les Échos de l'école César Franck*<sup>61</sup> präsentiert, die Briefe an Francis Jammes von Guy Ferchault publiziert<sup>62</sup>. Briefe, die Duparc an Ernest Chausson geschrieben hat, wurden 1956 von

---

<sup>57</sup> Michel Fabre, *Henri Duparc. Musicien de l'émotion* (Anglet 2001) [i.d.F.: Fabre, *Musicien de l'émotion*]

<sup>58</sup> Charles Oulmont, *Un Duparc inconnu*. In: *Revue Musicale* 158 (1935), S. 85.

<sup>59</sup> Pierre Debièvre, *Le calvaire d'un grand musicien: Henri Duparc*. In: *Revue Palladienne* 3 (1948), S. 103ff.

<sup>60</sup> Jean Chantavoine, *Henri Duparc*. In: *Revue Hebdomadaire* 18 (1906), S. 114ff.

<sup>61</sup> *Des lettres d'Henri Duparc à Charles Bordes*. In: *Les Échos de l'école César Franck* 4 (1938), S. 33 ff.

<sup>62</sup> Guy Ferchault, *Henri Duparc. Une Amitié Mystique. Lettres à Francis Jammes* (Paris 1944)

Yves Gérard veröffentlicht<sup>63</sup>. Im Jahre 1959 gab Pierre Meylan in den *Feuilles Musicales de Lausanne*<sup>64</sup> die Briefe Duparcs an Auguste Sérieyx heraus, Michel Fabre kommentierte 1975 die Briefsammlung Duparcs an Francis Planté<sup>65</sup> sowie die Briefe an Jean Cras<sup>66</sup>. Auch in den von Claude Tappolet gesammelten Briefen von Ernest Ansermet (*Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet [1911–1960]*)<sup>67</sup> fand man einige Briefe Duparcs. Viele Briefauszüge wurden auch in den bereits zitierten Arbeiten von Rémy Stricker und Nancy Van der Elst, sowie im von Jean-Michel Nectoux herausgegebenen Buch *Correspondance. Gabriel Fauré*<sup>68</sup> und in Joël-Marie Fauquets Publikation *César Franck. Correspondance*<sup>69</sup> erstmals veröffentlicht.

Stetig umfangreicher wurde die Zahl der Aufsätze und Bücher, die sich weniger auf Duparcs Biographie als viel mehr auf sein kompositorisches Schaffen konzentrierten. So lieferte zum Beispiel G. Jean-Aubry 1908 eine poetische Charakterbeschreibung der Duparc-*Mélodies*<sup>70</sup>, Octave Séré schrieb 1913 in *Les Lieder de César Franck, Chausson et Duparc*<sup>71</sup> über den herausragenden Wert der Lieder Duparcs, Albert Bertelin machte 1931 in *Traité de Composition Musicale*<sup>72</sup> profunde Analysen über einige Duparc-Werke. Des weiteren sind in diesem Zuge folgende Publikationen zu nennen: *Cours de Composition Musicale*<sup>73</sup> von Vincent d'Indy (1950), *Musiciens français modernes*<sup>74</sup> von Georges Favre (1953), *Singer and Accompanist*<sup>75</sup> von Gerald Moore (1953), *Les rapports musique et poésie dans 'La Vie antérieure' de Duparc – Baudelaire*<sup>76</sup> (1977) von Amy Dommel-Diény, sowie *Les mélodies de Duparc*<sup>77</sup> von Jean-Luc Rigault

---

<sup>63</sup> Yves Gérard, *Lettres de Henri Duparc à Ernest Chausson (1883–1899)*. In: *Revue de musicologie* (1956), S. 125–146.

<sup>64</sup> Pierre Meylan, *Publication intégrale des lettres d'Henri Duparc à Auguste Sérieyx*. In: *Feuilles Musicales de Lausanne* 4/5 (1959), S. 73–96.

<sup>65</sup> Michel Fabre, *Une amitié d'artistes. Lettres d'Henri Duparc à Francis Planté*. In: *Revue régionaliste des Pyrénées* 205–206 (1975), S. 36–60.

<sup>66</sup> Michel Fabre, *L'image d'Henri Duparc: Lettres à Jean Cras*. In: *Revue régionaliste des Pyrénées* 213 (1977), S. 55–72.

<sup>67</sup> Claude Tappolet, *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet (1911–1960)* (Genève 1988)

<sup>68</sup> Jean-Michel Nectoux (Hrsg.), *Correspondance. Gabriel Fauré* (Paris 1980)

<sup>69</sup> Joël-Marie Fauquet, *César Franck. Correspondance* (Sprimont 1999)

<sup>70</sup> G. Jean-Aubry, *Henri Duparc*. In: *Vie Musicale de Lausanne* 11 (1908), S. 161ff.

<sup>71</sup> Octave Séré, *Les Lieder de César Franck, Chausson et Duparc*. In: *Musica* 130 (1913), S. 138.

<sup>72</sup> Albert Bertelin, *Traité de Composition Musicale* (Paris 1931), S. 194ff.

<sup>73</sup> Vincent d'Indy, *Cours de Composition Musicale III* (Paris 1950), S. 348ff.

<sup>74</sup> Georges Favre, *Musiciens français modernes* (Paris 1953), S. 33ff.

<sup>75</sup> Gerald Moore, *Singer and Accompanist* (London 1953), S. 63ff.

<sup>76</sup> Amy Dommel-Diény, *Les rapports musique et poésie dans 'La Vie antérieure' de Duparc – Baudelaire*. In: *Revue Musicale de Suisse Romande* 5 (1977), S. 146–151.

<sup>77</sup> Jean-Luc Rigault, *Les mélodies de Duparc. Autour de la mélodie française* (Rouen 1987), S. 71–86.

(1987) und *L'œuvre de Duparc*<sup>78</sup> von Frédéric Ducros.

Duparcs kompositorisches Schaffen wurde von den Musikwissenschaftlern auch oft mit Werken anderer Komponisten verglichen. Jean Chantavoine und Jean Gaudefroy-de Mombynes stellten so zum Beispiel einen Vergleich zwischen Schumann- und Duparc-Liedern an (*Le Romantisme dans la musique européenne*)<sup>79</sup>, Evelyn Reuter verglich Beethovenwerke mit denen Duparcs (*La mélodie et le lied*)<sup>80</sup> und Susanne Schaal fand Gemeinsamkeiten zwischen Richard Strauss' *Vier letzte Lieder*<sup>81</sup> und Duparcs *Mémoires*. In einigen Publikationen wurde Duparc mit seinem zeitgenössischen Musikerkollegen und Freund Gabriel Fauré verglichen, so in *Histoire de la Musique*<sup>82</sup> von Jules Combarieu, in *Les Grands Concerts*<sup>83</sup> von Octave Séré sowie in *Les mélodies de Gabriel Fauré*<sup>84</sup> von Maurice Ravel.

Aus Anlass seines hundertsten Geburtstags wurde in der Zeit vom 17. März bis zum 3. April 1948 in der *Bibliothèque nationale de France* eine erste Ausstellung über Duparc mit einigen seiner Originalhandschriften zusammengestellt. Die reichhaltigen Unterlagen zu dieser Ausstellung finden sich nach wie vor im *Département de la Musique* in der Nationalbibliothek von Paris. Im Dezember des Jahres 1985 organisierte die „Commune de Marnes“ eine zweite Ausstellung über Duparc<sup>85</sup>. Da der Komponist von 1884 bis 1885 Bürgermeister von Marnes gewesen war, widmete man ihm nun – hundert Jahre später – diese äußerst interessante Ausstellung. Die Microfiches-Unterlagen dazu, die man an der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden anfordern kann, zeichnen sich einerseits durch eine Vielzahl verschiedenster Fotografien und Bilder von Henri Duparc, seiner Familie und seinen Freunden aus, andererseits durch die wertvollen Artikel von Nancy Van der Elst (*L'Esthétique des Mémoires de Duparc*),

---

<sup>78</sup> Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*. In: *Zodiaque* 152 (1987), S. 15–41.

<sup>79</sup> Jean Chantavoine / Jean Gaudefroy de Mombynes, *Le Romantisme dans la musique européenne* (Paris 1955), S. 435f.

<sup>80</sup> Evelyn Reuter, *La mélodie et le lied* (Paris 1950), S. 17.

<sup>81</sup> Susanne Schaal, *Abschied vom Leben oder musikpolitisches Manifest? Die Vier letzten Lieder von Richard Strauss. Musik als Text* (Kassel 1998), S. 548–551.

<sup>82</sup> Jules Combarieu, *Histoire de la Musique*, Bd 3 (Paris 1919), S. 481.

<sup>83</sup> Octave Séré, *Les Grands Concerts*. In: *Comoedia* (1920), S. 2.

<sup>84</sup> Maurice Ravel, *Les mélodies de Gabriel Fauré*. In: *Revue Musicale* 11 (1922), S. 214ff.

<sup>85</sup> François Boucher: *Henri Duparc: Maire de Marnes*. In: *Hommage à Henri Duparc: Musicien Français, Maire de Marnes en 1884–1885 / organisé par la commune de Marnes*, hrsg. v. Paul Graziani (Marnes 1985)

Bertrand Pouradier Duteil (*Henri Duparc: un destin brisé / Peintres et poètes, les Amis de l'Exil*) sowie François Boucher (*Henri Duparc: Maire de Marnes*).

Die Anzahl der Publikationen, die außerhalb Frankreichs entstanden sind, ist relativ gering. Der erste Engländer, der sich eingehend mit Duparc beschäftigte, ist Sydney Northcote. In seinem Buch *The songs of Henri Duparc*<sup>86</sup> (1949) gibt er Informationen über dessen Leben und über die Textdichter, die der Komponist für seine Lieder wählte. In einem dritten Teil widmete sich Northcote vornehmlich dem Liedschaffen Duparcs, wobei er jeweils die englische Übersetzung der Liedtexte angab und im Anschluss daran Analysen der Lieder mit zahlreichen Musikbeispielen anführte. Das Buch bietet einen guten Zugang zu Duparcs Leben und Werk, ist in seinen Angaben teilweise jedoch falsch und ungenau.

Eine sehr wichtige englische Publikation veröffentlichte Roger Nichols im Jahr 2005<sup>87</sup>. Es handelt sich hierbei weder um eine biographische noch um eine musikanalytische Arbeit, sondern um eine neu überarbeitete Ausgabe aller 17 *Méodies* Duparcs (inklusive dem Duett *La Fuite*).<sup>88</sup> Neben Übersetzungen der französischen Liedtexte ins Englische und Deutsche (Anne Steeb / Bernd Müller) finden sich in dieser Publikation auch grundlegende Informationen zu jedem Lied sowie ein ausführlicher kritischer Kommentar<sup>89</sup> im Anhang.

Englischsprachige Artikel, die allerdings nicht in England sondern in Amerika entstanden sind und im wesentlichen nur eine grobe Einführung für Sänger und Sängerinnen zu Duparcs Liedschaffen darstellen, sind: *The unknown Duparc*<sup>90</sup> von Willard Oplinger, *The seventeen songs of Henri Duparc*<sup>91</sup> von James Elson, *The mélodies of Henri Duparc*<sup>92</sup> von Kathleen Coughlin Dittmer, *A performer's guide to the*

---

<sup>86</sup> Sydney Northcote, *The songs of Henri Duparc* (London 1949) [i.d.F.: Northcote, *Songs*]

<sup>87</sup> Roger Nichols, *Henri Duparc. Complete songs* [Notenausgabe] (London 2005) [i.d.F.: Nichols, *Complete Songs*]

<sup>88</sup> Die erste Druckausgabe mit allen 17 *Méodies* Duparcs (Neuaufgabe der Editionen von 1869 und 1911) erschien im Jahr 1995 (*Complete songs for voice and piano* [New York 1995]).

<sup>89</sup> Dieser wird im kritischen Kommentar der vorliegenden Dissertation berücksichtigt.

<sup>90</sup> Willard Oplinger, *The unknown Duparc*. In: NATS Bulletin, Bd 34, 4 (1978), S. 20–23, 36f.

<sup>91</sup> James Elson, *The seventeen songs of Henri Duparc*. In: NATS Bulletin, Bd 28, 4 (1972), S. 8–11.

<sup>92</sup> Kathleen Coughlin Dittmer, *The mélodies of Henri Duparc* (San Francisco State University 1982)

*songs of Henri Duparc*<sup>93</sup> von Billy Andrew Roby, *French mélodie: the solo songs of Henri Duparc*<sup>94</sup> von Carol Tagg, sowie *The influence of Henri Duparc on the French Melodie*<sup>95</sup> von Jennifer Ann Gallagher.

In holländischer Sprache liegen folgende Publikationen vor: *Henri Duparc*<sup>96</sup> von Wouter Paap (Gerard Werker), *Drie Franse Lieder-Componisten Duparc – Fauré – Debussy*<sup>97</sup> von Hennie Schouten sowie *Henri Duparc*<sup>98</sup> von Tom Deneckere.

Im Zeitalter des Internet kann man einen ersten Zugang zu Leben und Werk von Duparc auch auf diversen Internetseiten finden. Da es sich hierbei jedoch um ein sich ständig veränderndes Medium handelt, sollen hier nur wenige, aber wahrscheinlich zeitlich beständigere Links angegeben werden:

Grundlegende Informationen zu Leben und Werk des Komponisten bekommt man über *Wikipedia, the free encyclopedia*:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Hauptseite>

Hierbei sei erwähnt, dass die Schwerpunkte in diesen Artikeln von den verschiedenen sprachigen Verfassern jeweils anders gestaltet sind und der Informationsgehalt dementsprechend variiert.

Alle von Duparc bis dato veröffentlichten Fotos sind über den Online-Zugang der französischen Nationalbibliothek abrufbar<sup>99</sup>:

<http://gallica.bnf.fr/>

Umfangreiche Informationen zu Editionen und Abhandlungen über Duparc erhält man über den *Karlsruher Virtuellen Katalog* oder über die Literatursuchmaschine *Worldcat*:

---

<sup>93</sup> Billy Andrew Roby, *A performer's guide to the songs of Henri Duparc* (Southern Baptist Theological Seminary 1991)

<sup>94</sup> Carol Tagg, *French mélodie: the solo songs of Henri Duparc* (North Texas State University 1978)

<sup>95</sup> Jennifer Ann Gallagher, *The influence of Henri Duparc on the French Melodie* (Ball State University 1977)

<sup>96</sup> Wouter Paap, *Henri Duparc*. In: *Mens en melodie* 2 (1958), S. 43.

<sup>97</sup> Hennie Schouten, *Drie Franse Lieder-Componisten Duparc – Fauré – Debussy* (Amsterdam 1950)

<sup>98</sup> Tom Deneckere, *Henri Duparc*. In: *Kaderblad* (1998), S. 4–7.

<sup>99</sup> Vgl. Appendix, S. 459f.

<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>,

<http://www.worldcat.org/>

Frei zugängliches Notenmaterial zu Duparcs Liedern, aber auch zu seinen sinfonischen Werken findet man im *International Music Score Library Project*:

[http://imslp.org/wiki/Category:Duparc,\\_Henri](http://imslp.org/wiki/Category:Duparc,_Henri)

Die Texte zu den *Mélo­dies* Duparcs samt Übersetzungen in unterschiedliche Sprachen sind auf der Website <http://www.recmusic.org/lieder/> abrufbar.

Letztlich ist es dank der Internetseite <http://www.youtube.com> auch möglich, sämtliche Lieder und sinfonische Werke Duparcs in unterschiedlichen Interpretationen anzuhören.

Alle Angaben zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Publikationen über Duparcs Leben und Werk vornehmlich aus dem französischen, weniger aus dem englischen und holländischen Sprachraum stammen. Artikel in deutschsprachigen Zeitschriften oder gar Bücher, die sich nur mit Duparc auseinandersetzen, wurden im Zuge der Recherchen zu dieser Dissertation nicht gefunden.

Die Anzahl der Bücher, die ausschließlich Duparcs Leben und Werk gewidmet sind, ist im Vergleich zu der großen Menge an Aufsätzen und Artikeln, die in den diversen Musikzeitschriften erschienen sind, äußerst gering. Der Zugang zu Duparc ist in den Publikationen allgemein zweigeteilt: Entweder gilt das Interesse des Verfassers mehr dem Leben des Komponisten oder mehr dem Werk. Bei der Durchleuchtung des musikalischen Schaffens Duparcs konzentriert sich die Wissenschaft mehr auf einzelne Klavier- bzw. Orchesterlieder, während die sinfonischen Werke eher unbeachtet geblieben sind.

Auch die vorliegende Dissertation legt ihr Hauptaugenmerk auf die von Duparc komponierten 17 Klavierlieder. Sie bildet einen Rahmen von bereits vorhandenen Informationen zu Duparcs Klavierschaffen bis hin zu neuesten Erkenntnissen, die durch diese Arbeit gewonnen werden konnten. Ein kritischer Katalog, sowie ein umfangreicher Appendix sollen die Gesamtdarstellung zum Klavierliedschaffen Duparcs in dieser Dissertation abrunden.

## 2. Henri Duparc: Sein Leben

### 2.1 Die Jahre 1848 – 1884

Marie Eugène Henri Fouques Duparc wurde am 21. Januar 1848 in Paris (9. Arrondissement, rue Godot de Mauroy 20)<sup>1</sup> geboren. Seine Familie, ursprünglich aus Lisieux (Region Basse-Normandie, Département Calvados) stammend, war bereits in fünfter oder sechster Generation in Paris ansässig.<sup>2</sup> Henris Vater, Louis Charles Fouques Duparc (1807–1879) war ein Mann von großem Organisationstalent gewesen.<sup>3</sup> Neben seiner Funktion als Straßenbauingenieur war er auch Generaldirektor der *Chemins de Fer de l'Ouest* sowie *Administrateur des Glaceries de Saint-Gobain*, einer von seinem Schwiegervater gegründeten Firma, die ihre Niederlassungen im Département Meurthe-et-Moselle (Lothringen) im Ort Cirey-sur-Vezouze hatte.

Henri Duparcs Mutter, Frédéric Amélie de Guaita (1822–1895), aus einer lothringischen Familie stammend, war eine ebenso außergewöhnliche Persönlichkeit wie ihr Ehemann. Sie konzentrierte sich einerseits auf die Erziehung ihrer Söhne (Henri hatte noch zwei ältere Brüder – Marie Robert Arthur [1842–1915] und Marie Auguste Antoine [1844–1925]), andererseits auf das Verfassen von religiösen Schriften, die sie primär ihren eigenen Kindern sowie Enkelkindern widmete.<sup>4</sup>

Der junge Duparc war keines dieser Wunderkinder gewesen, die bereits in jüngsten Jahren viele Leute durch ihre musikalische Begabung entzückten – sondern im Gegenteil – er schien als Kind nur mäßiges Interesse an der Musik gehabt zu haben.<sup>5</sup>

Ab dem Jahre 1860 besuchte Duparc das *Collège de l'Immaculée Conception de Vaugirard*, eine streng katholische Schule, in der Ordensbrüder den Unterricht hielten. Duparc wurde in dieser Zeit nicht nur in religiöser Hinsicht stark geprägt. Nachdem sich die Lehrenden des Collège vor allem auf Sprachen, auf Poesie sowie bildende Künste

---

<sup>1</sup> Vgl. Appendix, S. 464.

<sup>2</sup> Vgl. Merle, *Psychologie*. S. 11.

<sup>3</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 10.

<sup>4</sup> Folgende vier Werke publizierte sie unter anderem in den Jahren 1858–1880: *Mois de Marie en famille, à l'usage des enfants; Vie Chrétienne de l'Enfance; Missel des enfants; Marie enfant, mois de Marie des Tout Petits*.

<sup>5</sup> Vgl. Merle, *Psychologie*. S. 12.



spezialisierten, erhielt Henri besonders auf diesen Gebieten eine umfassende Ausbildung, die für sein weiteres Leben eine große Rolle spielen sollte.

„[...] l’enseignement à Vaugirard a été d’une grande importance pour Henri Duparc. Il avait une large culture, le don des langues lui était inné et fut à Vaugirard fort stimulé: il parlait couramment l’allemand, ses lettres et ses articles témoignent d’un bon style, il était même doué pour la poésie et il s’occupait de peinture, non sans succès.“<sup>6</sup>

Die Sommerferien verbrachte der junge Mann bei seiner Großmutter mütterlicherseits, Madame de Guaita, die nach dem Tod ihres Gatten Lothringen verlassen und sich an den Ufern der Seine, nahe Montereau, ein Schloss in Courbeton gekauft hatte.<sup>7</sup>

Als große Musikliebhaberin war sie es gewesen, die den am *Collège de Vaugirard* als Musiklehrer arbeitenden César Franck (1822–1890) gebeten hat, ihren Enkel in die Kunst der Harmonielehre einzuführen – angeblich um selbst mehr über die Werke, die sie liebte, in Erfahrung zu bringen.<sup>8</sup> Jahre später, am 23. November 1920, beschrieb Henri Duparc in einem Brief an seinen Verleger Alexis Rouart (1869–1921), seine erste Begegnung mit César Franck folgendermaßen:

„J’ai fait mes études au Collège de Vaugirard, où César Franck fut mon professeur de piano, et s’évertua inutilement à me faire jouer un air de la Fanchonnette et la ‚prière des Bardes‘ (de Félix Godefroid); voyant enfin qu’il ne ferait rien de moi comme ‚pianiste‘, il m’apprit la musique, et resta toujours mon incomparable maître: je n’en ai jamais eu d’autre.“<sup>9</sup>

Franck merkte sehr bald, dass er aus Duparc keinen großen Pianisten machen könne und beschloss, als er sah, dass sein Schüler doch Interesse an der Musik zeigte, ihm die Grundlagen eines musikalischen Verständnisses beizubringen. So führte der Meister seinen Schützling in die Werke von Bach, Gluck, Beethoven, Weber ein, verheimlichte ihm aber auch nicht das musikalische Oeuvre von zeitgenössischen französischen Komponisten wie Louis Clapisson (1808–1866) oder Félix Godefroid (1818–1897). Nachhaltigen Eindruck dürfte wohl die Präsentation des Liedschaffens

---

<sup>6</sup> Elst, *Duparc*. S. 22.

<sup>7</sup> Vgl. Merle, *Psychologie*. S. 12.

<sup>8</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 1.

<sup>9</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

von Robert Schumann (1810–1856) und Franz Schubert (1797–1828) auf Duparc hinterlassen haben. Vor allem in seinen Jugendwerken nämlich ist der musikalische Einfluss dieser beiden Komponisten stark spürbar.

César Franck blieb sein Leben lang Henri Duparcs musikalischer Begleiter. Als Franck am 8. November 1890 starb, bedeutete dies für Duparc einen ungeheuren Verlust – er hatte das Gefühl, wie er an einen Freund, den Rechtsanwalt Paul Paujaud schrieb, einen Vater verloren zu haben:

„Merci, cher ami, de votre lettre si pleine de cœur, si émue, si émouvante: je ne puis vous dire à quel point nous en avons été touchés. Bordes, Chausson, Benoît, Georges Franck, mon frère, ma mère, m’ont écrit des lettres excellentes: mais aucun n’a compris comme vous que je venais d’être frappé au cœur: aucun ne savait, en effet, que j’aimais ce Maître comme on aime le membre le plus cher de sa propre famille. C’est au point que la douleur d’avoir perdu ce paternel ami me laisse à peine le temps de penser à l’admirable artiste: je relis sans cesse ses œuvres merveilleuses, mais c’est pour le voir, lui, pour l’évoquer, tel que je l’ai vu si souvent, ardent et convaincu, et demandant avec la simplicité d’un enfant, malgré son génie, l’avis de son vieil élève. Et je sanglote continuellement à la pensée que je ne le verrai plus: il a emporté avec lui la moitié de ma vie, et la meilleure. Vous le dirai-je? Cette mort m’a plus profondément brisé que celle même de mon Père, que j’adorais: peut-être est-ce parce que j’ai 11 ans de plus? Mais c’est pour moi comme un effondrement. Cependant j’espère que cette grande douleur ne sera pas stérile, et il me semble que j’ai un devoir envers lui, – le devoir de lui faire honneur par mon travail. Il est vrai que je suis bien souvent arrêté par des misères physiques; mais, si elles reviennent, je me souviendrai de sa sublime énergie, et je tâcherai de les dominer, comme il l’aurait fait. Puisque vous aimez ma pauvre musique, vous en aurez, cher ami, pour l’amour de lui, dussé-je mourir à la peine: il me semble que sa pensée me l’a demandé, et que son âme m’y encourage. [...]

Adieu, cher ami, et merci encore. A vous de tout cœur.

H.D.<sup>10</sup>

Obwohl Duparc während seiner Ausbildung in Vaugirard von César Franck weder detailliert in Harmonielehre, noch in Kontrapunkt unterrichtet worden war<sup>11</sup>,

---

<sup>10</sup> Zit. nach: Elst, *Duparc*. S. 114.

<sup>11</sup> Vgl. ebda.: S. 26.

komponierte er zu dieser Zeit sein erstes Oeuvre, das aus einer Sammlung von *6 Rêveries pour piano* bestand. Nancy Van der Elst beschreibt in ihrer Dissertation *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* diese kleinen „Träumereien“ wie folgt:

„Ces morceaux, d'un caractère sensible et rêveur font penser aux Lieder ohne Worte de Mendelssohn: Ils sont très lyriques, parfois même mélancoliques, et ils témoignent d'une grande souplesse harmonique. Leur jeune auteur manie aisément les modulations et il gouverne bien les petites formes de ces feuilles d'album.“<sup>12</sup>

Einer Idee von Duparcs Großmutter, Madame de Guaita, war es zu verdanken, dass diese Sammlung an Klavierstücken zum 14. oder 15. Geburtstag des jungen Komponisten gedruckt worden war – eine Tatsache, die für Duparc sicher Ansporn genug gewesen war, um sich noch weiter vertieft mit der Materie Musik auseinanderzusetzen.

1867 schrieb sich Duparc zusammen mit seinem langjährigen Freund Arthur Coquard (1846–1910), mit dem er ein Jahr zuvor eine nachhaltig beeindruckende Reise zu den Pyrenäen unternommen<sup>13</sup> und der ebenfalls Musikunterricht von César Franck im *Collège Vaugirard* erhalten hatte, für ein Jura-Studium an der Universität in Paris ein. Zeitgleich erkannte Henri Duparc seine wahre Berufung: Die musikalische Ausbildung bei Franck, die er auch nach dem erfolgreichen Abschluss des Collège fortsetzte, bekam für ihn mehr und mehr Bedeutung. Nun bat er von sich aus „Père Franck“, ihn verstärkt mit den Gesetzen der Harmonie- sowie Kontrapunktlehre vertraut zu machen.

Sein Jura-Studium brach Duparc 1870 ab. Der Grund dafür dürfte allerdings nicht primär die Musik, sondern der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges gewesen sein.

Im Jahre 1868 machte Duparc mit einer Familie Bekanntschaft, die in seinem Leben noch eine wichtige Rolle spielen sollte. Isabelle Mac Swiney, eine geborene Mac Leod, floh nach dem Tod ihres Mannes und nach dem Verlust ihres gesamten Besitzes aus

---

<sup>12</sup> Elst, *Duparc*. S. 26.

<sup>13</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 2.

Irland und zog in ein Haus in Paris in der Avenue de Villars 7<sup>14</sup>. Es war das gleiche Haus, in dem auch die Familie d’Indy bereits seit 1865<sup>15</sup> drei Stockwerke bewohnt hatte. Eine Tochter von Isabelle Mac Swiney war die zweite Frau von Doktor Noël Guéneau de Mussy, einem entfernten Cousin der Familie Duparc, geworden. Bei letzterem trafen sich Ellie Mac Swiney (1845–1934) und Henri Duparc das erste Mal. Ellie, die nach kurzer Zeit Freundschaft mit dem jungen Vincent d’Indy (1851–1931) geschlossen hatte, brachte bald die beiden zukünftigen Komponisten d’Indy und Duparc zusammen.

„Ellie Mac Swiney était musicienne; elle chantait et jouait du piano. Avec son voisin Vincent elle se lia d’une amitié naturellement tendre; les deux jeunes amateurs lisaient ensemble toute sorte de musique; ils allaient de compagnie au concert; certains de leurs amis envisageaient déjà la possibilité d’un mariage, mais le jeune homme était engagé et la jeune fille devait épouser deux ans plus tard, en novembre 1871, un autre musicien amateur, qui devait aussi devenir locataire au 7 de l’avenue de Villars, Henri Duparc. C’est même chez les Mac Swiney que Vincent allait rencontrer son confrère et futur ami, connu universellement aujourd’hui par les quelques mélodies: Phidylé, La Vie Antérieure, L’Invitation au Voyage, qui datent à peu près de cette époque. La future Mme Henri Duparc et Vincent, pendant l’automne de 1869, passèrent de longues heures, presque des journées entières, à lire et à relire Lohengrin, dont on n’avait pu entendre à l’orchestre que le Prélude et la Marche religieuse, plusieurs fois exécutés aux Concerts Padeloup. [...]“<sup>16</sup>

Inspiziert durch seine beiden neuen Freunde entwickelte Duparc eine emsige Tätigkeit auf musikalischem Gebiet. Nachdem er 1867 eine Sonate für Cello und Klavier komponiert, diese jedoch wieder vernichtet hatte<sup>17</sup>, veröffentlichte er nun, zwei Jahre später, beim Verleger Flaxland seine erste Sammlung an Klavierstücken, die er *Feuilles Volantes* nannte. Diese widmete er seinem großen Lehrmeister César Franck.

Ein Jahr danach begann sich Duparc – der sich zuvor speziell auf Instrumentalmusik konzentriert hatte – mit der *Mélodie* zu beschäftigen. Resultat war schließlich sein

---

<sup>14</sup> Vgl. Appendix, S. 465.

<sup>15</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 47.

<sup>16</sup> Léon Vallas, *Vincent d’Indy* (Paris 1946 und 1950) [i.d.F.: Vallas, *d’Indy*], S. 57.

<sup>17</sup> Vgl. Northcote, *Songs*. S. 43.

Opus 2, *Cinq mélodies*, das vom Verleger Flaxland 1869 publiziert wurde. Die folgenden fünf Lieder Duparcs sind in dieser Sammlung zu finden:

- Chanson Triste (nach Jean Lahor [Henri Cazalis<sup>18</sup>])<sup>19</sup>
- Soupir (nach Sully Prudhomme)<sup>20</sup>
- Romance de Mignon (nach Goethe, übersetzt von Victor Wilder)<sup>21</sup>
- Sérénade (nach Gabriel Marc)<sup>22</sup>
- Le Galop (nach Sully Prudhomme)<sup>23</sup>

Ebenfalls zu dieser Zeit schrieb Duparc eine sechste *Mélodie*, wofür er als literarische Vorlage das Gedicht *Romance* aus Théophile Gautiers (1811–1872) *La Comédie de la Mort*<sup>24</sup> wählte. Den ursprünglichen Titel des Poems änderte Duparc zunächst in *Absence* ab, gab ihm dann aber in seiner definitiven Liedversion den Titel *Au Pays où se fait la Guerre*.

In den Jahren 1869/1870 kam Duparc erstmals persönlich mit der Musik Richard Wagners (1813–1883) in Berührung. Nach *Rienzi* und *Lohengrin*<sup>25</sup>, zwei Operaufführungen, die er bereits in Paris erlebt hatte, reiste er mit Freunden wie Camille Saint-Saëns<sup>26</sup> (1835–1921), Emmanuel Chabrier<sup>27</sup> (1841–1894) oder Catulle Mendès<sup>28</sup> (1841–1909) nach Deutschland, um dort mehrere Wagner-Aufführungen zu besuchen. Angeblich soll er selbst einige Zeit in Weimar bei Franz Liszt (1811–1886) verbracht haben, wo er persönlich Bekanntschaft mit dem großen Meister gemacht haben soll.<sup>29</sup> Die Musik Wagners faszinierte und beeinflusste den jungen Duparc in hohem Maße. So ist es geradezu verständlich, wenn er in einem Brief an Vincent d'Indy (September 1875), von den *Meistersingern* erzählend, ins Schwärmen geriet:

---

<sup>18</sup> Der französische Dichter Henri Cazalis publizierte seine Werke unter zwei Pseudonymen: Er nannte sich „Jean Lahor“ oder „Jean Caselli“. Da man den Poeten hauptsächlich unter dem Namen „Jean Lahor“ kennt, wird in der vorliegenden Arbeit nur dieser Name verwendet.

<sup>19</sup> Vgl. Jean Lahor, *Melancholia* (Paris 1868), S. 49.

<sup>20</sup> Vgl. Sully Prudhomme, *Les Solitudes* (Paris 1869), S. 113.

<sup>21</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Stuttgart, Berlin 1911)

<sup>22</sup> Vgl. Gabriel Marc, *Soleils d'octobre* (Paris 1869), S. 47.

<sup>23</sup> Vgl. Sully Prudhomme, *Stances et Poèmes* (Paris 1865), S. 65.

<sup>24</sup> Vgl. Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort* (Paris 1838), S. 221.

<sup>25</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 53.

<sup>26</sup> Vgl. ebda.

<sup>27</sup> Vgl. Merle, *Psychologie*. S. 18.

<sup>28</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 5.

<sup>29</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 53.

„C’est égal, ça m’embête que tu n’aies pas entendu les Meister: en pensant à toi je les ai insensiblement relus une trentaine ou une quarantaine de fois, et j’en ai bûché un peu l’orchestre, moins pourtant que je n’aurais voulu: eh bien j’incline à croire que c’est son œuvre la plus parfaite. Quoiqu’en dise Franck, qui vient de lire la Walküre et qui ne l’aime pas (ici je récuse absolument son autorité), il y a dans les Nibelungen des idées plus colossales, plus grandioses, la forme même de cet immense ouvrage est plus extraordinaire, mais je crois qu’aucun dans son ensemble n’atteint la perfection absolue des Meistersinger.“<sup>30</sup>

oder später im Jahr 1913 in einem Brief an Paul Lacombe näher präzisierter:

„Plus que jamais mes dieux sont Bach, Beethoven, Wagner et, en général, tous ceux pour qui la musique a été une langue dans laquelle ils se sont exprimés eux-mêmes, soit directement comme dans la musique pure de Beethoven, soit à travers des personnages fictifs comme dans Wagner: c’est la raison pour laquelle, à mon sens, la musique pure est plus haute que la musique dramatique. Dans celle-ci il y a toujours des personnages ou des états d’âme qui sont l’auteur lui-même, mais il y en a d’autres nécessaires à l’action dramatique – qui ne sont créés que par le cerveau. Un des exemples les plus frappants que j’en connaisse est Tristan et Isolde: leur amour est un épisode de la vie de Wagner; c’est Wagner lui-même, et son âme au moment où il écrivait ce chef-d’œuvre. Les autres personnages: Kurwenal, Brangaine, le roi Marke sont assurément magnifiques et il y a dans ce qu’ils disent des accents de toute beauté, mais je les trouve moins émouvants.“<sup>31</sup>

Seinen kulturellen Exkursionen musste Duparc jäh ein Ende setzen, als am 19. Juli 1870 der Deutsch-Französische Krieg ausbrach. Die unbeschwerte Zeit des jungen Komponisten wurde brüsk gestoppt, da er ins 18<sup>e</sup> Bataillon der mobilen Garde nach Bagnolez einberufen wurde.<sup>32</sup> Trotz des Krieges blieb Duparc optimistisch, wie sich in einem Brief an seinen Bruder Arthur (1871) zeigt:

„Soyez tranquilles: je ferai bien mon devoir et je perdrai peu de balles car je suis porté à croire, sans vouloir me flatter que s’il y avait dans Paris 200.000 hommes aussi résolus et aussi calmes que moi, on ferait mauvais accueil à ces diables de Prussiens. Cette nuit on nous a réveillés subitement aux cris de ‚Aux armes,

---

<sup>30</sup> Zit. nach: Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 44.

<sup>31</sup> Ebda, S. 45.

<sup>32</sup> Vgl. Appendix, S. 459.

aux barricades!’ En deux minutes tous nos mobiles ont été debout: on a couru aux barricades – naturellement il n’y avait rien, mais cette nuit il y aura peut être quelque chose. Pour ma part je serais vexé de rentrer à Paris sans avoir déchargé mon chassepot: j’ai ma cartouchière toute pleine et je serais content d’avoir à la vider. Au reste, cela ne tardera pas: on nous envoie ici toute une division ce qui prouve bien que l’on pense s’y battre. Adieu mon cher Arthur et merci encore de vos bonnes pensées de votre affection, de vos prières, de tout... Aimez-moi toujours si je vis; et si je meurs, ne me pleurez pas trop: consolez-vous en pensant que je ne pouvais mieux mourir, étant très prêt et mourant pour mon pays.<sup>33</sup>

Duparc versuchte die Verbindung zu seinen Freunden sowie zu César Franck aufrechtzuerhalten und blieb mit ihnen in ständigem Briefkontakt. Der Krieg hinderte Henri Duparc nicht, weiterzukomponieren, und so entstanden zu dieser Zeit drei neue *Méodies*. Die erste, *L’Invitation au Voyage*, schuf der Komponist nach einem Gedicht von Charles Baudelaire (1821–1867), das er im Gedichtkonvolut *Les Fleurs du Mal*<sup>34</sup> gefunden hatte. Dieses Lied war nicht nur für Duparc selbst von großem Wert, sondern auch für einen anderen bedeutenden zeitgenössischen Musiker: Gabriel Fauré (1845–1924). Von *L’Invitation au Voyage* inspiriert, fand nämlich auch Fauré zu Gedichten von Baudelaire, von denen er später einige vertonte:

„When Fauré returned to Paris in 1870 he was struck forcibly by Duparc’s ‚L’Invitation au Voyage’, published in that same year. It not only introduced him to Baudelaire, but demonstrated that the ‚mélodie’ could successfully adopt the grand manner and that it was time to put the romance behind him.“<sup>35</sup>

Das zweite Werk, das Duparc während des Krieges geschrieben hatte, war ein Gesangsduo für Sopran und Tenor, das sich *La Fuite* nennt. Die Musik basiert auf einem Gedicht von Théophile Gautier, das letzterer in seiner Gedichtsammlung *Poésies complètes*<sup>36</sup> veröffentlicht hatte.

---

<sup>33</sup> Zit. nach: Elst, *Duparc*. S. 54.

<sup>34</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris 1868), S. 166.

<sup>35</sup> Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. A musical life* (Cambridge 1991) [i.d.F.: Nectoux, *Fauré*], S. 66.

<sup>36</sup> Vgl. Théophile Gautier, *Poésies complètes* (Paris 1858), S. 296.

Schließlich komponierte Duparc auch noch eine dritte *Mélodie* mit dem Titel *La Vague et la Cloche*. Das Gedicht entnahm er dazu aus François Coppées (1842–1908) *Le Reliquaire*<sup>37</sup>.

Nach Ende des Krieges, 1871, konnte das kulturelle Leben wieder aufgenommen werden. So traf man sich gerne an bestimmten Tagen der Woche, um zusammen zu musizieren und musikalische Gedanken und Ideen auszutauschen. Ein beliebter Treffpunkt waren zum Beispiel die „Lundis musicaux“ bei Saint Saëns, die Léon Vallas wie folgt beschreibt:

„... on y rencontre, avec le maître de maison, entouré de la plus déférente sympathie, le charmant Jules Massenet, Georges Bizet, Romain Bussine, dont Vincent sera parfois l’accompagnateur quand en 1872, ce chanteur deviendra professeur au Conservatoire; César Franck qui recevra en février 1872 la charge de la classe d’orgue en la même école nationale; ses élèves Alexis de Castillon et Henri Duparc; Charles-Marie Widor arrivé depuis peu de Lyon et déjà organiste de Saint Sulpice; Georges Pfeiffer, compositeur des plus féconds; l’Irlandaise Augusta Holmès, devenue depuis longtemps parisienne, qui compose et qui elle aussi chante... en somme, chez Saint Saëns fréquente toute la phalange des compositeurs de la jeune école.“<sup>38</sup>

Einige Nachmittage dürften auch bei Familie Duparc stattgefunden haben, denn es finden sich bei Léon Vallas die folgenden Worte: „D’autres soirées, chez Henri Duparc, n’étaient pas de moindre intérêt;“<sup>39</sup>. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Vallas’ Ausführungen über Duparcs Stellenwert im Kreise seiner Musikerkollegen:

„Duparc était un merveilleux entraîneur: artiste d’une foi irrésistible, il s’affirmait comme le chef des plus jeunes musiciens, de ceux qu’on appellerait aujourd’hui ‚les moins de vingt-cinq ans‘; il en était, et le resta pendant deux lustres environ, le héros – ses dons musicaux apparaissaient comme d’une qualité exceptionnelle – et le héraut chargé des manifestations extérieures, des proclamations, des messages. Adoré à la fois de César Franck, qui voyait en lui un élève des mieux doués, de Saint-Saëns à qui il demandait pour la mise au

---

<sup>37</sup> Vgl. François Coppée, *Le Reliquaire* (Paris 1870), S. 29.

<sup>38</sup> Vallas, *d’Indy*. S. 106.

<sup>39</sup> Ebda.



point de certaines œuvres des conseils pratiques que son maître ne se montrait guère capable de lui donner, de Gabriel Fauré et d’Emmanuel Chabrier, de d’Indy surtout, qui, vers 1871–72, se contentait d’être son reflet. Il semblait devenir le grand homme de sa génération, le maître; il l’aurait été si la neurasthénie ne l’avait de bonne heure accablé en le contraignant à laisser le flambeau aux mains de son jeune ami Vincent.<sup>40</sup>

Bei solch einem Zusammentreffen wurde wahrscheinlich auch die Idee zu einer der wichtigsten musikalischen Institutionen im Paris des 19. Jahrhunderts geboren: eine Vereinigung, die es sich zur Aufgabe machte, junge, zeitgenössische französische Komponisten zu unterstützen und ihr musikalisches Oeuvre in diversen Konzerten vorzustellen. Henri Duparc, der selbst von Beginn an zu den aktiven Mitgliedern dieser sog. *Société Nationale de Musique* gehörte, führte in einem später verfassten Artikel (*Souvenirs de la Société Nationale*) genaue Gründe für die Notwendigkeit dieser Vereinigung an:

„Il n’y avait pas alors d’autres concerts dominicaux que le concert populaire de Padeloup, et le Conservatoire, qui était très fermé. Les jeunes compositeurs n’avaient donc pour ainsi dire aucun moyen de se faire connaître, non seulement du grand public, mais même d’un public restreint. Les hommes qui n’ont pas le triste bénéfice de l’âge, et qui n’ont pas vécu à cette époque-là, ne peuvent pas se douter – aujourd’hui que les nouveautés sont si recherchés – à quel point le public se méfait de tout ce qu’il ne connaissait pas: c’était presque une sorte d’hostilité instinctive contre toute œuvre nouvelle, et il la déclarait mauvaise avant même de la connaître. [...] Quant à un art symphonique français, il n’y en avait pas et il ne pouvait pas y en avoir. Les jeunes compositeurs qui auraient voulu le fonder ou qui apportaient avec eux des préoccupations nouvelles se heurtaient à l’hostilité du milieu, et pâtissaient de l’incroyable pénurie de moyens d’expression où l’on était alors, et dont les musiciens actuels ne sauraient se faire une idée, maintenant qu’il y a tant de concerts et qu’on joue au théâtre tant de pièces nouvelles dont, à l’époque, on n’aurait pas même voulu connaître l’existence. Leur groupement seul pouvait donner à ces jeunes musiciens le moyen de se manifester. C’est dire combien la fondation de la Société Nationale devenait nécessaire.“<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Ebda.: S. 107.

<sup>41</sup> Henri Duparc, *Souvenirs de la Société Nationale*. In: La Revue musicale S.I.M. 8 (1912), S. 2f.

Für einige Zeit fungierte Duparc auch als Sekretär der *Société* – eine Funktion, die der Komponist mit äußerster Gewissenhaftigkeit ausführte:

„Il est du moins certain que Duparc fut choisi secrétaire du bureau conjointement avec Gabriel Fauré le 22 novembre 1874. Le rapport de la séance du Comité du 29 novembre 1874 est de la main de Duparc. Entre 1874 et 1878 il assiste régulièrement aux réunions du Comité, sauf quelques exceptions. En 1879 il manque presque la moitié des réunions, surtout vers la fin de l’année. Nous savons que Duparc est souffrant en 1879. En 1880 il manque un tiers des réunions, mais en 1881 et en 1882 il est plus régulièrement présent et les absences sont exceptionnelles. Entre 1876 et 1882 il assiste régulièrement aux Assemblées Générales. [...] Nous pouvons donc conclure qu’Henri Duparc, pendant qu’il a été secrétaire de la Société Nationale, a fait preuve d’un très grand dévouement et d’un intérêt plus que commun pour son travail. Il s’est toujours montré plein d’initiative. Voyons maintenant ce que la Société Nationale de son côté a signifié pour Duparc pendant ces années.“<sup>42</sup>

Duparc selbst profitierte außerordentlich von der *Société*: Insgesamt wurden in der Zeitspanne von 1872 bis 1933 seine Werke 56 Mal in den Räumen dieses neu gegründeten Musikvereins aufgeführt.

Kurze Zeit vor dem allerersten Konzert in der *Société Nationale de Musique* heiratete Henri Duparc am 9. November 1871 Ellie Mac Swiney in der Kapelle der „Missions Etrangères“, die nur wenige Straßen von der gemeinsamen Wohnung in der Avenue de Villars 7, entfernt liegt.<sup>43</sup> Die Ehe sollte 61 Jahre andauern. Nur ein Jahr nach der Hochzeit brachte Ellie den ersten Sohn zur Welt: Marie Henri Charles Duparc wurde am 20. Oktober 1872 im „Château de Marnes“ geboren. Charles Duparcs Tochter, Marie Thérèse Fouques Duparc, spätere Comtesse d’Armagnac de Castanet<sup>44</sup>, brachte wiederum vier Söhne zur Welt und legte so den Grundstein für eine zahlreiche Nachkommenschaft, die bis in die heutige Zeit reicht.

---

<sup>42</sup> Elst, *Duparc*. S. 69, 73.

<sup>43</sup> Neben Vincent d’Indy und Henri Duparc bewohnte auch der Poet Robert de Bonnières dieses Haus, das in der Nähe des Invalidendoms liegt. Sowohl d’Indy als auch Duparc vertonten Gedichte von Bonnières.

<sup>44</sup> Comtesse d’Armagnac de Castanet war an einer wissenschaftlichen Aufarbeitung des Lebens von Henri Duparc sehr interessiert und stand sowohl Rémy Stricker als auch Nancy Van der Elst bei ihrer biographischen Erschließung hilfreich zur Seite.

Der zweite Sohn von Henri Duparc, Marie Valentin Léon, wurde im Jahre 1874 geboren. Seine militärische Laufbahn dürfte wohl der Grund gewesen sein, warum Léon ohne Familie blieb und schließlich ledig starb.

Die Zeit nach 1871 erwies sich für Duparc in musikalisch-kompositorischer Hinsicht als sehr fruchtbar. Er komponierte eine *Suite de Vales* (Ländler), ein *Poème Nocturne pour Orchestre*, ein symphonisches Gedicht für Orchester mit Namen *Lénore*, sowie eine Klaviersuite, die leider verschollen ist. In den darauffolgenden Jahren konzentrierte sich Duparc wiederum hauptsächlich auf das Komponieren von *Méodies*. Es entstanden nun Werke wie *Elégie* nach dem Text *Oh! Breathe not his name*.<sup>45</sup> von Thomas Moore (1779–1852), *Extase* (Jean Lahor, 1840–1909)<sup>46</sup>, *Le Manoir de Rosemonde* (Robert de Bonnières, 1850–1905)<sup>47</sup>, sowie *Sérénade florentine*<sup>48</sup>. Nebenbei betätigte sich Duparc auch als „musicographe“ für das *Journal de Musique de 1877*<sup>49</sup>.

Im Jahre 1878 träumte Duparc mit seinem Jugendfreund Vincent d'Indy von einem weiteren Projekt: Da sich die Veranstaltungen der *Société Nationale de Musique* auf hauptsächlich kammermusikalische Konzerte beschränkten, wollte man zusammen eine Institution für die Aufführung groß angelegter Orchesterwerke gründen. In einem Brief vom 13. Mai 1878 schrieb Duparc an den Direktor des *Guide Musical à Bruxelles* folgende Zeilen:

„Ce sont les Grands concerts que je cherche à organiser avec mon ami V. d'Indy, qui m'ont pris tout mon temps; peut-être M<sup>r</sup> Dupont vous a-t-il parlé de notre projet, qui est maintenant en pleine voie de réalisation: de toute façon, comme je suis convaincu que je vous approuverez entièrement cette idée large, artistique, et absolument désintéressée (ce qu'on croit difficilement à Paris), je vous envoie quelques-unes de nos circulaires: soyez assez aimable pour parler un peu de la chose autour de vous, et pour en faire dire quelques mots dans le Guide Musical. La place des Compositeurs belges est marquée d'avance dans nos programmes, et ce sera vraiment pour eux une belle occasion de se faire entendre à Paris; les auteurs seront toujours invités à diriger leurs œuvres: quant aux œuvres qui ne

---

<sup>45</sup> Vgl. Thomas Moore, *Moore's Poetical Works Complete in one volume* (London 1857), S. 173.

<sup>46</sup> Vgl. Jean Lahor, *L'illusion* (Paris 1875), S. 75.

<sup>47</sup> Dieses Gedicht ist in keinem Gedichtband Bonnières veröffentlicht worden.

<sup>48</sup> Vgl. Jean Lahor, *L'illusion* (Paris 1875), S. 19.

<sup>49</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 79.

seraient pas conduites par leurs auteurs, elles le seront par d’Indy ou par moi. – La seule question épineuse est, comme toujours, la question d’argent; mais je crois qu’elle est en train de s’aplanir.<sup>50</sup>

Doch das mit großem Enthusiasmus geplante Projekt scheiterte – wahrscheinlich aufgrund von nicht vorhandenen finanziellen Mitteln. Erst im Jahre 1886<sup>51</sup> konnten die Ideen der beiden Komponisten d’Indy und Duparc im Rahmen der *Société* teilweise realisiert werden.

Ab 1878 begann sich Duparc auch mit dem literarischen Stoff *Rusalka* von Alexander Puschkin (1799–1837) auseinanderzusetzen, den er als Vorlage zu einer gleichnamigen Oper verwenden wollte. Es sollte bei einem langjährigen Vorhaben bleiben, das letztlich an Duparcs krankhafter Selbstkritik scheiterte: 1895<sup>52</sup> verbrannte Duparc das eigens verfasste Libretto und die Orchesterentwürfe. Monate später versuchte Duparc die verbrannten Noten zu rekonstruieren – sein *Danse Lente* sowie Fragmente in seinen *Mémoires Au Pays où se fait la Guerre* und *La Vie Antérieure* sollten als musikalische „Überreste“ von der Oper, an der er mehr als zehn Jahre gearbeitet hatte, übrig bleiben.

„Je voulais que ce drame fût un drame d’âme beaucoup plus qu’un drame de situations (ce qui n’est guère habituel dans les drames musicaux), et j’avais prévu que de lectures approfondies et de longues observations me seraient nécessaires: (je voulais, par exemple, que l’homme eût un caractère faible quoique passionné, et que cette faiblesse même le conduisit à les actions violentes, parce que la violence est la force des faibles). Je travaillais donc pendant plus de 10 ans, lisant, observant, réfléchissant beaucoup, et prenant sans cesse des notes d’après lesquelles mon œuvre se formait peu à peu et se précisait de jour en jour. Je composais moi-même mon poème, et les mots ne me venaient à l’esprit que revêtus de leur accent musical, tant je vivais dans cette œuvre. J’en étais là quand je fus interrompu par des troubles de santé et par ce détraquement nerveux dont je ne devais jamais guérir. [...] Bref, en un jour de grand découragement, je me suis dit que je souffrirais moins si le sacrifice complet était une bonne fois accomplie: j’ai pris tous mes manuscrits dans le tiroir où ils donnaient en attendant des

---

<sup>50</sup> Marc Pincherle, *Musiciens peints par eux-mêmes. Lettres de compositeurs écrites en français (1771–1910)* (Paris 1939), S. 193.

<sup>51</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 85.

<sup>52</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 15.

jours meilleurs, et je les ai brûlés. Ce fut une terrible douleur de couper ainsi la meilleure tranche de ma vie, et d’anéantir le travail de 10 années! J’avais mal calculé: quelques mois après ma santé s’améliora momentanément: ce n’était pas encore la guérison – loin de là; mais enfin il me fut permis de l’espérer. Je regrettai alors d’avoir tout détruit, et je repris en note les choses dont je me souvenais, pensant simplement que les autres ne valaient évidemment pas la peine d’exister, puisque je les avais oubliées. Ce sont ces notes que j’ai exhumées l’autre jour, et en les relisant, c’est vous, chère Madame, que je voyais et que j’entendais.“<sup>53</sup>

Ein ähnliches Schicksal wiederfuhr Duparc’s letzter *Mélodie, Recueillement*<sup>54</sup> nach der literarischen Vorlage von Charles Baudelaire. Für sie fand Duparc keinen passenden Schluss, weswegen er wohl auch die Skizzen zu diesem Lied verbrannt haben dürfte. Dass Duparc überhaupt an einer 19. *Mélodie* gearbeitet hat, ist nur auf die dahingehende Erwähnung in diversen Briefen zurückführbar.

In seiner letzten wirklich produktiven Phase (1882–1884) schuf Duparc noch vier weitere Lieder: *Phidylé* (nach einem Gedicht aus Leconte de Lisle [1818–1894] Gedichtband *Poèmes et Poésies*)<sup>55</sup>, *Lamento* (nach einem Gedicht von Théophile Gautier aus dem Gedichtband *La Comédie de la Mort*)<sup>56</sup>, *Testament* (nach Armand Silvestre)<sup>57</sup> und schließlich *La Vie Antérieure* (nach Baudelaire’s *Les Fleurs du Mal*)<sup>58</sup>.

Danach sollte es, sowie sich in den beiden anschließenden Kapiteln zeigt, zu keiner neuen Komposition mehr kommen. Der Musiker beschränkte sich lediglich darauf, seine „alten“ Lieder neu zu bearbeiten bzw. sie zu orchestrieren oder seine symphonischen Werke auf einen Klavierpart zu reduzieren.

---

<sup>53</sup> Ausschnitt eines Briefes an die Sängerin Jeanne Raunay-Dumeny (Jeanne André Beaunier), den Duparc am 17. Oktober 1912 geschrieben hat.

<sup>54</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris 1868), S. 239.

<sup>55</sup> Vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes et Poésies* (Paris 1855), S. 83.

<sup>56</sup> Vgl. Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort* (Paris 1838), S. 305.

<sup>57</sup> Vgl. Armand Silvestre, *Les Ailes d’Or* (Paris 1880), S. 97.

<sup>58</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris 1868), S. 103.

## 2.2 Die Jahre 1885 – 1901

Nachdem Henri Duparc im Jahr 1882 sein Amt als Sekretär der *Société Nationale de Musique* zurückgelegt hatte<sup>1</sup>, begann er sich allmählich aus dem Pariser Musikleben zurückzuziehen. Ein neuer Lebensabschnitt begann, der zunehmend von Krankheit geprägt war. Bereits als Kind hatte der Komponist an zeitweise auftretender geistiger Verwirrung sowie an Somnambulismus gelitten:

„[...] pendant sa jeunesse, Henri Duparc présentait déjà un dérèglement de son système nerveux – léger et commun peut être – mais qui n’en existait pas moins: le jeune garçon fut, en effet, atteint à plusieurs reprises de crises de somnambulisme. Il est juste d’ajouter que ces manifestations furent passagères, et que rien de cela ne se retrouva après sa sortie du collège.“<sup>2</sup>

Dazu gesellten sich im jugendlichen Alter Phobien, wie zum Beispiel platzangstähnliche Zustände, die dem Musiker das Leben erschwerten. Entgegen den Warnungen des Arztes<sup>3</sup> schädigte Duparc seine Gesundheit aber auch insofern selbst, als er bis zu seinem 60. Lebensjahr Kettenraucher war und man ihn nur selten ohne Zigarre, Zigarette oder Pfeife antreffen konnte. Erste Auswirkungen zeigten sich bereits im frühen Alter: Neben den zunehmenden neurologischen Problemen traten auch physiologische wie Rheuma, ständige Magenschmerzen sowie die akute Verschlechterung des Sehvermögens auf. Zahlreiche Kuren, die Duparc unter anderem in Bourbon-l’Archambault, Lamalou, Gastein in Österreich oder Champel in der Schweiz<sup>4</sup> machte, halfen nur vorübergehend zu einer Verbesserung des Gesundheitszustandes.

Immer häufiger floh der Musiker aus Paris, da er sich der Hektik der Großstadt entziehen wollte. Mehrmals reiste er so zum Beispiel nach Bourboule (1882, 1883), um dort unter der Leitung des Künstlers Harpinies beim Malen von Aquarellen<sup>5</sup> wieder Kräfte sammeln zu können.<sup>6</sup> Leider zeigte sich Duparc bei der Erstellung seiner Bilder

---

<sup>1</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 85.

<sup>2</sup> Merle, *Psychologie*. S. 13.

<sup>3</sup> Vgl. *ebda.* S. 33.

<sup>4</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 141.

<sup>5</sup> Vgl. Appendix, S. 470.

<sup>6</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 91.

in gleicher Weise selbstkritisch wie beim Komponieren seiner Musikwerke: er verbrannte einen großen Teil der Aquarelle.

„Mais c’est surtout comme peintre qu’en dehors de la musique Henri Duparc fut le plus maître des dons magnifiques qu’il possédait. Malheureusement, là aussi, maints essais ont été détruits, et il ne semble pas qu’il reste de nombreuses œuvres de celui qui fut un temps l’élève d’Harpignies. C’est pendant l’hiver de 1882–1883 qu’Henri Duparc fit la connaissance de ce dernier, à La Bourboule, et c’est là qu’il se perfectionna dans l’art de la peinture.“<sup>7</sup>

Die Sommermonate verbrachte Henri Duparc wiederum regelmäßig in Marnes-la-Coquette, wo er eine Sommerresidenz<sup>8</sup> bewohnte, die seinen Eltern gehörte. („Les parents d’Henri Duparc avaient à Marnes-la-Coquette une belle propriété de vacances située dans le parc privé [l’actuelle villa St. Pierre, acquise en 1899 par le décorateur de la rue Royale Jansen et qui fut en 1951–1952 la résidence du général Eisenhower.]“)<sup>9</sup>

Duparc, der sich nicht nur für Kunst im Allgemeinen, sondern auch sehr für Politik interessierte, ließ sich am 18. Mai 1884 zum Bürgermeister der Stadt Marnes wählen.

„Le 18 mai 1884 (Duparc à 37 ans), à la suite des élections municipales qui ont eu lieu le 4 mai, les dix nouveaux conseillers municipaux de la commune de Marnes (parmi lesquels nous révélons les noms de familles toujours présentes: Georges Lenglet, Ambroise Caribaux) choisissent comme maire M. Henri Fouques-Duparc – de son nom de compositeur Henri Duparc – par neuf voix sur dix.“<sup>10</sup>

Drei Jahre zuvor hatte sich der Musiker schon in Paris als Kandidat für die Gemeindewahlen des siebten Arrondissements aufstellen lassen, erhielt jedoch zu wenig Stimmen, um das Amt antreten zu können.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Merle, *Psychologie*. S. 21.

<sup>8</sup> Vgl. Appendix, S. 466.

<sup>9</sup> François Boucher, *Henri Duparc: Maire de Marnes*. In: *Hommage à Henri Duparc: Musicien Français, Maire de Marnes en 1884–1885 / organisé par la commune de Marnes*, hrsg. v. Paul Graziani (Marnes 1985) [i.d.F.: Boucher, *Marnes*], S. 28.

<sup>10</sup> Ebda.

<sup>11</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 85.

Nur knapp ein Jahr später legte Henri Duparc am 6. September 1885 das Amt des Bürgermeisters, sowie Georges Servières schreibt, aus folgendem Grund zurück:

„[...] il n’était pas fait pour les tracas administratifs et il attribue à tous les ennuis que lui causèrent ses fonctions la névrose dont il est atteint.“<sup>12</sup>

Die Idee, von Paris weg aufs Land zu ziehen, nahm allmählich konkrete Gestalt an. Im Juni des Jahres 1885 schrieb Duparc an Ernest Chausson die Worte:

„Je lâche décidément Paris et sa banlieue, et n’ayant de préférence pour aucun département, je choisis celui des Basses Pyrénées pour rester dans le voisinage de Salies. Les eaux ont fait un tel bien à mon grand garçon...“<sup>13</sup>

Mit dem Erbteil, das ihm sein Vater nach dessen Tod im Jahr 1879 hinterlassen hatte<sup>14</sup>, kaufte Duparc schließlich 1885 eine große Villa (*Villa Florence*)<sup>15</sup> in Monein, in der er zwölf Jahre leben sollte. Motiviert durch die bald wiedergewonnenen Kräfte beschäftigte sich Duparc in den ersten Jahren von Monein vorwiegend mit der Oper *Roussalka* sowie mit den Orchestrierungen seiner Lieder *Phidylé* (1891, 1892) und *L’Invitation au Voyage* (1892–1895).

Den Kontakt zu seinen Pariser Freunden hielt Duparc, indem er mit ihnen in Briefkontakt trat. So tauschte er sich in zahlreichen Briefen mit seinem alten Freund Vincent d’Indy<sup>16</sup>, der zu dieser Zeit gerade an seinem Werk *Le Chant de la Cloche*, op.18 arbeitete, aus oder gab Ernest Chausson – ebenfalls in Briefen – zahlreiche Ratschläge zu dessen in Entstehung begriffener Oper *Roi Arthur*.<sup>17</sup>

Zusammen mit seinen Musikerkollegen versuchte Vincent d’Indy schließlich einen Verleger zu finden, der die *Méodies* Duparcs drucken und veröffentlichen sollte:

---

<sup>12</sup> Georges Servières, *Lieder français II: Henri Duparc*. In: Guide Musical 41, 6 (1895), S. 126f.

<sup>13</sup> Zit. nach: Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 14.

<sup>14</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 97.

<sup>15</sup> Vgl. Appendix, S. 466.

<sup>16</sup> Vgl. ebda.: S. 116.

<sup>17</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 119ff.



„Avec Henri Cochin, Paul Paujaud, Robert de Bonnières, Ernest Chausson, Augé de Lassus, Vincent d’Indy veut que paraissent enfin ces petits chef-d’œuvres. Il choisit un éditeur, Hamelle, qui a publié presque toutes ses premières œuvres... sans doute aux frais de l’auteur! La négociation est difficile: ‚Ce vieux huguenot d’Hamelle’, comme l’appelle d’Indy, n’a pas confiance dans le succès des belles mélodies, qu’il ne connaît pas encore. Il veut qu’on lui assure la vente de quarante exemplaires du recueil. La petite souscription se fait facilement, d’autant plus que Poujaud s’inscrit lui-même pour deux copies. Les amis prévoient qu’ils auront encore ‚quelques assauts à soutenir au moment où Hamelle aura la musique sous les yeux.’ Et, juste à ce moment, Henri Duparc ne veut plus donner ses chants à l’éditeur! L’accord ne pourra se faire.“<sup>18</sup>

Die Lieder wurden schließlich im Jahre 1894 publiziert – allerdings nicht bei Hamelle, sondern bei Baudoux.

Folgende *Méodies* finden sich in der Sammlung *Henri Duparc / Méodies*:

- L’Invitation au Voyage (nach Charles Baudelaire)<sup>19</sup>
- Sérénade florentine (nach Jean Lahor)<sup>20</sup>
- La Vague et la Cloche (nach François Coppée)<sup>21</sup>
- Extase (nach Jean Lahor)<sup>22</sup>
- Phidylé (nach Leconte de Lisle)<sup>23</sup>
- Le Manoir de Rosemonde (nach Robert de Bonnières)<sup>24</sup>
- Lamento (nach Théophile Gautier)<sup>25</sup>
- Testament (nach Armand Silvestre)<sup>26</sup>

Dass die Werke Duparcs jedoch schon vor ihrer erstmaligen Veröffentlichung bekannt waren, zeigt der Kommentar eines Programmheftes vom 494. Konzert der *Association des Concerts Padeloup* am 30. Jänner 1926<sup>27</sup>:

---

<sup>18</sup> Vallas, *d’Indy*. S. 284.

<sup>19</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris 1868), S. 166.

<sup>20</sup> Vgl. Jean Lahor, *L’Illusion* (Paris 1875), S. 19.

<sup>21</sup> Vgl. François Coppée, *Le Reliquaire* (Paris 1870), S. 29.

<sup>22</sup> Vgl. Jean Lahor, *L’Illusion* (Paris 1875), S. 75.

<sup>23</sup> Vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes et Poésies* (Paris 1855), S. 83.

<sup>24</sup> Dieser literarische Text ist nie in einem Gedichtband publiziert worden.

<sup>25</sup> Vgl. Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort* (Paris 1838), S. 305.

<sup>26</sup> Vgl. Armand Silvestre, *Les Ailes d’Or* (Paris 1880), S. 97.

<sup>27</sup> In diesem Konzert wurden die Orchesterversionen der Lieder *L’Invitation au Voyage* und *Chanson triste* aufgeführt (Sängerin: Lucy Vuillemin, Dirigent: Albert Wolff).

„Les mélodies de l’auteur de *Léonore* étaient célèbres avant d’être publiées. Connues de nombreux admirateurs, en copies manuscrites, elles furent composées plusieurs années avant que Duparc, obstiné à fuir toute publicité, se laissât vaincre par son ami, l’éditeur Baudoux.“

In Monein selbst schloss Henri Duparc weitere Freundschaften: mit dem Dichter Charles de Bordeu (1857–1926), dessen Tochter sogar Patenkind Duparcs wurde<sup>28</sup>, mit dem sehr jungen Poeten Francis Jammes (1868–1938)<sup>29</sup>, der zwei Gedichte dem Komponisten selbst, ein weiteres dessen Frau Ellie widmete, sowie mit den beiden Malern Charles Lacoste (1870–1959)<sup>30</sup> und Charles-Marie Dulac (1865–1898)<sup>31</sup>, mit denen er die Freude an der darstellenden Kunst teilte.

Viele Stunden verbrachte Duparc auch mit den Freunden Planté, Seeger, Redon und Brunel:

„[...] quand il ne chasse pas le lapin au pistolet, il reçoit ses amis. On fait de la musique de sourds. Les deux pianos sont à rude épreuve avec les Planté (lui, à l’intérieur d’un piano droit, en mai 1892, a gravé: ‚Ce piano est un ami’), Seeger, baron pianiste, désargenté, ancien conseiller d’arrondissement, habitant ‚Roquehort’ à Cardesse, Ernest Redon, secrétaire général à la Société Sainte-Cécile, à Bordeaux, Edouard Brunel, nouveau chef d’orchestre dont la municipalité béotienne, principalement intéressé par le boulevard des Pyrénées, ne supporte pas le caractère intransigeant.“<sup>32</sup>

Den Klaviervirtuosen Francis Planté, der im Jahre 1887 von Mont-de-Marsan nach Pau gezogen war, hatte Duparc – laut Michel Fabre – bereits in Paris kennengelernt.<sup>33</sup> Mit ihm trat er von Monein aus in regen Briefkontakt – die Freunde trafen sich aber auch regelmäßig bei Konzerten ihres gemeinsamen Musikerkollegen Edouard Brunel (1844–1921), der als Orchesterchef der Stadt Pau viele musikalische Aufführungen

---

<sup>28</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 104.

<sup>29</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 105–108.

<sup>30</sup> Vgl. Bertrand Pouradier Duteil, *Henri Duparc: un destin brisé*. In: *Hommage à Henri Duparc: Musicien Français, Maire de Marnes en 1884 – 1885 / organisé par la commune de Marnes*, hrsg. v. Paul Graziani (Marnes 1985) [i.d.F.: Duteil: *Destin*], S. 2.

<sup>31</sup> Vgl. ebda.

<sup>32</sup> Fabre, *Musicien*. S. 72.

<sup>33</sup> Vgl. Michel Fabre, *Une amitié d’artistes. Lettres d’Henri Duparc à Francis Planté*. In: *Revue régionaliste des Pyrénées* 205–206 (1975) [i.d.F.: Fabre: *Une amitié d’artistes*], S. 37.

dirigierte. Brunel war es wiederum gewesen, der Duparc auf die Idee brachte, Bach-Werke zu orchestrieren – ein Unterfangen, das sich für Duparc bereits als schwierig erwies:

„Je sais bien que je ne suis plus bon à rien, mais il ne me venait même pas à l'idée qu'une espèce de travail de copiste comme celui-ci me donnerait tant de mal: il m'a fallu dix fois plus de temps que je ne l'avais prévu: enfin c'est fait... les morceaux sont prélude et fugue en mi mineur [BWV 533], prélude en si mineur [BWV 544] et notre vieux choral... [In dir ist Freude, BWV 615].“<sup>34</sup>

Am 1. März 1895 wurden diese Transkriptionen in Pau unter dem Dirigat von Edouard Brunel uraufgeführt.

Weitere Orgel-Werke transkribierte Duparc nicht für Orchester sondern für zwei Klaviere: zwei Präludien und Fugen von J.S. Bach, (*Präludium und Fuge in f-Moll*, BWV 543 sowie *Präludium und Fuge in e-Moll*, BWV 533) aber auch sechs Stücke seines Lehrmeisters César Franck (*Trois chorals*, *1er Fantaisie en Ut*, *2e Fantaisie en La* und *Cantabile*).<sup>35</sup>

Henri Duparc trat zu dieser Zeit auch mehrere Fahrten nach Bordeaux an, um dort diversen Konzerten der im Jahre 1843 gegründeten *Société de Sainte-Cécile* beiwohnen zu können. Mit dem Vize-Präsidenten dieser Vereinigung, Félix Ernest Redon (1835–1907), Bruder des berühmten Künstlers Odilon Redon (1840–1916), schloss Duparc sehr bald Freundschaft. Dieser hielt Duparc über das Konzertgeschehen in der *Société de Sainte-Cécile* am laufenden.

Am 26. März 1895 schrieb Henri Duparc an Francis Planté folgende Zeilen:

„Bien cher ami,  
Je suis arrivé hier soir de Bordeaux où je n'ai pas entendu la Symphonie de d'Indy (au dernier moment, il y eu avec Philipp des difficultés que je vous raconterai...) Quoi qu'il en soit, la première chose que j'ai apprise en me réveillant dimanche

---

<sup>34</sup> Michel Fabre, *Une amitié d'artistes*. S. 78.

<sup>35</sup> Das jeweilige Entstehungsjahr dieser Transkriptionen ist unbekannt. Die Bach-Präludien und Fugen wurden 1903 von der Edition Demest publiziert, die Franck-Werke hatte Duparc im Auftrag des Verlages Durand transkribiert. Sie wurden 1908 veröffentlicht.

matin, c'est que la Symphonie ne figurait pas au programme: elle y figurait encore mardi: Redon m'a montré le programme tel qu'il avait été affiche et envoyé aux sociétaires: il a fallu le modifier presque au dernier moment, et ce n'est qu'à l'heure même du concert à l'entrée de la salle, qu'on a pu distribuer le nouveau programme au public. Je dirais volontiers ‚quelle déveine! si je n'avais pas passé quelques heures vraiment délicieuses avec le cher exquis admirable et admiré, adorable et adoré Redon et avec ses charmants amis.‘<sup>36</sup>

Bei diesem Zusammentreffen dürfte wahrscheinlich Henri Duparc den Sekretär der *Société de Sainte-Cécile*, Paul Charriol (1840–1923) kennengelernt haben – einen Gesangslehrer und Weinhändler, mit dem er schließlich in jahrelangen Briefkontakt getreten war.<sup>37</sup>

Die glückliche Zeit in Monein wurde für Duparc schließlich durch mehrere Schicksalsschläge getrübt: Am 8. November 1890 starb sein über alles geliebter ‚musikalischer Vater‘, César Franck, vier Jahre später, am 13. September 1894, sein Freund Emmanuel Chabrier und schließlich am 1. November 1895 seine Mutter, die er zutiefst verehrt hatte.<sup>38</sup>

Duparcs bis dahin positive und optimistische Gesinnung verwandelte sich in ausgeprägte Melancholie:

„[...] les lettres sur un travail fructueux devinrent de moins en moins nombreuses et les accès de mélancolie plus fréquents. La confiance en soi et l'opinion sur la qualité de ses propres œuvres, connues et appréciées par tout le Paris artistique, furent remises en question.“<sup>39</sup>

Mit dem verschwundenen Selbstvertrauen begann der Komponist nun bereits aufgrund krankhafter Selbstkritik seine musikalischen Skizzen, die er während der Zeit in Monein angefertigt hatte, zu verbrennen. Schließlich warf er sogar die Manuskripte zu seiner Oper *Roussalka* (1895) ins Feuer:

---

<sup>36</sup> Vgl. Fabre: *Une amitié d'artiste*. S. 45f.

<sup>37</sup> Die Transkription dieser insgesamt 69 Briefe findet sich im Anschluss auf S. 53: Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*.

<sup>38</sup> Vgl. Fabre: *Une amitié d'artiste*. S. 45f.

<sup>39</sup> Merle, *Psychologie*. S. 34.

„[...] peu à peu, les difficultés du début se sont multipliées; aucune de ses idées ne le satisfaisait plus, et il brûlait tour à tour chaque page qu’il écrivait. C’est là qu’il détruisit toutes ses notes, ainsi que la *Roussalka*. Pourtant, les idées musicales ne l’abandonnaient pas, et, la nuit, de nouveaux thèmes lui souriaient; le lendemain, il ne s’en souvenait plus. Désolé, il en était réduit à mettre près de son lit, à portée de sa main un crayon, du papier à musique. Les idées lui revenaient, la muse le caressait, et sa joie était grande. Hélas! le temps d’allumer et l’idée, fugitive, s’évanouissait comme la nuit! Quelle souffrance pour un Duparc! Beethoven, certes, n’entendait plus jouer la musique qu’il avait écrite, mais, en lui, tout chantait quand même intérieurement, s’il le voulait.“<sup>40</sup>

Enttäuscht, in Monein nicht die gesuchte Ruhe gefunden zu haben, beschloss Henri Duparc das „Château Florence“ in Monein zu verkaufen und gemeinsam mit seiner Frau Ellie nach Paris zurückzukehren:

„Il rentra à Paris en 1897. N’ayant pas trouvé à Monein l’amélioration de sa santé qu’il en attendait, il en avait conçu une telle horreur qu’il ne voulut pas même y retourner pour la vente de sa villa en 1901.“<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Merle, *Psychologie*. S. 34.

<sup>41</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 103.

## 2.3 Die Jahre 1902 – 1933

Zurück in Paris zog die Familie Duparc in eine neue Wohnung am „place Saint-François-Xavier 6“<sup>1</sup>. Einer der Hauptgründe, warum sich Henri und seine Gemahlin wohl entschlossen hatten, in die französische Hauptstadt zurückzukehren, war der schlechte Gesundheitszustand der Mutter von Ellie Mac Swiney gewesen.

Über die kranke Schwiegermutter schrieb Duparc auch in seinen zahlreichen Briefen an Paul Charriol, den er, wahrscheinlich durch seinen Freund Ernest Redon in Bordeaux kennengelernt hatte:<sup>2</sup>

„Quelle honte pour moi, bien cher Monsieur et ami, d’avoir laissé si longtemps votre charmante lettre sans réponse! Au moment où je l’ai reçue, nous étions fort inquiets de la santé de ma belle-mère, que – contrairement aux usages – j’aime de tout mon cœur.

Elle est fort âgée (89 ans!) et a déjà eu 6 attaques, en sorte que la moindre chose nous alarme, malgré la vigueur vraiment extraordinaire du tempérament. Ce n’est pas une vraie attaque qu’elle a eue pendant les derniers jours de votre séjour à Paris: c’est une espèce de défaillance perpétuelle, qui nous faisait sans cesse redouter que la pauvre femme ne passât dans une syncope. Nous ne l’avons pour ainsi dire pas quittée à ce moment, et c’est même pour cela que je ne suis pas retourné vous voir.“<sup>3</sup>

François Jean Elie Paul Charriol wurde am 10. Mai 1840 in Bordeaux geboren. Neben seiner Tätigkeit als Weinhändler (Duparc bestellte bei ihm des öfteren eine Reihe von teuren Weinen), arbeitete er auch als Gesangslehrer und übernahm im Zeitraum von 1897 bis 1901 die direktoriale Leitung des *conservatoire de l’Ecole gratuite de Musique de Bordeaux*. Von 1902 bis 1923 fungierte Charriol dann als Generalvertreter der *Société La Ferme* (Paris), einer Versicherung, die die Weinhändler gegen Hagelschlag versicherte. Man nimmt an, dass Paul Charriol im Jahr 1923 verstarb.<sup>4</sup>

Im Anschluss an dieses Kapitel finden sich insgesamt 69 transkribierte Briefe Duparcs, die dieser an Charriol in den Jahren von 1901 bis 1922 geschrieben hat. Sie spiegeln in

---

<sup>1</sup> Vgl. Appendix, S. 466.

<sup>2</sup> Vgl. Kapitel 2.2. *Die Jahre 1885 – 1901*, S. 34.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 60.

<sup>4</sup> Die Informationen zu Paul Charriol stammen aus Akten der *Bibliothèque municipale de Bordeaux*, sowie aus den *Archives municipales de Bordeaux*. Die Daten wurden am 3. und am 17. Mai 2004 erhoben.

äußerst interessanter Weise wider, was der Komponist in dieser Zeitspanne selbst erlebt hat, was ihn emotional berührte und womit er sich beschäftigte. Aufgrund der Tatsache, dass bisher nur wenige und kaum nennenswerte Ausschnitte aus den Briefen Duparcs an Charriol veröffentlicht worden sind<sup>5</sup>, hat sich die Verfasserin der vorliegenden Dissertation dazu entschlossen, alle Briefe an Charriol, die sie im Archiv des *Département de la Musique* der *Bibliothèque nationale de France* im Sommer 2003 vorgefunden hat, in dieser Arbeit zu publizieren.

Die nun folgenden Jahre in Paris waren für Henri Duparc von wachsender Resignation geprägt. Beharrlich versuchte er gegen die vermehrten Krankheitssymptome anzukämpfen und ging erneut auf Kuren, die ihm jedoch nur wenig halfen. In vielen Briefen an seine Freunde, darunter an Charriol, beklagte er sich nur allzu oft über das Schwächerwerden seines Sehvermögens sowie über seine zunehmende geistige Verwirrung:

„J’espère que vous me pardonneriez: il faut avoir un peu d’indulgence pour le demi-gaga que je suis devenu. (Je dis ‚demi‘ parce que je sais que je le suis, horrible privilège que n’ont pas les vrais gagas, que j’envie souvent).“<sup>6</sup>

„Figurez-vous, cher ami, qu’à toutes mes vieilles misères j’ajoute en ce moment la plus cruelle de toutes: je suis tout simplement en train de perdre complètement la vue: déjà, j’ai toutes les peines du monde à écrire et à lire: même de la musique de piano je ne peux plus la lire: je n’ai pas besoin de vous dire quel supplice c’est pour moi! Et je n’ai même pas la triste consolation de souffrir c’est une atrophie des nerfs optiques, qui ne me fait aucun mal, mais qui est incurable. On me fait bien passer des courants électriques, qui ne font absolument rien. Que voulez-vous!... Il faut bien que tout finisse, et le mieux est de se résigner autant que possible à l’inévitable. Mais c’est dur!“<sup>7</sup>

Die Tatsache, dass Duparc immer wieder von seinem Eindruck schrieb, wissentlich zu „verblöden“ (=demi-gaga), verwundert den Leser seiner Briefe, denn diese bestechen bis zuletzt durch zwingende Logik. Auch seinen Freunden erschien Duparc nicht in der

---

<sup>5</sup> Vgl. Fabre, *Musicien*.

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 60.

<sup>7</sup> Vgl. ebda. S. 71.

gleichen Weise so krank, wie er es vorgab. So hatte der Musikkritiker Michel Calvocoressi (1877–1944) folgenden Eindruck von dem Komponisten:

„to all appearances hale, strong and merry, without ever a care and enjoying to the full the use of all his capacities.”<sup>8</sup>

Paul Landormy (1869–1943) beschrieb Duparc, nachdem er ihn das erste Mal besucht hatte, wiederum auf diese Weise:

„Je trouvai un homme des plus accueillants, des plus courtois, mais aussi des plus timides et fort embarrassé. Il commença par me déclarer qu’il ne ‚pouvait pas parler’, qu’il avait grand’peine à s’exprimer, et visiblement il se montrait fort troublé à l’idée d’avoir à traduire sa pensée par des mots. Ce qui ne l’empêcha pas, au bout de quelques instants, dès qu’il fut remis de son émotion, de développer fort abondamment et avec chaleur ses vues sur la musique française.“<sup>9</sup>

Auf jeden Fall ist bewiesen, dass Duparc bis zu seinem Tod sein Sehvermögen vollständig verloren hat.

„Le Docteur Dufour, de Lausanne, qui le vit plusieurs fois en juillet 1906, puis en septembre – octobre de la même année, a bien voulu nous dire (dans la mesure où le secret médical le lui permettait) qu’à ce moment Henri Duparc avait l’œil droit presque normal, myope, mais que son œil gauche était presque perdu. De plus, nous confie l’ophtalmologiste, ‚Duparc, fort fumeur, asthénique, très nerveux, avait grand besoin de repos’. De retour à Paris, quelque temps après, Henri Duparc avait été adressé au Docteur Morax par le Docteur Dufour. Le spécialiste parisien n’a pu, hélas! nous écrire qu’il se souvenait seulement que le musicien disparu ‚était très déprimé par l’affaiblissement de son meilleur œil’. Le mal semblait faire de rapides progrès. D’ailleurs, après avoir vu le Docteur Dufour, Mme Duparc avait été prévenue, nous dit le fils du maître, ‚qu’il n’y avait rien à faire, que le nerf optique, devenu exsangue, était mort; que, vraisemblablement, l’autre œil aurait plus tard le même sort, et qu’il fallait au patient du calme, du repos...’ D’année en année, sa vision va baisser. Gêné, paraît-il, par une déformation de la

---

<sup>8</sup> Zit. nach: Elst, *Duparc*. S. 146.

<sup>9</sup> Zit. nach: ebda. S. 146f.



perspective, „il verse le contenu d’une carafe derrière son verre, non dedans...“<sup>10</sup>

Dass er mit zunehmendem Alter schlechter sah, spiegelt sich auch besonders gut in den Briefen an Charriol. War die Schrift in den Briefen von 1902 bis circa 1913 schön und gut leserlich gewesen, zeigte sie sich in seinen letzten Schriftstücken als kaum mehr lesbar.

Die einzige musikalische Arbeit, der Henri Duparc in diesen Pariser Jahren (1897–1906) nachkam, war die Orchestrierung seiner *Mélodie Testament*. In einem Brief an seinen Freund Pierre de Bréville (1861–1949) schilderte Duparc die Pein, die ihm das Orchestrieren des Werkes abverlangte:

„Je ne puis vous dire quel martyre a été pour moi cette besogne que je n’aurais jamais entreprise si j’avais pu prévoir combien elle me serait cruellement difficile. Malgré le mal inouï que m’a donné ce petit travail d’orchestration, c’était détestable. A peine terminé, je l’ai montré à d’Indy. Le cher ami n’a-t-il pas compris ce que je lui demandais ou n’a-t-il pas voulu me faire de la peine en me disant la vérité? Je ne sais. Toujours est-il qu’en revoyant ce gâchis quelques jours plus tard, je me suis moi-même rendu compte du bafouillage que j’avais écrit et j’ai bravement recommencé. Aussitôt ce recommencement terminé, même histoire, et j’ai recommencé une troisième fois! J’en suis là. Il me semble bien que cette troisième version est moins mauvaise, mais puisque j’ai pu écrire la première, je ne suis sûr de rien et je viens vous demander de la revoir. Je vous en prie d’avance, si vous y trouvez des bourdes, ne me ménagez pas, je m’y attends. Vous me rendrez un vrai service en me les signalant, et vous pouvez être parfaitement sûr de ne rien ajouter au chagrin que j’éprouve de ne pouvoir absolument pas travailler. Vous ne pouvez pas vous faire une idée de mon manque de lucidité. Je n’en ai gardé que pour constater que je n’en ai plus. C’est atroce!“<sup>11</sup>

Trotz seines verschlechterten Gesundheitszustandes versuchte Duparc nach wie vor am Pariser Musikleben teilzuhaben. Manchmal lud er Sänger und Sängerinnen ein, die ihm seine *Mélobies* vorsingen sollten, besuchte Konzerte, die von Chevillard (1859–1923) und Weingartner (1863–1942) dirigiert wurden, oder ging regelmäßig zu den „après-

---

<sup>10</sup> Merle, *Psychologie*. S. 36.

<sup>11</sup> Zit. nach: ebda. S. 35.

midis musicaux“ des Virtuosen Francis Planté und zu den „vendredi musicaux“, die bei der Sängerin Marie Trélat (1837–1914) stattfanden.<sup>12</sup>

Regen Anteil nahm Duparc auch an den Gesangsschülern von Paul Charriol. Sylvie Dumézil, spätere Darrieux, lernte bei ihrem Lehrer die *Méodies* Duparcs in einer Weise zu interpretieren, die den Komponisten der Werke, als er den Gesang der jungen Frau hörte, ins Schwärmen brachte:

„Très rares sont les interprètes de cette musique toute de sentiment et d’expression, telle que je la concevais: la grande artiste qu’est M<sup>elle</sup> Dumézil en eût été l’interprète rêvée: voix superbe, diction parfaite, charme, beauté, et surtout une sorte d’étonnante divination qui lui donne l’air d’avoir collaboré aux œuvres qu’elle interprète; elle a tout; mais, après vous avoir dit combien je l’admire, laissez-moi ajouter qu’une bonne part de mes éloges va aussi à l’admirable professeur qui a si bien su mettre en œuvre ces dons merveilleux.“<sup>13</sup>

„[...] et jamais je n’évoque sans émotion le souvenir de cette inoubliable séance où Madame Darrieux a chanté et dit mes mélodies! C’est vous cher ami, qui lui avez appris à les interpréter comme elles ne l’ont jamais été, et jusqu’à mon dernier jour, je n’oublierai pas qu’en ceci vous avez été pour moi un véritable collaborateur.“<sup>14</sup>

Im Jahre 1900 lernte Henri Duparc durch die Vermittlung der Sängerin Fourcault in Paris den am 22. Mai 1879 in Brest geborenen Marineoffizier Jean Cras kennen. Dieser hatte bis dahin autodidaktisch einige Stücke komponiert, die er nun Duparc zeigte, der wiederum – seinerseits enthusiastisch – beschloss, dem erst jungen Musiker Unterricht in Musiktheorie zu geben.

„Il lui apprit, selon la manière de César Franck, à lire les œuvres des grands maîtres, Bach, Beethoven, en les analysant. Il lui révéla les principes essentiels de l’art devant lesquels l’inspiration doit fléchir. Se doutant qu’il allait être compris, il lui dévoila son idéal, laissa parler son cœur comme si les mots dont il savait la faiblesse („Nous assez misérables pour ne penser

---

<sup>12</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 149.

<sup>13</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 76.

<sup>14</sup> Vgl. ebda. S. 137.

qu'avec des mots' dit-il à Charles de Bordeu) étaient des notes de musique ou des coloris subtils."<sup>15</sup>

Jean Cras, den sein Lehrer sehr bald als „le fils de mon âme“ bezeichnete<sup>16</sup>, sollte der einzige Schüler Duparcs bleiben. Ihm widmete Cras 1902 eine *Mélodie (Douceur du Soir)* nach einem Gedicht von Rodenbach und die Oper *Polyphème* nach dem Libretto von Albert Samain.<sup>17</sup>

Am 13. Juli 1901 schrieb Henri Duparc an Paul Charriol:

„Baudoux désire publier un recueil comprenant, avec les 8 mélodies qu'il a, quelques-unes des anciennes, (je dis „quelques-unes“ parce que je ne veux pas les lui donner toutes: mon panier réclame sa part) et 2 ou 3 qui n'ont jamais été publiées. Or, je suis en train de retaper ces vieilleries, et de les remettre à neuf autant que possible, et cela me donne une peine infinie. En ce moment, je m'évertue à remettre sur pied un morceau qui a été perdu depuis plus de 24 ans, et dont je me rappelais quelques passages qui n'étaient pas mal: il y a au moins 14 jours que je lime là-dessus, et que je mouille une chemise par jour: enfin, je crois que ça y est depuis ce matin, et j'espère que vous ne serez pas mécontent. La poésie est de Baudelaire: „la vie antérieure“.<sup>18</sup>

Ein Jahr später publizierte der Verleger Baudoux die zwölf folgenden *Mélodies*:

- L'Invitation au Voyage (nach Charles Baudelaire)
- Sérénade florentine (nach Jean Lahor)
- La Vague et la Cloche (nach François Coppée)
- Extase (nach Jean Lahor)
- Phidylé (nach Leconte de Lisle)
- Le Manoir de Rosemonde (nach Robert de Bonnières)
- Lamento (nach Théophile Gautier)
- Testament (nach Armand Silvestre)
- Chanson triste (nach Jean Lahor)

---

<sup>15</sup> Michel Fabre, *L'image d'Henri Duparc: Lettres à Jean Cras*. In: Revue régionaliste des Pyrénées 213 (1977), S. 55.

<sup>16</sup> Duteil: *Destin*. S. 11.

<sup>17</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 153.

<sup>18</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 54.

- *Elégie* (nach Thomas Moore)<sup>19</sup>
- *Soupir* (nach Sully Prudhomme)
- *La Vie Antérieure* (nach Charles Baudelaire)<sup>20</sup>

Die Lieder *Chanson triste* und *Soupir*, die einzigen, die bereits in der ersten Edition von 1869 erschienen waren, wurden nun in einer von Duparc überarbeiteten Version veröffentlicht. *Elégie* und *La Vie Antérieure* kamen im Unterschied zur Ausgabe von 1894 noch dazu.

1902 war auch das Jahr, von dem an Duparc begann, sich regelmäßig in den Wallfahrtsort Lourdes zu begeben. Er erhoffte sich, dort von seinem Leiden geheilt zu werden. Der erste Aufenthalt in Lourdes brachte zwar nicht die erwünschte Genesung, führte aber – aufgrund eines sehr religiös-intimen Erlebnisses, das Duparc als „le brusque envahissement de tout mon être par une incroyable, extraordinaire effusion“<sup>21</sup> beschrieb, zu einer neuen Sichtweise seiner Krankheit.

Inspiriert und beeindruckt von dieser „göttlichen Eingebung“ schrieb der Komponist ein Gebet („*Prière de tous les jours après la communion*“), das er später einige Male verbesserte und umänderte.<sup>22</sup> Auch seinem Freund Charriol schickte Duparc das Gebet:

„Je vous en ferai une autre dans qq. jours, en vous envoyant une prière que je fais tous les jours depuis 18 ans. Si elle vous plaît, lisez-là qq. fois en pensant à votre vieil ami; mais, je vous en prie d'avance, ne m'en parlez jamais: cela fait partie de ma vie la plus intime, celle que je vis seul: j'y ai mis tout mon cœur et tout ce qui est devenu ma pensée actuelle; je l'ai écrite en 1902, aussitôt après avoir ressenti à Lourdes l'incroyable émotion qui m'a si bien parue [?], en un seul instant, que je n'avais rien à regretter, puisque, ayant presque tout perdu, j'avais tout gagné. Vous comprenez, cher ami, que je ne désire pas que cela soit assimilé à une misérable petite œuvre d'art!“<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Thomas Moore, *Moore's Poetical Works Complete in one volume* (London 1857), S. 173.

<sup>20</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris 1868), S. 103.

<sup>21</sup> Zit. nach: Elst, *Duparc*. S. 148.

<sup>22</sup> Charles Oulmont veröffentlichte die wahrscheinlich letzte Version des Gebetes, wobei er die letzte Seite des Textes als Faksimilie abdruckte, auf dem stand: „Ecrit en 1902 après mon premier séjour à Lourdes. Récit et modifié en 1920. Dernier texte.“ Guy Ferchault publizierte eine Gebetsversion vom Mai 1909, Nancy Van der Elst eine weitere Variante von 1910.

<sup>23</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 129.

Dass er sich noch 1920 mit der Abänderung des Textes beschäftigte, beweist wiederum der folgende Briefausschnitt an Charriol:

„J’ai fait qq. modifications – cette prière que je vous ai envoyée à Grésy: j’ai supprimé un passage en m’apercevant que je l’avais déjà mis, mais bien mieux à sa place et beaucoup mieux exprimé dans une autre chose écrite à Vevey, et dont je me souviens assez bien pour pouvoir l’adapter à l’heure présente (car depuis 12 ans qu’il a été écrit, bien des choses ont changé). Je vous enverrai donc modifiée la prière que je vous ai adressée à Grésy, et que je préfère infiniment, telle qu’elle est maintenant: Je la copie en ce moment pour vous, mais ce n’est pas encore fini. Quand vous l’aurez reçue, vous me ferez plaisir de mettre l’autre dans le feu: le passage supprimé la rendait trop longue et ne me couronnait guère. Je l’avais d’ailleurs plusieurs fois modifié, et je n’en ai jamais été satisfait. – Il y a aussi qq. autres changements qui m’ont paru nécessaires: en somme, je trouve que c’est bien mieux ainsi.“<sup>24</sup>

Nach dem Tod der Schwiegermutter im Jahre 1905 beschlossen Henri und Ellie Duparc, Paris erneut zu verlassen. Noch vor dem Umzug versuchte der Musiker einige seiner gesammelten Kunstgüter zu verkaufen. Das Motiv dafür war, dass sein mittlerweile sehr eingeschränktes Sehvermögen ihm die Freude an den Bildern genommen hatte.<sup>25</sup>

„J’ai envoyé il y a quelques jours un catalogue à M<sup>r</sup> votre beau-frère. Me sentant devenir presque aveugle, je m’étais décidé à me séparer d’un certain nombre de mes chers tableaux, afin de réaliser quelque argent que je comptais donner à des œuvres de bienfaisance qui m’intéressent. On m’avait promis qu’ils feraient partie d’une belle vente qui devait avoir lieu vers le 14 avril: jugez de ma stupéfaction en recevant le 3 avril un catalogue m’annonçant que la vente aurait lieu le 5! Et quelle vente! Pour attirer le public, on avait annoncé un Corot, un Diay et un J. Dupré qui n’ont pas paru: ils étaient faux: tout le reste était une infecte petite collection de rossignols, et l’expert annoncé, G. Petit, n’est même pas venu! Ah, j’ai été bien fourré dedans par le filou, auquel j’avais fait la bêtise de me confier! Aussi, voyant que je n’aurais ni l’argent ni les tableaux, ai-je presque tout racheté: cela me coûte de l’argent au lieu de m’en rapporter: mais du moins les tableaux me restent: vous les reverrez chez moi, et je dois avouer que quand on me les a

---

<sup>24</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 131.

<sup>25</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 154.

rapportés, j'ai eu presque autant de plaisir que quand je les ai reçus pour la 1<sup>ère</sup> fois. Si j'avais pu me douter de ce que serait cette exposition, je n'aurais jamais invité votre beau-frère à aller la voir: j'espère bien qu'il ne s'est pas dérangé.<sup>26</sup>

Ein Brief an Ricardo Viñes (1875–1943) informiert auch, dass Duparc eines seiner vier Klaviere verkaufen wollte:

„Cher ami,  
Y a-t-il quelqu'un, parmi vos amis ou élèves, qui cherche un bon piano à queue d'Erard? Je compte quitter Paris, qui me fait le plus grand mal, et simplifier beaucoup ma vie. Pour ce que je peux faire de musique maintenant, je n'ai aucun besoin de 4 pianos (dont 3 à queue!) Celui que je voudrais vendre est le ½ queue qui est au salon, et sur lequel vous avez si souvent et si admirablement joué. Il est du modèle coté 4000F au tarif, et vendu, si je ne me trompe 3400: je le laisserais à 2200 et vous prierais d'accepter si c'est pour votre entremise qu'il se vend, 2000F. Vous savez que le piano est presque neuf: il est en palissandre ciré. Je compte le remplacer au salon par le ¼ de queue qui est dans ma petite chambre, et qui l'encombre terriblement.<sup>27</sup>“

Nachdem sich das Ehepaar Duparc am 15. September 1906 eine Villa an den Ufern des Genfer Sees in der Schweiz gekauft hatte, (Villa „Amélie“, Tour de Peilz, Vaud)<sup>28</sup> zog man nach längerem Aufenthalt im Hotel „Trois Couronnes“ in Vevey, im August 1907 ein.

An Paul Charriol schrieb Duparc am 13. Oktober 1907:

„Ma petite villa est délicieuse, et admirablement située dans la plus belle partie du merveilleux lac: J'ai tout: d'un côté, immédiatement derrière la maison, la route et le tramway nécessaires à mon impotence et à tous les besoins de la vie matérielle; de l'autre, toutes les splendeurs de la nature, dont rien d'humain ne me sépare... le lac sublime, dont j'admire sans cesse avec émotion le calme ou les colères, et qui, vu de l'immense fenêtre de ma chambre, entouré de magnifiques montagnes, a l'air d'un grand sanctuaire, bien fait pour reposer de pauvres âmes désemparées comme la mienne. Et pourtant, j'y suis très, très malheureux: quoique entouré de tous les objets

---

<sup>26</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 72.

<sup>27</sup> Brief an Ricardo Viñes, dem Henri Duparc am 28. November 1905 geschrieben hat.

<sup>28</sup> Vgl. Appendix, S. 467.

familiers au milieu desquels j'ai vécu, je ne me sens presque pas chez moi ici, et il me semble un peu que je suis à l'hôtel: cette jolie maison n'est pas et ne peut pas être une maison familiale: personne de nous ne s'y attachera, c'est évident: ça sent le provisoire, – quoique j'y aie apporté mes meubles comme pour une installation définitive –, parce que ce n'est pas dans mon pays.<sup>29</sup>

Am Beginn seines Aufenthaltes in der Schweiz widmete sich Duparc wieder dem Malen von Aquarellen, wobei ihm als Anregung die Gebirgszüge auf der gegenüberliegenden Seite des Genfer Sees dienten.<sup>30</sup>

Zu Recht fragt sich Nancy Van der Elst in ihrer Dissertation: „On se demande à quel degré Henri Duparc a pu jouir de cette vue splendide.“<sup>31</sup> Laut Duparcs eigenen Angaben nämlich konnte er zu dieser Zeit bereits kaum mehr sehen. Zudem machte ihm ein neues Symptom zu schaffen: Mehrmals am Tag überkam ihn solche Müdigkeit, dass er sich spontan hinlegen musste.

Einen seelischen Auftrieb bekam der Komponist durch die Ankündigung der Hochzeit seines älteren Sohnes, Charles Duparc:

„Je tiens à vous annoncer, à peine décidées, les fiançailles de mon fils aîné<sup>32</sup>, que vous avez peut-être vu à Paris. Il épouse une exquise et délicieuse jeune fille, qui a, au plus haut degré, toutes les qualités d'âme et de cœur qui seules assurent le bonheur d'une âme élevée. Vous nous connaissez assez pour savoir que si ces qualités manquaient à notre future belle-fille, nous ne serions pas heureux comme nous le sommes de cette union: or, nous sommes dans la joie, et, pour ma part, je ne peux pas assez remercier Dieu, qui éclaire d'un tel rayon de bonheur la fin si amère de ma vie. (Car à toutes les misères physiques et morales que vous savez, j'ajoute celle de la disparition progressive de ma vue, dont je crois vous avoir déjà parlé; déjà je ne fais plus jamais de musique, et je n'ai même plus de piano dans ma chambre! C'est bien dur: mais, que voulez-vous!... Il faut se résigner à l'inévitable, et ils sont encore bien heureux, ceux qui croient et savent que les chagrins de ce monde leur préparent du bonheur). Mais, même en ce monde, Dieu sait consoler les lourdes épreuves qu'il nous inflige, par de grandes joies comme celle qu'il nous envoie en ce moment. C'est, en effet, une joie

---

<sup>29</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 83.

<sup>30</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 161.

<sup>31</sup> Vgl. ebda.

<sup>32</sup> Der ältere Sohn von Henri Duparc, Marie Henri Charles Fouques Duparc (1872–1940) heiratete am 19.10.1909 in Vevey Suzanne de Franclieu (1885–1960).

inexprimable: mon fils, depuis qu'il a l'âge d'homme, s'était toujours montré, à notre grand chagrin, réfractaire à toute idée de mariage: et voilà que lui, venant de Paris, il s'éprend à Vevey d'une jeune fille des Pyrénées! C'est invraisemblable – aussi invraisemblable qu'heureux.<sup>33</sup>

Zur Hochzeitsmesse wurde die von Henri Duparc im Jahre 1882 komponierte Motette *Benedicat vobis Dominus* aufgeführt. Sie ist neben dem *Antienne pour le pape*, das erst 1987 von Wissenschaftern entdeckt worden ist<sup>34</sup>, das zweite geistliche Werk des Komponisten.

Langsam machte sich der Musiker wieder daran, sich mit seinen, wie er oft schrieb, „vieilleries“, also den „alten“ *Méodies*, zu beschäftigen und sie zu orchestrieren. Dabei war er auf die Hilfe seiner Freunde angewiesen. In der Zeit von 1909 bis 1913 wurden folgende Werke orchestriert bzw. in die Orchesterendversion gebracht:

- Aux Etoiles (mit Hilfe von Jean Cras und Auguste Sérieyx)
- Au Pays où se fait la Guerre (mit Hilfe von Auguste Sérieyx und Ernest Ansermet)
- La Vie Antérieure (mit Hilfe von Jean Cras, Ernest Ansermet, Auguste Sérieyx und Guy Ropartz)
- Testament
- Le Manoir de Rosemonde
- Chanson triste
- La Danse Lente (mit Hilfe von Ernest Ansermet)<sup>35</sup>

Im Jahre 1911 wurde schließlich auch von Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup> ein Sammelband mit 13 *Méodies* Duparcs – alle in der definitiven Version – veröffentlicht:

- L'Invitation au Voyage (nach Charles Baudelaire)
- Sérénade florentine (nach Jean Lahor)
- La Vague et la Cloche (nach François Coppée)

---

<sup>33</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 87.

<sup>34</sup> Vgl. Fabre, *Musicien*. S. 67.

<sup>35</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 167.



- Extase (nach Jean Lahor)
- Phidylé (nach Leconte de Lisle)
- Le Manoir de Rosemonde (nach Robert de Bonnières)
- Lamento (nach Théophile Gautier)
- Testament (nach Armand Silvestre)
- Chanson triste (nach Jean Lahor)
- Elégie (nach Thomas Moore)
- Soupir (nach Sully Prudhomme)
- La Vie Antérieure (nach Charles Baudelaire)
- Au Pays où se fait la Guerre (nach Théophile Gautier)<sup>36</sup>

Die Werke des Komponisten nahmen allmählich an Bekanntheitsgrad zu. Dies lag nicht nur an der Neuveröffentlichung seiner Lieder, sondern auch an der Tatsache, dass Duparc-Stücke mehr und mehr in Konzerten gespielt wurden. Unter diesen ist auf jeden Fall jenes Konzert hervorzuheben, das am 17. Oktober 1912 in Montreux vom sog. *Kursaalorchester* unter der Leitung von Ernest Ansermet aufgeführt wurde. Der musikalischen Präsentation war bereits ein langer Briefwechsel zwischen Ansermet und Duparc vorausgegangen.<sup>37</sup>

Henri Duparc kritisierte das Konzert in einem Brief an Ansermet wie folgt:

„Je pense que vous avez dû être content des exécutions, qui ont été excellentes, notamment celle de *La Vie Antérieure*, qui a été tout à fait bonne. Madame Raunay en a été ravie et l’a d’ailleurs chantée admirablement; la voix n’a pas été couverte un seul instant, comme elle l’avait été un peu à la répétition au commencement de la strophe ‚les houles, etc.‘. C’était parfait. Au commencement de la *Chanson Triste* (première fois), Madame Raunay a fait une fausse entrée: elle a été émerveillée de la façon souple et habile dont vous avez su dissimuler la faute; elle a dû vous le dire et m’a chargé de vous le dire encore.“<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Théophile Gautier, *La Comédie de la Mort* (Paris 1838), S. 221.

<sup>37</sup> Vgl. Claude Tappolet, *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet 1911–1960* (Genève 1988) [i.d.F.: Tappolet, *Lettres Ansermet*]

<sup>38</sup> Vgl. Tappolet, *Lettres Ansermet*. S. 64.

Werke Duparcs wurden jedoch auch in Lausanne und Brüssel sowie in München zur „Französischen Festwoche“ aufgeführt. Als Kommentar im Programmheft zur Festwoche konnte man folgendes über den Komponisten lesen:

„Zu den zeitgenössischen Meistern der französischen Schule kann oder vielmehr muss man Henri Duparc, den vornehmen Musiker, der sich nie im Mittelmäßigen vergeudete, zählen. Er war einer der ersten, wenn nicht sogar der allererste Schüler César Franck's und betrat den Kampfplatz mit einer ‚Léonore‘, welche ihm mit einem Schlage einen unbestrittenen Ehrenplatz sicherte. Leider lähmte Krankheit gar bald seine Arbeitskraft; nur von ferne konnte er noch den Kampf seiner Kollegen verfolgen, ohne sich daran selbst beteiligen zu können. Von Zeit zu Zeit hob er aus seinem geheimen Schatz von Melodien ein paar Lieder, deren fast orientalischen, durchdringenden Duft man nicht satt atmen kann und die ihn wie einen Tonziseleur erscheinen lassen. Wenn irgend von Einem, so gilt von ihm das Wort: ‚Pauca, sed bona‘.“<sup>39</sup>

1913 dachten Henri Duparc und seine Frau über einen Verkauf der „Villa Amélie“ nach. Schneller als sie es gewollt hatten, waren sie nicht mehr Besitzer ihres Hauses:

„La villa Amélie n'est plus à moi: elle a été vendue inopinément, et nous étions bien loin de nous y attendre. Souvent, à la vérité, en y réfléchissant, je m'étais dit qu'il faudrait bien un jour finir par là, puisque mes fils ont en France leur vie et leur carrière, et qu'aucun d'eux ne pourrait évidemment reprendre après moi et habiter cette ravissante maison; je sentais bien aussi devenir de plus en plus difficiles – presque impossibles – pour moi les longs et pénibles voyages nécessaires pour venir voir nos enfants... Bref, j'avais dit il y a plusieurs mois à une agence de Vevey: ‚Si par hasard quelqu'un vous demande une propriété au bord du lac, vous pouvez signaler la mienne; mais il est bien entendu que je ne suis nullement pressé de vendre, et qu'il ne peut, par conséquent, y avoir lieu à aucun arrangement pour le prix: mes conditions sont tout comptant, ou rien: je n'en rabattrai pas un radis.‘ – ‚Très bien, dit l'agent, mais je dois vous prévenir que vous n'avez aucune chance de trouver.‘ – ‚Ah bien, dis-je, j'attendrai aussi longtemps qu'il le faudra: je vous répète que je ne suis nullement pressé!‘ Je n'y pensais plus, quand un beau jour, – il y a juste 6 semaines –, arrivent un M<sup>r</sup> et sa femme: tous deux sont immédiatement emballés par la situation – ce que je com-

---

<sup>39</sup> Zitat aus dem Begleitheft zur *Französischen Festwoche in München*, die von Samstag, den 17. September 1910 bis Donnerstag, den 22. September 1910 stattgefunden hat.

prends –, et 2 heures après sonne à ma porte l'agent qui les avait envoyés. C'est ma femme qui le reçoit, et il lui dit que le M<sup>f</sup> fait une offre un peu inférieure au prix que j'avais fixé: „Je ne veux pas, dit M<sup>me</sup> Duparc, priver M<sup>f</sup> Duparc du plaisir de vous voir: je vais le faire prévenir: mais je suis certaine de sa réponse: il est même presque inutile de lui faire la proposition.' En effet, ¼ d'heure après, l'agent s'en va bredouille. Le lendemain qui était un dimanche, le M<sup>f</sup> vient seul, disant qu'il veut avoir affaire à moi-même, sans intermédiaire: il renouvelle sa proposition: „Monsieur, répondez-je, l'agent qui vous a envoyé a dû vous dire les conditions: la propriété n'est pas en vente: c'est tout comptant, ou rien' – „Eh bien, nous sommes d'accord.' C'était fait: le tout n'a pas duré 5 minutes: dès le lendemain nous avons commencé à emballer, et nous voici installés à Tarbes, près de mon fils aîné et de sa délicate petite famille. Nous sommes encore à l'hôtel, attendant qu'on ait fini de réparer la jolie villa que nous avons louée, et aussi que nos meubles soient arrivés.“<sup>40</sup>

Mit dem Geld, das nach dem Verkauf des Hauses zur Verfügung gestanden war, reiste das Ehepaar Duparc nach Montreux und Paris, um sich schließlich für einige Zeit in Tarbes, im „Hôtel Moderne“ niederzulassen.<sup>41</sup> Im Februar 1914 mieteten sie schließlich ein Haus (Rue Soult Nr. 52)<sup>42</sup>.

Aufgrund des rauen Klimas in Tarbes, unter dem seine Frau Ellie zu leiden hatte<sup>43</sup>, kaufte Duparc schließlich ein Haus in Mont-de-Marsan, in der „rue Victor Hugo, 48“, in welches das Ehepaar im Juli 1919 einzog. Hier sollten beide ihre letzten Lebensjahre verbringen.

Während des Krieges von 1914 bis 1918 lebten die Eltern Duparc in ständiger Sorge um den jüngeren Sohn Léon, der als Offizier der Luftwaffe einrücken musste. So ist es nur verständlich, dass auch in seinen Briefen der Krieg zum zentralen Thema wurde. Er beschrieb zum Beispiel den erstmaligen Einsatz von chemischen Waffen oder schrieb erzürnt von den fatalen Fehlern, die die französische Regierung gemacht hatte:

„Comme vous, nous n'avons pas jusqu'à présent de grands malheurs à déplorer, – du moins parmi notre – proches. Nous avons reçu avant-hier soir de bonnes nouvelles de notre oiseau, qui commande en ce moment l'escadrille d'aviation de Verdun,

---

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 107.

<sup>41</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 173.

<sup>42</sup> Vgl. Appendix, S. 467.

<sup>43</sup> Vgl. ebda. S. 175.

où il fait de la bonne besogne. Il est en bonne santé. Mais que le de deuils et d'angoisses parmi vos élèves! Un de mes neveux est capitaine d'une des C<sup>ies</sup> qui ont pris part à ces affreux combats dont vous me parlez, et où est Mr Darrieux: Il dit à sa femme qu'on ne peut pas se figurer ce que sont ces combats de maison: au moment où on croit une maison prise, des démons boches sortent d'un souterrain qu'on ne connaissait pas (car ils ont établi des communications entre toutes les caves) et vous lancent des gaz asphyxiants, des liquides enflammés etc. ,le fusil, dit-il, n'est plus qu'un accessoire...'. „Avec de pareils héros, dit-il, la victoire finale est certaine.' – D'accord, mais combien de temps va encore durer cette terrible guerre chimique? Pas très longtemps peut-être, j'ai entendu dire hier qu'on va se décider à employer un nouvel explosif récemment inventé par Turpin, et si terrible qu'on ne comptait l'utiliser qu'en cas de nécessité à cause de son incroyable puissance destructive qui, tout en faisant à droite un mal terrible, fait tout de même aussi beaucoup à gauche.

Il paraît que cela détruit et ravage tout, régiments entiers, constructions de toutes sortes, arbres, etc..., c'est une espèce d'air liquide qui, à l'éclatement, produit une sorte de cyclone. On ne peut pas en changer les abus: il faut que ce soit emporté à de grandes hauteurs par les avions. Mais est-ce vrai?... et si c'est vrai, n'est-ce pas l'enfer lui-même?<sup>44</sup>

„Heureusement Dieu m'a donné la foi, et ainsi, bien que mon vieux corps soit brisé, je ne me sens pas inutile à mon bien-aimé pays. De ma vie je n'ai vu quelque chose d'aussi émouvant que le départ de nos jeunes héros quand on a sonné la mobilisation: rien de braillard et de désordonné comme ce que j'avais vu en 70: Mais sur tous les visages (les visages de ceux qui partaient et les visages de ceux qui restaient), la joie sacrée du sacrifice consenti. C'est égal: si la France est sauvée n'oublions pas qu'elle, la 1<sup>ère</sup> nation militaire du monde, c'est aux petits belges qu'elle le doit: sans leur résistance héroïque et imprévue, nous avions l'invasion torrentielle; la mobilisation était impossible, et nous étions écrasés en 15 jours.

Et même malgré cela, sans l'incroyable courage de nos troupes, – qui partout ont combattu dans la proportion d'1 contre 3 ou 4, la défaite était certaine, par la faute de nos nombreux ministres de la guerre, dont la criminelle incurie n'avait rien préparé: nos arsenaux et nos dépôts étaient vides. Il y avait en France au moins 12 ou 14 cent mille hommes animés du meilleur esprit, ne demandant qu'à partir, et qu'on ne pouvait pas employer parce qu'il n'y avait pas de quoi les armer ni les équiper. On n'avait jamais vu autant de soldats que pendant les premières semaines de la guerre: ils baguenaudaient dans les rues et dans les cafés...

---

<sup>44</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 113.

J'ai vu des hussards, des artilleurs sans canons, des fantassins sans armes et sans munitions! Et cependant..., les allemands étant obligés de diviser leurs armées, il nous eût été facile, cette fois, d'avoir au moins l'égalité du nombre, si les milliards que nous avons donnés depuis plus de 40 ans pour la défense nationale avaient servi à préparer la guerre, au lieu d'être dépensés à tort et à travers pour la défense laïque et pour des élections généralement truquées. J'espère de tout mon cœur qu'après la guerre on fera passer un mauvais quart d'heure aux bandits qui nous gouvernent, en leur demandant des comptes sévères. Pendant la guerre, tous les français se serrent autour du gouvernement de fait, quel qu'il soit; Mais après...<sup>45</sup>

Im selben Brief scheute sich Henri Duparc auch nicht seine Meinung über die deutschen Komponisten kundzutun:

„Je veux vous dire que cette horrible guerre aura au moins un bon côté: c'est qu'on va enfin cesser de nous embêter et de fausser le goût français avec les lourdes brutes de l'art allemand contemporain, des Max Reger, des Bruckner (l'idiot) qui après avoir perpétré 10 symphonies constipées, disait: ‚Moi, au moins, j'ai fait la 10<sup>e</sup>‘); des Mahler (ce ‚musikant‘ malade dont les symphonies durent 3 jours et sont lardées d'idées vieillottes auxquelles il ajoute quelques accords faux, comme pour dire: ‚Moi aussi, je suis moderne!‘), et surtout avec l'insupportable et odieux juif de contrepoint et d'orchestration Richard Strauss; et avec l'assommant Brahms, au sujet duquel j'ai eu tant de prises de bec avec le pauvre cher Redon: cet excellent ami paraissait éprouver une espèce de chagrin de ce que je n'aimasse pas son.... ‚pisse-froid‘, comme on dit.“<sup>46</sup>

In seinem letzten Jahrzehnt wurde Henri Duparc noch zweimal ausgezeichnet. Im Jahre 1918 erhielt er den *Etoile de Roumanie*, wahrscheinlich auf Anraten des Ethnomusikologen Constantin Brăiloiu (1893–1958), der seine Studien in Lausanne und Vevey gemacht hatte<sup>47</sup>, und am 17. März 1921 wurde er zum *chevalier de la Légion d'Honneur* geehrt. Ziemlich ungerührt über diese Auszeichnung sendet Duparc ein Schreiben mit den folgenden Zeilen an Charriol:

---

<sup>45</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 111.

<sup>46</sup> Vgl. ebda. S. 112.

<sup>47</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 170.

„Merci de vos félicitations: vous comprenez bien que je n’avais nullement sollicité cette adoration: aussi, jugez de ma stupéfaction l’autre jour, en trouvant dans mon courrier une lettre du ministère m’envoyant des feuilles de [drei Worte unleserlich] et m’avisant de ma prochaine nomination. Je me suis empressé de décliner cet honneur, en disant qu’à mes yeux, un compositeur dont l’œuvre est si exigüe ne méritait pas cette distinction, mais le lendemain une lettre d’un de mes amis portant le nom de plusieurs, me demandait de façon si pressante de reprendre ma décision en me disant que j’allais les mettre dans une situation très zute [?] puisque les démarches étaient faits (à mon issue), que j’ai fait pour eux ce qu’ils me demandaient. Et voilà comment je deviens, enthousiasme – croyante être collègue et même peut-être l’inférieur de Dreyfus, de Caillaux et de Malvey, et l’obligé d’un ministère Briard! – Je n’en suis pas autrement honoré, et je vous remercie, cher ami, d’avoir si bien compris que l’honneur d’un artiste est d’être compris et aimé par qq. amis tels que vous, et qu’un bout de ruban rouge (de celui avec lequel Daniel Wilson payait son tapissier [?]) n’y change rien.“<sup>48</sup>

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Henri Duparc in aller Stille in Mont-de-Marsan. Am 12. Februar 1933 starb er schließlich infolge einer doppelten Lungenentzündung. Jahre zuvor hatte er noch an seinen Freund Paul Charriol geschrieben:

„Je n’ai jamais eu l’ambition d’écrire un nombre considérable d’ouvrages: j’aurais seulement voulu que chacun d’eux fût comme un don de moi – même et de toute mon âme, et que chaque page pour ainsi dire fût émue: j’y aurais mis le temps nécessaire, quel qu’il pût être.“<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Vgl. Kapitel 3. *Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol*, S. 133.

<sup>49</sup> Vgl. ebda. S. 76.

### 3. Die Briefe Henri Duparcs an Paul Charriol

1.<sup>1</sup>

13 juillet<sup>2</sup>

Cher Monsieur,

Voici 307,10F en paiement de la facture que vous m'avez envoyée. Le vin vient d'arriver et je suivrai très exactement vos indications pour la mise en bouteilles.

Vous n'aviez besoin d'aucune autorisation pour faire transposer Phidylé<sup>3</sup>, et, s'il en fallait une, ce n'est pas moi qui pourrait vous la donner car je n'ai plus aucun droit sur ces mélodies, et je n'aurais rien à dire s'il prenait fantaisie à Baudoux<sup>4</sup> de faire faire par un Waldteufel<sup>5</sup> quelconque un quadrille sur les différents motifs:

Vous voyez d'ici Phidylé en „poule“: ça ferait très bien:



Cela n'empêche pas que je suis très heureux de faire, pour vous être agréable comme si j'avais le droit de vous donner l'autorisation demandée. J'aurais même très volontiers fait moi-même la transposition pour votre élève, si je n'étais pas en ce moment attelé à un petit travail qui absorbe entièrement ce qui me reste de facultés, et qui donne un mal

---

<sup>1</sup> Vgl. Faksimile im Appendix, S. 471.

<sup>2</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 14.

<sup>3</sup> Henri Duparc (1848–1933), *Phidylé*, *Mélodie* über ein Gedicht von Leconte de Lisle. Erstausgabe: E. Baudoux 1894, Pl.Nr.: E.B. et Cie 64 (hohe Stimme) und E.B. et Cie 742 (mittlere Stimme).

<sup>4</sup> E. Baudoux, Gründer des Pariser Verlagshauses E. Baudoux & Cie.

<sup>5</sup> Charles-Emile Waldteufel (1837–1915), französischer Komponist, Pianist und Dirigent. Er gilt heute noch als einer der bedeutendsten Walzer-Komponisten nach der Strauss-Dynastie.

incroyable au paquet de coton hydrophile qui me sert de cerveau. Baudoux désire publier un recueil<sup>6</sup> comprenant, avec les 8 mélodies qu'il a, quelques-unes des anciennes, (je dis „quelques-unes“ parce que je ne veux pas les lui donner toutes: mon panier réclame sa part) et 2 ou 3 qui n'ont jamais été publiées. Or, je suis en train de retaper ces vieilleries, et de les remettre à neuf autant que possible, et cela me donne une peine infinie. En ce moment, je m'évertue à remettre sur pied un morceau qui a été perdu depuis plus de 24 ans, et dont je me rappelais quelques passages qui n'étaient pas mal: il y a au moins 14 jours que je lime là-dessus, et que je mouille une chemise par jour: enfin, je crois que ça y est depuis ce matin, et j'espère que vous ne serez pas mécontent. La poésie est de Baudelaire: „la vie antérieure“<sup>7</sup>!

Maintenant je vais me mettre aux ressemelages, et ce sera long! Je ne pense pas que le recueil paraisse avant le commencement de l'hiver.

Adieu, cher Monsieur, et merci encore de votre obligeance. Mes meilleures amitiés à Redon<sup>8</sup> quand vous le verrez: dites-lui qu'une chose que j'aime beaucoup chez Brahms, c'est qu'il me fait toujours penser à Redon.

Bien à vous

H. Duparc

Vous me disiez, dans votre première lettre, que vous aviez marqué sur le prix courant les vins que vous me recommandiez: vous avez dû vous tromper de prix courant, car il n'y a aucune marque sur celui que contenait votre lettre. Si vous retrouvez celui que vous me destiniez, vous seriez bien aimable de me l'envoyer.

---

---

<sup>6</sup> Edition Paris 1902. E. Baudoux. Separate Publikation von 12 *Mélodies*.

<sup>7</sup> Henri Duparc, *La Vie Antérieure*, Vertonung eines Gedichtes von Charles Baudelaire. Erstausgabe: E. Baudoux 1900, Pl.Nr.: E.B et Cie 752 (hohe Stimme).

<sup>8</sup> Félix Ernest Redon (1835–1907), französischer Komponist, Bruder des bekannten Künstlers Odilon Redon (1840–1916). Nach Studien bei Schad, Gottschalk, Ferroud, Fémy, und Schaffner arbeitete Redon ab 1869 als Generalsekretär der *Société de Sainte-Cécile*, dem heutigen Musikonservatorium von Bordeaux.



2.

5 avril 1902<sup>9</sup>

Cher Monsieur,

Je voudrais bien aller vous voir, mais c'est impossible: je viens de recevoir encore des épreuves à corriger, et demain je n'ai pas une minute: j'ai un ami à déjeuner: dans l'après-midi je vais naturellement entendre la messe en si mineur de Bach au conservatoire<sup>10</sup> (on n'a pas souvent l'occasion d'entendre ce chef-d'œuvre!) et je dîne à Versailles. Si vous pouvez venir lundi vers 3 heures, je serai très heureux de vous voir; si cela vous est impossible, je tâcherai d'aller vous faire une petite visite mardi dans la journée.

Bien à vous et à bientôt

H. Duparc

---

---

3.

9 octob. 1902<sup>11</sup>

Cher Monsieur,

Avez-vous encore du vin de Graves rouge Portets 1899, à 125F, que vous m'avez signalé l'année dernière comme un très bon vin ordinaire? Si oui, ayez la bonté de m'en expédier une barrique. Dans le cas où il ne vous en resterait plus, veuillez m'envoyer quelque chose d'approchant, et à peu près dans les mêmes prix: je m'en rapporte entièrement à votre choix.

---

<sup>9</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 15.

<sup>10</sup> Konzert in der *Société des Concerts du Conservatoire* am Sonntag, den 6. April 1902. Messe in h-Moll von J.S. Bach. Solisten: Lovano, Marty, Drouville, Daraux.

<sup>11</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 16.

Je dois vous avouer que dernièrement, en allant passer quelques jours à Lourdes et à Capvern, j'ai traversé Bordeaux: j'étais bien tenté de m'y arrêter pour vous voir, vous et tous nos amis, et pour entendre la charmante jeune fille<sup>12</sup> dont vous m'avez dit tant de bien; mais vraiment j'étais par trop détraqué; et je me suis dit qu'il vaudrait mieux faire au besoin le voyage exprès pour tenir ma promesse, si jamais je me retape un peu. Excusez-moi auprès de votre jeune élève, et dites-lui que puisqu'elle aime ces quelques pages de musique, il vaut mieux pour moi qu'elle n'ait pas la déception d'en connaître le malheureux auteur, devenu impotent et stupide.

L'éditeur Demest<sup>13</sup> m'a demandé avec insistance de lui dénicher, dans mes cartons où il n'y a presque plus rien, quelques vieilleries à mettre sur son catalogue: Je lui ai donné un duo pour soprano et ténor<sup>14</sup>, écrit il y a à peu près 30 ans (!), et qui, après quelques rafistolages, me semble à peu près présentable: je vous l'enverrai prochainement: j'en corrige en ce moment même la 1<sup>ère</sup> épreuve. Je lui donnerai aussi, – mais seulement dans quelque temps, car je n'ai pas encore fabriqué le ressemelage nécessaire, – une autre mélodie dans laquelle il y a d'assez bonnes choses, quoiqu'elle soit (poésie et musique), un peu sujet de pendule en simili-zinc. Je ne comptais pas publier ces deux fossiles; mais puisque Demets désire tant avoir mon nom sur son catalogue, je n'y mets pas de coquetterie, et, ne pouvant rien écrire de nouveau je lui donne de vieux trumeaux après y avoir passé une couche de peinture.

Croyez, cher Monsieur, à mes meilleurs sentiments, et dites à Redon<sup>15</sup> que, pourvu qu'il me garde sa bonne amitié, je consens à lui dire, s'il le veut, que Brahms est le plus grand des musiciens ...– après Théodore Dubois<sup>16</sup>, cependant.

Bien à vous

H. Duparc

---

---

<sup>12</sup> Sylvie Dumézil, spätere Darrieux, Gesangsschülerin bei Paul Charriol. Trotz intensiver Recherchen war es der Verfasserin der Dissertation nicht möglich, die Lebensdaten von Sylvie Dumézil herauszufinden.

<sup>13</sup> E. Demest, Gründer des Pariser Verlagshauses *Edition E. Demest*. Der Verlag wurde vom Editionshaus *M. Eschig* aufgekauft und ist heute wiederum Teil der *Editions Musicales Durand-Salabert-Eschig*.

<sup>14</sup> Henri Duparc, *La Fuite*, Vertonung nach einem Gedicht von Théophile Gautier. Erstausgabe: E. Demest 1903, Pl.Nr.: E. 793 D.

<sup>15</sup> Félix Ernest Redon (1835–1907)

<sup>16</sup> François Clément Théodore Dubois (1837–1924), französischer Komponist, Organist und Lehrer. Dubois lehrte am Pariser Conservatoire Harmonie (1871–1891) und Komposition (1891–1896) und wurde schließlich Direktor des Conservatoires (1896–1905). Neben seinen Kompositionen publizierte er eine größere Zahl an theoretischen Schriften, die teilweise noch heute verwendet werden.

4.

14 oct. 1902<sup>17</sup>

Cher Monsieur et ami,

Voici les 128F70. Je n'ai aucun besoin du château Yquem, ne voyant et ne recevant par conséquent presque jamais personne; mais puisque vous me dites que c'est un vin qui mérite d'être „écouté“, comme dit Redon, je vous prie de vouloir bien m'envoyer 23 bouteilles: soit donc 150 F qui, ajoutés aux 128,70, font, si je ne me trompe 278F 70: je dis „si je ne me trompe“: très sérieusement, car je me trompe tout le temps dans les chiffres. La facture me dira ce que je vous dois en plus – pour les frais de régie et d'emballage, et je vous enverrai immédiatement le montant par mandat.

Si je m'étais arrêté à Bordeaux, j'aurais été bien désappointé de ne pas vous rencontrer: C'est précisément en septembre que j'y suis passé. Mais je prendrai certainement ma revanche, et vous pouvez compter que j'irai vous voir. Notre élève<sup>18</sup> consentirait-elle à chanter Phidylé avec orchestre? Je crois bien que l'orchestre est ce qu'il y a de mieux dans la mélodie. Si le cœur lui en dit, il m'est très facile d'écrire à Pennequin<sup>19</sup>, que j'ai connu à Pau. Mais il me semble me souvenir que sa situation mondaine ne le lui permet pas. En ce cas, serait-ce possible dans un concert de charité, ou à la Philharmonique? Seulement je vous préviens d'avance que je me récuse absolument pour conduire l'orchestre: je ne tiens pas sur mes jambes et je ne manquerais pas de perdre l'équilibre en battant la mesure, et de faire un joli panache. D'ailleurs je suis si détraqué que je ne répondrais pas de ne pas battre à 3 temps une mesure à 4. – Ne croyez pas surtout que je n'irai entendre cette jeune fille que si elle chante avec orchestre! Si j'en parle, c'est seulement parce qu'il me semble que cela lui sera peut-être plus agréable, mais, pour ma part, je n'y tiens pas: au contraire: ça ne me ferait même aucun plaisir personnel d'exhiber ma ruine.

---

<sup>17</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 17.

<sup>18</sup> Sylvie Dumézil, spätere Darrieux.

<sup>19</sup> Jules Charles Louis Pennequin (1864–1914), Komponist, Orchesterdirigent, Violonist und Lehrer. Pennequin lehrte am Conservatoire Bordeaux Kontrapunkt, Fuge und Komposition. Er wirkte als Orchesterdirigent der *Société de Sainte-Cécile* und feierte seine größten Erfolge in Spanien. Die zur damaligen Zeit berühmtesten Virtuosen spielten unter seinem Dirigat.

Bien à vous en toute hâte: Demest<sup>20</sup> attend toujours son trumeau; je n'ai pas encore fini la correction des épreuves, et j'ai promis de les lui rendre demain.

Dites à Redon<sup>21</sup> que je retire Dubois<sup>22</sup>: j'avais l'intention de le remplacer par Thomé<sup>23</sup>: mais vraiment, autant vaudrait dire que je préfère Moerdès à Brahms. Disons simplement que son cher musicien est un grand musicien: mais Redon ne me fera jamais dire qu'il m'émeut. Il est vrai que je n'entends plus rien à la musique, et que le „cheval de bronze“ est devenu trop compliqué pour moi.

Cordialement

H. Duparc

---

## 5.

27 déc. 1902<sup>24</sup>

Non certes, cher Monsieur, je ne vous oublie pas; mais il m'est tout à fait impossible de songer à quitter Paris en ce moment: ma belle-mère<sup>25</sup>, que j'adore, contrairement aux usages, – vient d'avoir successivement 2 attaques: malgré son grand âge, elle se remet peu à peu, mais naturellement c'est lent, et il faut être sans cesse auprès d'elle. D'ailleurs je ne suis pas très vaillant moi-même, – plus idiot et plus gaga que jamais, – et ce ne serait pas le moment à choisir pour exhiber ma ruine. Je n'en renouvelle pas moins ma promesse d'aller vous voir si je me retape en peu.

Souhaits les meilleurs pour vous et pour tous nos amis.

H. Duparc

---

---

<sup>20</sup> E. Demest, Gründer des Pariser Verlagshauses *Edition E. Demest*.

<sup>21</sup> Felix Ernest Redon (1835–1907)

<sup>22</sup> Théodore Dubois (1837–1924)

<sup>23</sup> Francis Thomé (1850–1909), französischer Komponist. Thomé machte sich einen Namen als Komponist von Salonmusik, als Pianist und Lehrer. Seine Opern, von denen zwei in der französischen Provinz uraufgeführt wurden, vereinten verschiedene Genres wie Ballette, Pantomime und die sog. *bleuettes*.

<sup>24</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 18.

<sup>25</sup> Isabelle Mac Swiney, geborene Mac Leod, irischer Abstammung, Mutter von Ellie Mac Swiney und Schwiegermutter Henri Duparcs.

6.

9 février 1903<sup>26</sup>

Cher Monsieur et ami,

Je m'empresse de vous envoyer un mandat de 76 F 30.

Hélas, non, je ne me calomnie pas! Vous êtes bien aimable, mais toute votre amabilité ne peut rien contre la cruelle, l'atroce évidence.

J'ai dernièrement entendu 2 fois l'admirable Passion de Bach<sup>27</sup>, dont le conservatoire a donné des exécutions vraiment très bonnes. Brahms peut se fouiller! Je crois bien que les allemands veulent se ficher de lui quand ils disent „les 3 B“: c'est absolument comme s'ils disaient „les 3 W“ en parlant de Weber, de Wagner, et de Weingartner. Redon doit penser que j'y mets du parti pris: dites-lui, pour lui prouver le contraire, que, – bien que je ne sorte plus presque jamais le soir, – je suis allé entendre il y a quelque temps un concert entièrement consacré à Brahms: les fanatiques de ce rhéteur vous disent toujours: „Pour cette œuvre-là, d'accord; mais si vous connaissiez telles autres œuvres!“... J'ai voulu en avoir le cœur net: décidément, je persiste à préférer le plus petit génie au plus grand talent.

Marty<sup>28</sup> m'a dit l'autre jour qu'il comptait jouer prochainement ma vieille Lénore<sup>29</sup> au conservatoire. Dire que les abonnés vont me prendre pour un jeune!

Bien cordialement à vous, cher Monsieur, et merci

H. Duparc

---

<sup>26</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 19.

<sup>27</sup> Konzert in der *Société des Concerts du Conservatoire* am Sonntag, den 11., den 18. und den 25. Jänner 1903: Die *Johannespassion* von J.S. Bach. Solisten: Léon Laffitte (Tenor), Paul Daraux (Bass), C. Mastio (Sopran), Georges Marty (Alt).

<sup>28</sup> Georges-Eugène Marty (1860–1908), französischer Komponist, Theoretiker und Dirigent. Im Jahre 1901 war Marty Vize-Präsident der *Société des concerts* in Paris.

<sup>29</sup> Henri Duparc, *Lénore*, symphonisches Gedicht nach einer Ballade von August Bürger. Die Uraufführung von *Lénore* fand am 15. Mai 1875 in der *Société Nationale de Musique* statt. Camille Saint-Saëns transponierte die Orchestererstversion für zwei Klaviere, die definitive Orchesterversion wurde von César Franck für zwei Klaviere umgeschrieben. Definitive Orchesterausgabe: F.E.C. Leuckart 1894–1895, Pl.Nr.: F.E.C.L. 4794.

Merci de ce que vous me dites pour le vin; mais vraiment je ne crois pas utile d'en acheter pour le moment: j'ai une trentaine de b<sup>elles</sup> de château Yquem, à peu près autant de Ch<sup>au</sup> Rieussec qui me restent d'un achat fait il y a plusieurs années. Pour le monde que je reçois, je crois que c'est bien plus qu'il n'en faut, et que, quand je serai enfin claqué, mes enfants trouveront encore du vin blanc dans ma cave.

---

---

7.

13 xbre 1903<sup>30</sup>

Quelle honte pour moi, bien cher Monsieur et ami, d'avoir laissé si longtemps votre charmante lettre sans réponse! Au moment où je l'ai reçue, nous étions fort inquiets de la santé de ma belle-mère<sup>31</sup>, que – contrairement aux usages – j'aime de tout mon cœur. Elle est fort âgée (89 ans!) et a déjà eu 6 attaques, en sorte que la moindre chose nous alarme, malgré la vigueur vraiment extraordinaire du tempérament. Ce n'est pas une vraie attaque qu'elle a eue pendant les derniers jours de votre séjour à Paris: c'est une espèce de défaillance perpétuelle, qui nous faisait sans cesse redouter que la pauvre femme ne passât dans une syncope. Nous ne l'avons pour ainsi dire pas quittée à ce moment, et c'est même pour cela que je ne suis pas retourné vous voir. Cet état a duré une quinzaine de jours, et je dois avouer qu'après, je n'ai plus du tout pensé à votre lettre: je viens de la retrouver, – avec quelle confusion! – en rangeant mon tiroir. J'espère que vous me pardonneriez: il faut avoir un peu d'indulgence pour le demi-gaga que je suis devenu. (Je dis „demi“ parce que je sais que je le suis, horrible privilège que n'ont pas les vrais gagas, que j'envie souvent).

J'ai eu le plaisir, depuis votre départ, de faire la connaissance de M<sup>r</sup> votre beau frère chez un jeune homme qui vend des tableaux et avec lequel j'ai échangé un de mes Cottet<sup>32</sup> contre une admirable toile du même peintre. Avez-vous jamais vu de la peinture

---

<sup>30</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 20.

<sup>31</sup> Isabelle Mac Swiney.

<sup>32</sup> Charles Cottet (1863–1924), französischer Maler, Gründer der Künstlergruppe *Bande Noir*. Cottet beeinflusste viele andere neo-impressionistische Künstler.

d'un tout jeune homme qui s'appelle Carré<sup>33</sup>? Quand vous viendrez à Paris, vous verrez chez Mr votre beau-frère une très jolie chose de lui.

J'ai appris avec le plus grand plaisir que le mieux dont vous me parlez dans votre lettre a persisté. Vos vertiges venaient probablement d'un peu de dilatation d'estomac, aussi ont-ils été assez facilement guéris; mais je crois que mon détraquement nerveux serait beaucoup plus difficile à vaincre, si j'en juge par l'inutilité absolue de tous les traitements différents que j'ai faits depuis 20 ans.

Aussi, je vous l'avoue, en ai-je assez des médecins et n'essaierai-je rien de nouveau: je suis sûr maintenant que je ne serai guéri qu'au père Lachaise<sup>34</sup>, et j'attends aussi patiemment que possible.

Vous ai-je dit que le conservatoire me fait le grand honneur d'exécuter ma vieille Lénore<sup>35</sup>? Ce merveilleux orchestre m'en a donné il y a quelque temps une lecture vraiment stupéfiante: pas une nuance n'a été omise! L'exécution aura lieu les 10 et 17 janvier<sup>36</sup>.

Je n'ai guère besoin de vin, ne recevant presque jamais: pourtant je ne serais pas fâché de goûter ce Ch<sup>au</sup> dont vous me parlez: vous seriez bien aimable de m'en envoyer une caisse de 12 b<sup>elles</sup>.

Je n'ai pas encore vu „l'Etranger“<sup>37</sup>: d'Indy<sup>38</sup> m'avait envoyé des plans pour la répétition générale; mais je n'ai pas pu y aller: c'était au moment où ma belle-mère était le plus malade, et, de plus, il y avait ce jour-là de la neige et du verglas, ce qui ne fait pas du tout mon affaire, à moi qui ne tiens pas même debout sur un tapis.

Heureusement je connais cette belle œuvre dans laquelle il y a nombre de pages de tout 1<sup>er</sup> ordre: je suis allé l'année dernière l'entendre à Bruxelles. Nous le verrons, je pense, mercredi prochain à l'opéra.

---

<sup>33</sup> Léon Georges Jean Baptiste Carré (1878–1942), französischer Maler, Stecher und Miniaturist. Sein bekanntestes Werk war eine 1926 bis 1928 entstandene Serie zu *Tausend und eine Nacht*.

<sup>34</sup> *Père Lachaise*, mit 47 Hektar Gesamtfläche der größte Friedhof von Paris. Henri Duparc wurde am 18. Februar 1848 in *Père Lachaise* in einem Familiengrab beigesetzt.

<sup>35</sup> Henri Duparc, *Lénore*, symphonisches Gedicht nach einer Ballade von August Bürger.

<sup>36</sup> Konzert in der *Société des Concerts du Conservatoire* am Sonntag, den 10. und 17. Jänner 1904. Erstaufführung von *Lénore* im Conservatoire.

<sup>37</sup> Vincent d'Indy, *L'étranger*, *action musicale* in zwei Akten, op.53. Libretto vom Komponisten nach Ibsens norwegischem Drama *Brand* (1866). Uraufführung: Brüssel, *Théâtre de la Monnaie*, am 7. Jänner 1903.

<sup>38</sup> Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (1851–1931), französischer Komponist, Lehrer, Theoretiker und Musikkritiker. Nachdem d'Indy – sowie sein Jugendfreund Duparc – lange Jahre als aktives Mitglied der *Société Nationale de Musique* gewirkt hatte, gründete er zusammen mit Charles Bordes und Alexandre Guilmont im Jahre 1893 die *Schola Cantorum*.

Hommages respectueux, je vous prie, à Madame Charriol, et bien cordialement à vous,

H. Duparc

Amitiés à Redon.

---

---

**8.**

27 déc 1903<sup>39</sup>

Cher Monsieur et ami,

Je ne sais ce que vous devez penser de moi, qui déguste tranquillement votre excellent Ch<sup>au</sup> Suduiraut, sans songer à régler la petite facture! Car nous en avons déjà bu 2 bouteilles, l'une avec un de mes frères, l'autre avec un cousin, tous deux de passage à Paris: s'ils n'étaient pas venus inopinément nous demander à dîner, nous n'aurions pas même songé, ces derniers jours, à ouvrir la caisse: ma belle-mère<sup>40</sup>, après s'être remise, a été de nouveau souffrante: ces moments de défaillance deviennent de plus en plus fréquents: la défaillance n'a jamais été complète, mais quand viendront les syncopes, je crains bien que la pauvre vieille femme ne passe dans un instant de faiblesse. Mais il ne faut pas se plaindre, car elle ne souffre pas. – Quoi qu'il en soit, cela m'a fait oublier complètement votre facture, qui pourtant, depuis que je l'ai reçue, n'est pas sortie de mon portefeuille. J'espère que vous voudrez bien m'excuser. Vous trouverez ci-joints 55 FF. de bons de poste: cela dépasse de quelques sous le total: faites en profiter la prochaine quête de votre église, ou n'importe quelle bonne œuvre, pas juive.

Merci mille fois de faire si souvent chanter mes mélodies: veuillez en remercier de ma part vos élèves et amis. Certes, j'aurais le plus grand plaisir à aller les entendre: mais je suis vraiment trop détraqué: il vaut mieux – au moins jusqu'à nouvel ordre – que vos élèves aient quelques illusions sur l'auteur des mélodies qu'elles aiment, et ne voient pas de près le pauvre demi-gaga que je suis devenu. Je vous répète ce que je vous ai tant de fois dit, en vous remerciant encore de votre très aimable insistance: si jamais je me retape un peu, j'irai à Bordeaux; mais j'irai exprès: je ne vais plus jamais à ma petite propriété près de Pau: j'y ai trop souffert ce n'est évidemment pas la faute du pays qui

---

<sup>39</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 21.

<sup>40</sup> Isabelle Mac Swiney.



est superbe, mais que voulez-vous! J'ai pris cet endroit-là en horreur et je ne le reverrai jamais: j'aime mieux mourir n'importe où que de vivre là.

Connaissez-vous le Roi Arthus<sup>41</sup> de ce pauvre Chausson<sup>42</sup>? Il y a vraiment de très belles choses. Je ne me rappelle pas ce que je vous ai dit de l'Etranger<sup>43</sup>: je viens de le relire après l'avoir entendu: il y a vraiment des pages de tout premier ordre, comme musique, notamment les deux invocations de vita [sic] à la mer, et la tempête de la fin. Mais c'est évidemment plus lyrique et symphonique que dramatique. Par contre, j'avoue que j'aime peu le poème et la lecture n'a fait que confirmer ma première impression: le mélange du merveilleux à un modernisme trop précis me choque toujours; et l'émeraude ne va pas avec l'espadrille: j'accepterai [sic] volontiers le merveilleux le plus invraisemblable, pourvu qu'il n'y ait pas incompatibilité entre le milieu où se passe le drame, et ce merveilleux qui en est le principal élément.

Il est inadmissible que dans un chef-lieu de canton du pays basque – où les hommes ont des bérets, les femmes des fichus, et tout le monde des espadrilles – puisse s'installer cet inconnu, qui prend tous les poissons, qui a toujours de l'argent, qui apaise le vent et la mer, qu'on croit un sorcier, et auquel pourtant personne n'a jamais demandé ses papiers. Vous me direz que c'est un symbole: – évidemment, mais alors il ne fallait pas, selon moi, le matérialiser, l'entourer d'une réalité (je répète le mot) trop précise, le mettre en contact avec un douanier;– d'autant que dans son colloque avec le douanier, l'homme à l'émeraude n'a vraiment pas le beau rôle: sous prétexte de faire le bien au pauvre contrebandier arrêté, il propose au douanier de l'argent pour relâcher son prisonnier: l'autre lui répond: „Je fais mon service“, et il a parfaitement raison: ces mœurs sont bien un peu pav\* [?!]! En somme, c'est à peu près la même chose que si on voyait apparaître Moerdès dans la belle légende du roi d'Ys.<sup>44</sup> Mais par exemple le musicien fait oublier le librettiste: la partition est remplie de choses admirables: ce n'est pas de la musique pour midinettes!

Adieu, cher monsieur: j'espère qu'il n'est plus question de votre grippe: quant à moi, j'ai toujours mon rhumatisme à l'épaule depuis septembre; mais je ne m'en plains pas:

---

<sup>41</sup> Ernest Chausson, *Le Roi Arthus*, lyrisches Drama in zwei Akten, op. 23. Libretto vom Komponisten. Uraufführung: Brüssel, Théâtre de la Monnaie, am 30. November 1903.

<sup>42</sup> Amédée-Ernest Chausson (1855–1899), französischer Komponist. Im Jahre 1888 schickte Chausson das Libretto zu seiner Oper *Le Roi Arthus* an Henri Duparc mit der Bitte um detaillierte Korrekturvorschläge. Duparc antwortete Chausson in zwei Briefen, in denen er das Libretto sehr lobte und zugleich empfahl, den dritten Akt der Oper noch dramatischer zu gestalten.

<sup>43</sup> Vincent d'Indy, *L'étranger*, *action musicale*.

<sup>44</sup> Edouard Lalo, *Le Roi d'Ys*, Oper in drei Akten. Libretto von Edouard Blau. Uraufführung: Paris, Opéra-Comique (Salle Favant), am 7. Mai 1888.

au contraire, quand quelque chose me fait mal, ça me fait une espèce de plaisir: au moins c'est quelque chose!

Respectueux hommages, je vous prie, à Madame Charriol, et bien cordialement à vous,

H. Duparc

---

---

9.

11 nov. 1904<sup>45</sup>

Cher monsieur,

Voici la photographie: donnez-la de ma part à Mademoiselle Dumézil<sup>46</sup>, en la priant d'agréer tous mes hommages: et demandez-lui d'avance de n'avoir pas l'air trop déçue quand j'aurai enfin l'honneur de la connaître et de l'entendre.

Comment, 6 mois??... Colonne<sup>47</sup> annonce Hans Richter<sup>48</sup>: je ne pense pas qu'il dirige la 9<sup>e</sup> symphonie, puisque Colonne vient de la donner 2 fois; mais si par hasard c'est ce chef d'œuvre qu'il conduit je vous l'écrirai: ça vaut le voyage. Quand il l'a dirigé il y a 3 ou 4 ans, il a voulu, à une répétition, dire en français „basson solo“, ce qui se dit en anglais „single fagott“: or, il était à ce moment chef d'orchestre à Covent garden, et, croyant très bien traduire de l'anglais, il a dit: „un basson singulier“.

Drôle, n'est-ce pas?

Hommages à Madame Charriol, et bien cordialement à vous.

H. Duparc

---

---

<sup>45</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 22.

<sup>46</sup> Sylvie Dumézil, spätere Darrieux.

<sup>47</sup> Edouard Judas Colonne (1838–1910), französischer Violinist und Dirigent, Begründer der berühmten *Concerts Colonne* in Paris. Seine zweite Frau, Eugénie Vergin, sang bevorzugt Duparc-Lieder in diversen Konzerten.

<sup>48</sup> Hans Richter (1843–1916), österreichisch-ungarischer Dirigent, eine der berühmtesten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit. Richter dirigierte zumeist Opern von Wagner, Mozart, Beethoven, Liszt, Auber, Meyerbeer und Gounod in Ungarn, Österreich, Deutschland und England.

10.

9 xbre 1904<sup>49</sup>

Cher monsieur,

J'ai reçu il y a quelques jours une très aimable lettre de M<sup>elle</sup> Dumézil<sup>50</sup>, dont je vous prie de la remercier quand vous la verrez. Je lui reprocherais certainement de dire trop de bien de moi, si ce n'était pour elle une occasion de dire de vous tout celui que vous méritez: je me rends parfaitement compte, croyez-le, que l'auteur de *Chanson triste*<sup>51</sup> doit moins à lui-même qu'à l'interprète et à l'inspirateur, et je vous en remercie tous deux.

„Circonstances atterantes“, dites-vous? C'est „circonstances exterrantes“ qu'il faudrait dire! J'espère bien que votre malencontreuse grippe est passée. Avez-vous de la chance de n'être que malade! Moi, je n'ai pas même la grippe, – ce qui ne m'empêche pas, comme disait Bossnet, d'être f...n!

Vous dites, en parlant de ma photographie: „joliment réussie“: Mais ne la connaissiez-vous pas? Ne l'avez-vous pas? En ce cas je vous la donnerai quand vous viendrez à Paris: il y en a une autre, de profil, également très bonne: vous choisirez.

Hommages respectueux, je vous prie, à Madame Charriol, et bien cordialement à vous.

H. Duparc

---

---

<sup>49</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 23.

<sup>50</sup> Sylvie Dumézil, spätere Darrieux.

<sup>51</sup> Henri Duparc, *Chanson triste, Mélodie* nach einem Gedicht von Jean Lahor. Erstausgabe: G. Flaxland 1869, Pl.Nr.: G.F. 1221.

**11.**

21 Janv. 1904<sup>52</sup>

Absolument impossible, cher ami, d'aller à Bordeaux pour le 3 février: ma chère vieille belle-mère<sup>53</sup> (vous savez que, contrairement aux habitudes des gendres, je l'aime de tout mon cœur) a attrapé une mauvaise grippe, qui, vu son grand âge est très grave: elle va mieux maintenant sans être encore tirée d'affaire, – tant s'en faut; mais pendant 2 jours nous avons bien cru la perdre. Nous nous relayons comme nous pouvons pour la soigner, ce qui est fort compliqué, car nous sommes tous influencés; – ce qui n'a pas empêché ma femme de passer toutes les nuits chez sa mère, dormant un instant quand elle pouvait sur un canapé: enfin j'ai obtenu, la voyant à bout de forces, qu'elle dorme cette nuit-ci dans son lit: c'est la 1<sup>ère</sup> fois depuis 16 nuits! Excusez-moi auprès de M<sup>elle</sup> Dumézil.

Bien à vous en hâte

H. Duparc

J'entre aujourd'hui dans ma 97<sup>e</sup>!!

21 janvier 1848: que dites-vous de cet assemblage de dates? J'étais vraiment prédestiné à avoir la république en horreur!

---

**12.**

Lundi 5 Juin 04<sup>54</sup>

Cher monsieur,

Avez-vous encore de cet excellent Château Climent, que nous avons trouvé si bon qu'il nous a été impossible de ne pas en abuser, et dont il ne nous reste plus que 2 bouteilles?

---

<sup>52</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 24.

<sup>53</sup> Ellie Mac Swiney (1845–1934)

<sup>54</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 25.

Si vous en avez, vous seriez bien aimable de m'envoyer 2 caisses de 24<sup>e</sup> b<sup>lles</sup>, ou, si vous le préférez, une caisse de 30: je compte en livrer [sic] 20 ou 24 b<sup>lles</sup> à la dilapidation ménagère; mais j'en mettrai au moins 20 ou 24 de côté, pour le laisser vieillir dans un casier auquel il est défendu de toucher. Dans le cas où vous n'auriez plus de ce vin exquis, vous serez bien aimable de m'envoyer pareille quantité d'un autre à votre choix. Je vais probablement vous faire bondir d'indignation – (vous avez bien de la chance: pour ma part, je serais enchanté de bondir, même d'indignation): ce Haut-Barsac est le vin que je préfère à tous: je l'aime même mieux que le Château – Yquem! Mais c'est un goût tout personnel, qui, je dois le dire, n'est pas toujours partagé par ceux qui ont bu les deux.

Quoique j'aie dû renoncer presque absolument à sortir le soir, je suis allé l'autre jour à l'opéra entendre *Armide*<sup>55</sup>: c'est abominable: on ne comprend plus rien à Gluck à notre époque: Ce n'est pas assez névrosé. On n'a vu dans cette splendide musique qu'un prétexte à exhiber des centaines de jambes et de tutus: la mise en scène, qui passe pour superbe, a évidemment coûté fort cher, mais je la trouve d'un goût atroce, surtout le palais d'*Armide* qui est un chef d'œuvre de pâtisserie. J'ai vu, il y a quelque temps, les pilules du Diable<sup>56</sup>: il me semble que c'était du même genre, mais mieux. Quant à l'orchestre, il est gros lourd, sans accent, trop fort tout le temps, sans timbre, sans nuances, et tout a l'air d'être dans le même mouvement monotone et implacable: comme incompréhension, c'est la perfection, et les gens qui ne connaissent Gluck que comme cela (évidemment la très grande majorité du troupeau... vive le suffrage universel!) ont bien raison de le trouver ennuyeux et rococo. On entend presque toujours vanter la noblesse de Gluck et son admirable pureté qui est de l'art grec: certainement il a cela: mais personne ne dit jamais que chez lui la passion est au moins égale à la noblesse: c'est la passion même. Il est vrai que notre époque de chatouillage ne sait plus ce que c'est que de la passion: il lui faut de la morphine: Gluck aimait le bon vin, – on dit même qu'il l'aimait trop. Dites à Redon que Brahms est entre les deux: c'est l'eau rougie.

---

<sup>55</sup> Christoph Willibald Gluck, *Armide*, heroisches Drama in fünf Akten. Libretto von Philippe Quinault nach Torquato Tassos epischem Gedicht *Gerusalemme liberata*. Uraufführung: Paris, Opéra, am 23. September 1777.

<sup>56</sup> *Les pilules de Diable*, Zauberposse von Désire Paugaud. Uraufführung: 1839.

Bien cordialement à vous. Respectueux hommages, je vous prie, à Madame Charriol.

H. Duparc

---

---

**13.**

10 juin 1905<sup>57</sup>

Cher monsieur,

J'ai reçu hier le vin, et je m'empresse de vous envoyer 176 FF. Vous avez certes parfaitement bien fait de me l'expédier malgré la petite augmentation de prix: vous comprenez que pour un vin pareil et pour 40 b<sup>lles</sup>, je ne regarde pas à 40 centimes! Si je pouvais, je vous achèterais tout ce que vous avez.

Je me délecte en ce moment dans les quatuors et les œuvres de piano de Mozart, que je ne connaissais presque pas: il y a évidemment pas mal de choses un peu..coco; Mais il y en a toujours chez les grands musiciens qui ont laissé chanter leur âme, et qui, à cause de cela, ont souvent une qualité de beauté émue que les cérébraux n'atteignent jamais: tels Beethoven, Gluck, Schubert, Schumann, Franck, et tant d'autres: je ne connais que Bach qui ait tout. Vous vous étonnez peut-être que parmi eux je ne nomme pas l'énorme Wagner: c'est parce que à mon sens, il est parvenu par son incroyable puissance cérébrale, à se créer, pour chacun de ses ouvrages, un état d'âme spécial: il était lui-même Tristan, Siegfried ou Parsifal; mais précisément parce qu'il s'incarnait en ces héros si différents, aucun d'eux n'a son âme à lui Wagner. J'irai jusqu'à dire que je ne déteste pas qu'un artiste capable de rencontrer le sublime, soit quelque fois banal et même presque ridicule: le plus grand n'est pas toujours sublime – „aliquando bonus dormitat Homerus“<sup>58</sup> –, il me semble que ceux qui s'expriment eux-mêmes ont dans le sublime une certaine effusion qui n'est pas chez les autres. Aussi suis-je en réalité plus touché par les belles pages de Franck que par le mysticisme – merveilleux pourtant – de

---

<sup>57</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 26.

<sup>58</sup> Vers 359 aus *De Arte poetica* von Horaz. Im Original lautet es: „Indignor quandoque bonus dormitat Homerus“.

Parsifal. Chez Franck, le cerveau est dominé, dirigé par l'âme: il en est le serviteur; chez Wagner l'âme est créée par le cerveau. Ne trouvez-vous pas?

Pour en revenir à Mozart, il y a chez lui, parmi des morceaux assommants et même tout à fait lâches, des pages d'une pureté d'inspiration qui n'appartient qu'à lui.

Et à côté de cela, un esprit et une légèreté caressante auprès desquelles: le trop célèbre Barbier de Séville<sup>59</sup> m'a l'air de danser en sabots. Connaissez-vous bien ces œuvres ravissantes? Les quatuors surtout? On entend souvent dire des œuvres les moins belles de Beethoven que c'est encore du Mozart: quelle erreur! Il y a dans Mozart des développements admirables qui paraissent presque contemporains de Beethoven, ou qui du moins le font immédiatement pressentir.

Pardonnez-moi cette digression musicale à propos de Château Climens. A en croire Gluck, le vin n'est pas si loin de la musique: on lui demandait un jour: „Que préférez-vous? La musique, le vin, ou l'argent?“

- L'argent, répondit-il, parce qu'avec l'argent je puis me procurer du vin, et que c'est dans le vin que j'ai trouvé mes plus belles inspirations.

Hommages respectueux je vous prie à Madame Charriol, et à vous bien cordialement.

H. Duparc

---

---

**14.**

Mardi 10<sup>60</sup>

Cher Monsieur,

ma première pensée était de vous dire que j'irais vous voir rue Blanche<sup>61</sup>, mais je préfère que vous veniez d'abord – un matin vers 10h si vous le pouvez – pour voir un

---

<sup>59</sup> Gioacchino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, komische Oper in zwei Akten. Libretto von Cesare Sterbini nach Pierre-Augustin Beaumarchais' *Le barbier de Séville*. Uraufführung: Rom, Teatro Argentina, am 20. Februar 1816.

<sup>60</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 27.

<sup>61</sup> Henri Duparc schickte diesen Brief an Paul Charriol unter der folgenden Adresse: Monsieur Charriol, 51 rue Blanche, Paris.

chef d'œuvre de Besnard<sup>62</sup> que je serais heureux de vous montrer, ainsi qu'une superbe aquarelle de Ravier<sup>63</sup>, que vous ne connaissez pas, je crois. Je dis „un matin“ parce que c'est le seul moment de la journée où j'aie un jour supportable. Voulez-vous que nous disions jeudi? Si vous préférez un autre jour envoyez-moi une carte postale: le jour m'est tout-à-fait indifférent. – A Jeudi donc, si je ne reçois rien. – Bien à vous

H. Duparc

---

**15.**

Merc. 24 oct 1904<sup>64</sup>

Cher monsieur,

Je regrette infiniment de ne vous avoir pas vu. Je comptais aller rue Blanche samedi vers 2 h., et rien ne paraissait devoir m'en empêcher, quand j'ai reçu ce jour-là, en me mettant à table pour déjeuner, un petit bleu de parents habitant Brest, annonçant leur visite pour 2 h ½, et disant qu'ils désiraient beaucoup nous voir avant de repartir le soir même: impossible de sortir!

Je vous quitte en hâte pour écrire 1 ou 2 kilos de lettres.

Présentez, je vous prie, mes hommages à Madame Charriol, et croyez à mes sentiments les plus affectueux.

H. Duparc

J'espère bien que votre indisposition de Dimanche n'a pas persisté.

---

<sup>62</sup> Paul Albert Besnard (1849–1934), französischer Maler und Graveur. Besnard war bekannt für seine Landschafts- und Porträtmalerei. 1890 malte er ein Ölbild von Ernest Chausson.

<sup>63</sup> François-Auguste Ravier (1814–1895), französischer Maler. Ravier war bekannt für seine spezifischen Farbtechniken in der Landschaftsmalerei.

<sup>64</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 28.



16.

19 av. 1906<sup>65</sup>

Cher monsieur,

Avez-vous en ce moment un bon vin rouge ordinaire? Je vous serais reconnaissant de m'en expédier une pièce. Je voudrais aussi une trentaine de bouteilles de vin blanc, (Barsac ou Sauternes) dans les prix de 2FF50 à 3 FF la bouteille: si vous n'avez rien maintenant de particulièrement recommandable, ne m'envoyez que 12 ou 14 b<sup>lles</sup>: cela me permettra d'attendre la bonne occasion. J'ai encore 30 b<sup>lles</sup> de Climens: mais ce vin est si bien que je l'ai mis de côté pour les grands jours de régalade: il gagne incroyablement en vieillissant, et je ne veux pas qu'il soit gaspillé à tort et à travers, et qu'il se perde dans des estomacs qui ne savent pas „écouter“.

Figurez-vous, cher ami, qu'à toutes mes vieilles misères j'ajoute en ce moment la plus cruelle de toutes: je suis tout simplement en train de perdre complètement la vue: déjà, j'ai toutes les peines du monde à écrire et à lire: même de la musique de piano je ne peux plus la lire: je n'ai pas besoin de vous dire quel supplice c'est pour moi! Et je n'ai même pas la triste consolation de souffrir c'est une atrophie des nerfs optiques, qui ne me fait aucun mal, mais qui est incurable. On me fait bien passer des courants électriques, qui ne font absolument rien. Que voulez-vous!... Il faut bien que tout finisse, et le mieux est de se résigner autant que possible à l'inévitable. Mais c'est dur!

J'ai envoyé il y a quelques jours un catalogue à M<sup>f</sup> votre beau-frère. Me sentant devenir presque aveugle, je m'étais décidé à me séparer d'un certain nombre de mes chers tableaux, afin de réaliser quelque argent que je comptais donner à des œuvres de bienfaisance qui m'intéressent. On m'avait promis qu'ils feraient partie d'une belle vente qui devait avoir lieu vers le 14 avril: jugez de ma stupéfaction en recevant le 3 avril un catalogue m'annonçant que la vente aurait lieu le 5! Et quelle vente! Pour attirer le public, on avait annoncé un Corot<sup>66</sup>, un Diay [?] et un J. Dupré<sup>67</sup> qui n'ont pas paru: ils étaient faux: tout le reste était une infecte petite collection de rossignols, et l'expert

---

<sup>65</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 29.

<sup>66</sup> Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) war als französischer Maler einer der Hauptvertreter der Schule von Barbizon.

<sup>67</sup> Julien Dupré (1811–1910), Landschaftsmaler oder Jules Dupré (1811–1889), Landschaftsmaler, Interieurmaler, Marinemaler, Porträtmaler, Zeichner und Lithograph.

annoncé, G. Petit<sup>68</sup>, n'est même pas venu! Ah, j'ai été bien fourré dedans par le filou, auquel j'avais fait la bêtise de me confier! Aussi, voyant que je n'aurais ni l'argent ni les tableaux, ai-je presque tout racheté: cela me coûte de l'argent au lieu de m'en rapporter: mais du moins les tableaux me restent: vous les reverrez chez moi, et je dois avouer que quand on me les a rapportés, j'ai eu presque autant de plaisir que quand je les ai reçus pour la 1<sup>ère</sup> fois. Si j'avais pu me douter de ce que serait cette exposition, je n'aurais jamais invité votre beau-frère à aller la voir: j'espère bien qu'il ne s'est pas dérangé.

Présentez, je vous prie, mes plus respectueux souvenirs à Madame Charriol, et croyez, cher Monsieur et ami, à mes meilleurs sentiments.

H. Duparc

Il n'y a pas 4 minutes que cette lettre est sous enveloppe, et voilà qu'on m'apporte la lettre de faire part annonçant la mort du pauvre Mr. Barincou<sup>69</sup>.

Je n'ai pas besoin de vous dire que je prends la part la plus profonde et la plus affectueuse à votre chagrin: dites-le bien, je vous en prie, à Madame Charriol, et croyez que je suis au nombre des amis qui compatissent à votre douleur du cœur le plus ému.

Vous savez que j'ai des sentiments chrétiens: c'est vous dire que, du meilleur de mon âme, je prie pour celui qui vous était cher, et pour tous ceux qu'il laisse dans la désolation.

H.D.

---

---

<sup>68</sup> Georges Petit (1856–1920), französischer Bildhauer und Medailleur. Petit führte eine Galerie in Paris, in der zeitgenössische französische Maler ihre Bilder ausstellen konnten.

<sup>69</sup> Adolphe Barincou (1852–1878), Komponist. Barincou publizierte einige Klavierkompositionen, darunter die *Douze pensées musicales*, die durch Poesie und Sentiment bestechen.

17.

8 mai 1906<sup>70</sup>

Cher ami,

Je vous envoie 200F par lettre recommandée, et 3 FF 34 par mandat.

Comme vous l'avez vu par les journaux, il y a eu à Paris quelques bagarres; mais seulement place de la République: presque pas de vrais ouvriers grévistes: rien que des apaches. Cela donne à réfléchir. On dit beaucoup qu'il fallait à Clemenceau sa petite journée, et qu'on n'a si bien localisé cette apparence d'émeute et la répression, que pour justifier la présence de 90 000 hommes à Paris. (90 000 hommes de plus que la garnison ordinaire de Paris). Mais ce qu'on ne dit pas assez, c'est combien a été odieuse et ridicule la panique de Paris. Pendant toute la journée du 1<sup>er</sup> mai<sup>71</sup>, même le matin, les boulevards, les Champs-Élysées et toutes les rues étaient absolument déserts: ni piétons ni voitures: pas un seul jour pendant le siège je n'ai vu pareil silence et pareille solitude. Ça suait la peur. Résultat: on donne au 4<sup>e</sup> état conscience de sa force et de notre lâcheté: il sait maintenant que quand les 90 000 soldats appelés par les antimilitaristes seront partis, il n'aura qu'à faire partir un pétard pour que Paris soit affolé de terreur.

Le 1<sup>er</sup> mai n'était qu'une répétition générale: à bientôt la 1<sup>ère</sup> représentation, qui ne sera pas gaie.

– 8 mai – Je vous écrivais cela la veille ou l'avant-veille des élections. En y réfléchissant, j'ai pensé qu'il valait mieux ne vous envoyer l'argent qu'après l'arrivée du vin, pour le cas où il y aurait eu des réclamations à faire au Ch<sup>n</sup> de fer.

Ainsi donc, tous les évènements des derniers temps, – inventaires, grèves, 1<sup>er</sup> mai, n'ont pas suffi! Et il y a encore, comme vous dites, des braves gens qui croient à la république, en France! Ce sont des imbéciles, ou des mérinos: ils le paieront cher, et, en somme, n'auront que ce qu'ils méritent.

Hommages à Madame Charriol, et bien à vous.

---

<sup>70</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 30.

<sup>71</sup> 1. Mai 1906: Zur Durchsetzung des Achtstundentages veranstalteten die gewerkschaftlich organisierten Arbeiter einen Generalstreik. Das Ergebnis des Streikes war nicht der Achtstundentag, doch richtete der im Oktober zum Premier ernannte Georges Clemenceau ein Ministerium für Arbeit und Gesundheitspflege ein und beschloss, der Sozialpolitik mehr Aufmerksamkeit zu widmen.

H. Duparc

Pour ne pas faire [sic] queue pendant 20 ou 24 minutes à la poste, je vous envoie les 3 FF 34, en timbres au lieu de mandat. Ça vous est bien égal? –

---

---

**18.**

Paris 4 juin 1906<sup>72</sup>

Cher ami

Serez-vous à Bordeaux la semaine prochaine? Malgré mon lamentable état, je me décide à tenir la promesse faite depuis si longtemps car je suis malheureusement certain que plus j'attendrai plus je dégringolerai et je vois venir le jour où il me sera tout à fait impossible, non seulement de vous avertir de mon passage à Bordeaux mais même de voyager. Je me sens si atrocement fatigué que j'éprouve l'impérieux besoin d'aller me reposer et probablement me coucher pendant 2 ou 3 semaines à l'air d'altitude.: M<sup>me</sup> Duparc<sup>73</sup> est à peu près aussi fatiguée que moi, et nous partirons Jeudi matin: Nous nous arrêterons à Tours où nous avons affaire, puis nous irons à Bordeaux, puis à Lourdes, puis sur les bords du lac de Genève: je compte consulter à Lausanne un oculiste qu'on dit très épatant et qui me dira certainement comme tous les autres, qu'il n'y a rien à faire pour m'empêcher de perdre la vue, – ce qui d'ailleurs est presque fait, puisque déjà j'ai toutes les peines du monde à lire et à écrire –; ensuite, enfin nous irons je ne sais où, à quelque 1000 ou 1200 mètres, passer une quinzaine comme des lézards, à vitaler [sic] sur des chaises longues ou dans nos lits, dans le calme le plus absolu, loin des tramways, des automobiles et des cloches de cet adieux Paris. Pour ma part j'en ai bien besoin! Je me sens devenir tout à fait idiot.

Vous serez bien aimable de m'écrire quelques lignes à Tours hôtel de l'univers pour me dire si vous serez à Bordeaux car dans le cas contraire je ne m'y arrêtera pas. Mais, si vous y êtes, ne faites pas pour moi, je vous en prie instamment, de réunion nombreuse:

---

<sup>72</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 31.

<sup>73</sup> Ellie Mac Swiney (1845–1934)

je suis réellement malade, j'ai la plus grande difficulté à parler, et c'est pour moi une torture: je voudrais passer au moins une semaine à Bordeaux pour y voir les charmants amis qui m'ont peut-être oublié mais que je n'ai certes pas oubliés; je ne le peux pas: ils ne m'en voudront pas de ne faire que passer et de remettre à des jours meilleurs la visite plus sérieuse que j'ai l'intention de leur faire.

Surtout rien le soir, cher ami: il m'est presque impossible de sortir dans l'obscurité: je ne l'ai pas fait une seule fois cet hiver.

Bien à vous, hommages respectueux à Madame Charriol et à bientôt j'espère.

H. Duparc

M<sup>elle</sup> Dumézil sera-t-elle à Bordeaux? Je ne sais pas combien de jours nous passerons à Tours: je vous écrirai de nouveau, de là, pour vous dire quel jour nous serons à Bordeaux. Dites-moi, de votre côté, s'il y a un jour que vous préféreriez [sic].

---

---

**19.**

Lourdes, 23 juin 1906<sup>74</sup>

Cher ami,

J'avais l'intention de ne pas quitter Bordeaux sans vous remercier de tout cœur du charmant et amical recueil que vous et Madame Charriol nous avez fait: je ne l'ai pas pu, j'étais trop fatigué, – d'une délicieuse mais terrible fatigue; hier, j'ai voulu réparer ce retard et j'ai commencé une lettre: impossible de la finir: c'était du bafouillage, et je dormais sur mon bafouillage. J'aurais pourtant bien voulu vous parler sans tarder de la profonde, inoubliable émotion que vous m'avez fait éprouver jeudi –, vous dire tout ce que dans le moment, je n'ai pu dire ni à vous ni à Mademoiselle Dumézil, parce que, dès que j'ouvrais la bouche, je sentais les mots s'étrangler dans ma gorge. Que voulez-vous! Si je suis à moitié gaga, et si je ne puis, sans que les larmes me montent aux yeux,

---

<sup>74</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 32.

dire d'une chose qu'elle est belle, ce n'est pas ma faute! Il y a évidemment quelque chose d'un peu ridicule pour un auteur à être si ému par sa propre musique: cependant, en ce qui me concerne, ce n'est pas uniquement du gâtisme: c'est aussi, croyez-le, une douleur atroce et désespérée: des séances comme celle de jeudi me font revivre les heures d'affreux chagrin, d'espoir, d'ardeur, de découragement par lesquelles je n'ai cessé de passer depuis 24 ou 26 ans. Vous ne savez pas combien il m'est cruel de me dire que la petite source est tarie, que ces quelques mélodies, – que je considérais en les écrivant comme de simples études dans lesquelles peut-être on pouvait voir les promesses, – constituent l'œuvre à peu près unique de ma pauvre vie aujourd'hui finie, – pas tout à fait finie malheureusement, puisque j'ai encore les apparences de l'existence. Quand je me sens ainsi compris, je ne puis m'empêcher de songer (et voilà surtout ce qui remplit mes yeux de larmes), combien j'aurais été heureux d'entendre interpréter avec cette extraordinaire justesse d'accent, certaines pages d'une œuvre à laquelle j'ai exclusivement rêvé pendant plus de 10 ans, qui a été en partie réalisée, qui serait finie depuis longtemps si je n'avais pas été arrêté dans mon travail, et que j'ai brûlée il y a une douzaine d'années dans un moment de profond découragement, voyant bien qu'elle ne serait jamais achevée: je pensais trouver dans cette destruction une espèce d'affreux soulagement: je ne m'en suis jamais consolé. Plusieurs mois après, j'ai repris en note les quelques passages de mon poème et de la musique dont je me souvenais, me disant que ceux dont je ne me souvenais pas ne valaient évidemment pas la peine d'exister, et qu'il ne fallait pas les regretter; c'est tout ce qui reste du drame défunt.

Je n'ai jamais eu l'ambition d'écrire un nombre considérable d'ouvrages: j'aurais seulement voulu que chacun d'eux fût comme un don de moi – même et de toute mon âme, et que chaque page pour ainsi dire fût émue: j'y aurais mis le temps nécessaire, quel qu'il pût être. Très rares sont les interprètes de cette musique toute de sentiment et d'expression, telle que je la concevais: la grande artiste qu'est M<sup>elle</sup> Dumézil en eût été l'interprète rêvée: voix superbe, diction parfaite, charme, beauté, et surtout une sorte d'étonnante divination qui lui donne l'air d'avoir collaboré aux œuvres qu'elle interprète; elle a tout; mais, après vous avoir dit combien je l'admire, laissez-moi ajouter qu'une bonne part de mes éloges va aussi à l'admirable professeur qui a si bien su mettre en œuvre ces dons merveilleux.

Dimanche soir. – Je croyais bien que ma lettre pourrait enfin partir par le courrier d’aujourd’hui: mais j’ai été pris après déjeuner d’une telle fatigue qu’il a fallu y renoncer; peu important, d’ailleurs, quelques heures de plus de retard, pourvu que vous sachiez combien j’ai été heureux d’entendre ce que j’ai entendu, et quelle joie vous m’avez donné en réunissant mes charmants amis, M<sup>me</sup> Achard<sup>75</sup> et sa fille, M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Radet et mon cher Redon, qui sait bien que chez moi le cœur – quoique Brahms ne l’ait jamais enflammé – n’est pas encore tout à fait pourri. Je n’oublie pas votre excellent accompagnateur, auquel je sais un gré infini d’avoir si bien compris que mes accompagnements sont une trame symphonique et orchestrale enveloppant la voix, faisant corps avec elle, et non des morceaux de piano destinés à être exécutés par un virtuose pendant qu’on chante. Vous ne vous imaginez pas quelle difficulté j’ai eu souvent à faire comprendre cela: je n’y ai même pas toujours réussi: aussi ai-je été ravi l’autre jour de voir dès les premières mesures que non seulement votre accompagnateur l’avait compris de lui-même, mais qu’il cherchait visiblement à reproduire sur le piano différents timbres de l’orchestre. Si cela fait plaisir à ce jeune homme, je vous enverrai pour lui, dès que je serai rentré à Paris, la partition d’orchestre de *Phidylé*<sup>76</sup>: n’étant pas pianiste, je n’ai pas trouvé moyen de donner à la période „par le trèfle et le thym, etc.“<sup>77</sup>, la sonorité grasse et colorée à l’orchestre: je voulais éviter de rendre l’accompagnement par trop difficile; mais les difficultés ne le gênent pas, et il lui sera facile d’ajouter à mon accompagnement ce que je n’ai pas su y mettre.

Adieu enfin, cher ami: pardonnez-moi cette trop longue lettre: la difficulté de m’exprimer me rend terriblement verbeux, et si j’étais orateur, je crois que je tournerais à l’excusable genre Jaurès<sup>78</sup>, – avec cette différence toutefois que je chercherais à dire des choses compréhensibles, et à les dire en français: j’ai toujours trouvé, en effet, que c’était en son langage que ce rhéteur flatulent était le plus cosmopolite.

Respectueux hommages à Madame Charriol et encore tous nos remerciements pour son très charmant accueil, et à vous le cœur.

---

<sup>75</sup> Madame Achard, Gemahlin von Théodore Bernard Achard (1835–1894), Sängerin in Bordeaux.

<sup>76</sup> Henri Duparc, *Phidylé*, Mélodie über ein Gedicht von Leconte de Lisle. Orchestrierung von *Phidylé* im Winter 1891/92; Erstausgabe der Orchesterfassung: Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup> 1909, Pl.Nr.: A.R. 5068 & C<sup>ie</sup>.

<sup>77</sup> Takte 23 bis 25 aus *Phidylé*.

<sup>78</sup> Jean Jaurès (1859–1914), französischer Politiker, Philosoph, Historiker und sozialistischer Theoretiker. Jaurès gab 1893 seine Lehrtätigkeit zugunsten der Politik auf, gründete 1904 die Zeitung *L’Humanité* und war im folgenden Jahr am Zusammenschluss der französischen sozialistischen Parteien zur *Section Française de l’Internationale Ouvrière* (SFIO) beteiligt, deren Vorsitz er übernahm. 1914 fiel er dem Attentat eines Nationalisten zum Opfer.

H. Duparc

Je ne vous charge de rien pour M<sup>elle</sup> Dumézil parce que j'ai l'intention de lui écrire un mot de remerciements, mais que cela ne vous empêche pas en attendant, de me rappeler respectueusement à son amical souvenir.

H. D.

---

**20.**

Lausanne – pension Bois-Cerf

29 sept. 1906<sup>79</sup>

Bien cher ami,

Aussitôt reçue votre lettre renvoyée de Paris, je vous ai envoyé une dépêche pour vous éviter une course inutile.

Nous devions aller vers le 14 sept. nous installer à Vevey: nous ne l'avons pas pu: je suis par trop fatigué pour entreprendre les fatigues d'un déménagement et d'un emménagement.

Nous avons retardé: pour combien de temps, je ne le sais pas encore. J'en ai profité pour venir ici faire soigner ma vue, qui semble disparaître tout à fait, et pour respirer pendant quelque temps dans un calme absolu cet air merveilleux qui fait un bien évident à mon état général. Vue et état général ont l'air de s'améliorer, et si cela continue, je serais bien capable de prolonger de plusieurs semaines mon séjour à Lausanne.

Quel regret de vous manquer! Et quel regret aussi de ne pas recevoir de vos mains la photographie de l'admirable et grande artiste qu'est M<sup>elle</sup> Dumézil! Je vais lui écrire pour l'en remercier: Combien je regrette de ne pas pouvoir ajouter à ma lettre quelques pages de musique écrites pour elle! Bien des fois que je l'ai entendue j'ai éprouvé ce regret; mais...que voulez-vous..... Il faut bien se résigner à la fin de toute chose, – même de ce qui a à peine commencé –, la petite source est tarie: je n'y puis rien. Laissez la photographie à mon adresse rue Blanche: j'irai l'y chercher dès mon retour, ou je la

---

<sup>79</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 33.



ferai prendre par mon fils: je voulais d'abord vous demander de me l'envoyer ici, car il me tarde de la voir; mais j'ai peur qu'elle ne soit abîmée en route.

Bien à vous, et mille regrets encore. Respectueux hommages à Madame Charriol, et pour vous deux les meilleurs souvenirs de ma femme.

H. Duparc

---

---

## 21.

2 janvier 1907<sup>80</sup>

Depuis 7 semaines, cher ami, je suis sur le point de partir pour Lausanne, afin d'y reprendre pour ma vue un traitement interrompu au bout d'1 mois et demi, et qui ne m'a rapporté d'autre bénéfice que le plaisir de le payer. Mais j'ai vidé et envoyé à la chambre de débarras ma malle, qui était toujours là, toute prête. Je ne peux pas me décider à quitter mon pays au moment même où il s'y passe des choses si graves. Quand irons nous nous installer à Vevey?... Jusqu'à présent nous comptons que ce sera au printemps; Mais, au temps vraiment atroce où nous vivons, peut-on compter sur quelque chose? Pour ma part, je ne vous cache pas que je désire de toute mon âme, quoique j'aie un fils dans l'armée, le coup de chien inévitable et libérateur, sans lequel la France, – presque pourrie par l'esprit juif – deviendra une seconde Pologne. Quant à la Religion, vous savez quelles sont à cet égard mes idées: Là aussi, je suis convaincu que le bien ne peut sortir que de l'excès du mal: je suis l'irréductible ennemi des concessions et de la politique du moindre mal, qui n'a jamais rien rapporté aux soumissionnistes que des coups de pied au derrière; et je serai ravi quand, – ce qui va arriver Clemenceau<sup>81</sup> sera

---

<sup>80</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 34.

<sup>81</sup> Georges Benjamin Clemenceau (1841–1929), französischer Staatsmann, Ministerpräsident von Frankreich (1906–1909 und 1917–1920). Clemenceau arbeitete als Arzt, Lehrer und Journalist in Amerika bis er 1871 als Abgeordneter der Radikalsozialisten in die Nationalversammlung gewählt wurde. 1906 setzte er sich während der Dreyfus-Affaire für den verleumdeten Offizier ein. Nach vergeblicher Kandidatur für das Amt des Staatspräsidenten zog sich Clemenceau 1920 aus der Politik zurück.

mis par terre et remplacé par la brute stupide Combes<sup>82</sup>. Ma conclusion? C'est que nous aurons probablement à la fois la guerre étrangère et la guerre civile – une guerre civile qui profitera aux socialistes – sera-ce prochainement, ou plus tard? Je n'en sais rien: cela dépend peut-être d'un signe d'Edouard III; mais ma conviction est que ce sera, et que nous passerons par une crise – pas très longue, j'espère, – mais terrible. La 1<sup>ère</sup> Révolution a été une ruée de la bourgeoisie sur la noblesse: celle-ci sera tuée du peuple sur la bourgeoisie, – du peuple trompé et affamé depuis plus de 100 ans. Après quoi, je crois que la France renaîtra ou disparaîtra – peut-être dans une invasion des jeunes.

Vous voyez, cher ami, que je n'ai pas l'esprit à la joie, et qu'il me serait difficile de formuler gaîment des vœux pour un nouvel an tragique! Ils n'en sont pas pour cela moins affectueux: Evidemment, sauf imprévu, je compte aller vous voir à Bordeaux, quoique je devienne par trop impotent, gaga, et à moitié aveugle, et idiot par dessus le marché: (la moindre chose me fait monter les larmes aux yeux, ce qui me rend tout à fait ridicule, parce que personne ne sait combien je souffre); mais je vous avoue que je serais véritablement et sincèrement enchanté si Dieu voulait me reprendre bientôt, et m'épargner ainsi l'affreuse douleur d'assister à l'avilissement, à la ruine, peut-être à la disparition de mon cher pays.

Encore tous nos vœux les plus respectueux et les plus affectueux à Madame Charriol et à vous, cher ami. Bien cordialement,

H. Duparc

Offrez, je vous prie, mes souhaits les plus respectueux à Mademoiselle Dumézil, et ne m'oubliez pas auprès de Redon, et de tous ceux que j'ai été si heureux, au moins de juin, de revoir ou de voir pour la première fois.

Excusez cette lettre lugubre, écrite dans un style de cuisinière. Je deviens vraiment trop stupide! Le malheur pour moi, c'est que je m'en aperçois. Qu'ils sont heureux, les vrais

---

<sup>82</sup> Emile Combes (1835–1921), französischer Politiker. Obwohl Combes 1860 in Theologie promovierte, wandte er sich wenig später von der Kirche ab und wurde zum Verfechter einer antiklerikalen Politik. Unter seinem Kabinett (1902–1905) kam es in Frankreich zunächst zur Aufhebung zahlreicher Klöster und Orden, letztlich zum Bruch mit dem Vatikan.

gagas qui ne savent pas, et qui rient d'un air content quand ils font pipi dans leur pantalon!

---

---

**22.**

Lundi, 21 janv. 1907<sup>83</sup>

Cher ami,

Voici un mandat de 74FF en paiement de votre facture: le vin est arrivé avant-hier: nous ne l'avons pas encore goûté, mais nous savons quand même qu'il est excellent.

Permettez-moi de vous signaler d'assez bonnes traductions de „la Belle meunière“<sup>84</sup> et du „Winterreise“<sup>85</sup> de Schubert, publiées chez Costallat: les traductions sont, je crois de M<sup>r</sup> Chassang bien entendu elles ne valent pas le texte allemand, mais c'est la 1<sup>ère</sup> fois, à ma connaissance, que sont publiés des cycles complets de Schubert. Et vraiment elles ne sont pas mauvaises. Je recommande particulièrement à M<sup>elle</sup> Dumézil les n<sup>os</sup> 4<sup>86</sup> et 13<sup>87</sup> du Winterreise, qui sont des chefs d'œuvre, et aussi 2<sup>88</sup> et 11<sup>89</sup> de la Belle meunière. Mais pourquoi signaler 2 ou 3 mélodies par ci par là? Elles sont presque toutes admirables, et ce qui serait très intéressant c'est [sic] de chanter le cycle entier. Si elle le désire, je lui enverrai les titres de quelques merveilles qu'on ne chante jamais: seulement elles n'existent en français qu'avec l'abominable traduction de Bellanger, – à moins pourtant que Costallat n'ait fait faire de nouvelles traductions: je m'en informerai. En tout cas serait-il bien difficile à M<sup>elle</sup> Dumézil de se faire faire des traductions en prose pour elle, exactes comme sens et comme accent (ce qui à mon sens, est bien plus important que la rime, surtout mauvaise.)

---

<sup>83</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 35.

<sup>84</sup> Franz Schubert (1797–1828), *Die schöne Müllerin*, Liederzyklus nach Gedichten von W. Müller, Okt./Nov. 1823, op. 25, D. 795.

<sup>85</sup> Franz Schubert, *Winterreise*, Liederzyklus nach Gedichten von W. Müller, 1828, op. 89, D. 911.

<sup>86</sup> Nr. 4 aus dem Liedzyklus *Winterreise: Erstarrung*.

<sup>87</sup> Nr. 13 aus dem Liedzyklus *Winterreise: Die Post*.

<sup>88</sup> Nr. 2 aus dem Liedzyklus *Die schöne Müllerin: Wohin?*

<sup>89</sup> Nr. 11 aus dem Liedzyklus *Die schöne Müllerin: Mein!*

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

**23.**

14 mai 1907<sup>90</sup>

Cher ami,

Deux mots seulement pour vous dire que j'envoie à M<sup>elle</sup> Dumézil l'Invitation au voyage<sup>91</sup> en Si b mineur. Je trouve le ton infiniment plus joli que La mineur: je n'aurais jamais cru qu'un demi-ton pût faire une telle différence. Mais j'ai dû laisser un tas de fautes: Mr Grange voudra bien les corriger. J'ai tâché d'écrire le plus clairement possible: vous n'imaginez pas le mal que j'ai eu à mettre les notes les unes au-dessus des autres: j'ai fini par y réussir à peu près, mais ce n'est pas sans peine, et sans recommencer plusieurs fois. Ah! Mes pauvres yeux!!!

Respectueux souvenirs à Madame Charriol, et bien à vous

H. Duparc

---

---

**24.**

Villa Amélie, Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>92</sup>

13 xbre 1907

Vous m'étonnez beaucoup, cher ami, en me disant que vous n'aviez pas mon adresse: j'étais persuadé de vous l'avoir donnée la dernière fois que j'ai eu le plaisir de vous

---

<sup>90</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 36.

<sup>91</sup> Henri Duparc, *L'Invitation au Voyage*, Vertonung nach einem Gedicht von Charles Baudelaire. Erstausgabe: E. Baudoux 1894, Pl. Nr.: E. B. et Cie 60 (hohe Stimme), E. B. et Cie 738 (mittlere Stimme). Duparc scheint speziell für Sylvie Dumézil die *Mélodie L'Invitation au Voyage* nach b-Moll transkribiert zu haben. In den zwei Druckausgaben nämlich steht das Lied in c-Moll und a-Moll.

<sup>92</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 37.

voir. Enfin peu importe, puisque vous savez maintenant où je suis venu finir mon horrible vie.

Ma petite villa est délicieuse, et admirablement située dans la plus belle partie du merveilleux lac: J'ai tout: d'un côté, immédiatement derrière la maison, la route et le tramway nécessaires à mon impotence et à tous les besoins de la vie matérielle; de l'autre, toutes les splendeurs de la nature, dont rien d'humain ne me sépare... le lac sublime, dont j'admire sans cesse avec émotion le calme ou les colères, et qui, vu de l'immense fenêtre de ma chambre, entouré de magnifiques montagnes, a l'air d'un grand sanctuaire, bien fait pour reposer de pauvres âmes désemparées comme la mienne. Et pourtant, j'y suis très, très malheureux: quoique entouré de tous les objets familiers au milieu desquels j'ai vécu, je ne me sens presque pas chez moi ici, et il me semble un peu que je suis à l'hôtel: cette jolie maison n'est pas et ne peut pas être une maison familiale: personne de nous ne s'y attachera, c'est évident: ça sent le provisoire, – quoique j'y aie apporté mes meubles comme pour une installation définitive –, parce que ce n'est pas dans mon pays. Pourtant il est certain que, détraqué comme je le suis, il vaut mieux pour moi que je ne sois pas perpétuellement énervé par le spectacle de toutes les ignominies qui se passent en France, et dont j'étais le témoin impuissant et toujours irrité de son inutilité. Je lis encore bien entendu, dans les journaux, les turpitudes sans nom de notre gouvernement de lâches apaches, – et je n'en suis pas moins indigné, cela va sans dire; mais je ne le lis que le lendemain et il est certain que la rage provoquée par le fait accompli a quelque chose de moins énervant, quoique de plus profond peut-être: On est moins exaspéré par les faits de chaque jour, mais on réfléchit davantage... ou remonte aux causes qui ont rendu possible que ce noble pays soit gouverné par des bandits, et on se rend compte qu'il n'y a pas d'ennemi du dehors aussi méprisable et aussi haïssable que l'ennemi du dedans, de votre sang et de votre race–, le fratricide. Il faut vous dire (ce que vous ne savez probablement pas, car, connaissant ma violence, j'évite autant que possible ce genre de sujets) que je suis avec intransigeance français et traditionaliste.

Une autre cause d'amère douleur, c'est ce détraquement intellectuel et physique toujours croissant, et surtout la perte de ma vue, qui fait chaque jour des progrès lents, mais parfaitement réguliers. Ça, c'est atroce: je peux encore à peu près lire et écrire, quoique avec toutes les peines du monde; mais, dans le sens vertical, je ne vois rien: il y a dans le centre visuel un point absolument aveugle: ainsi, dans de la musique de piano,

je ne vois pas de main gauche: à plus forte raison, il m'est impossible de lire de la musique d'orchestre ou même de quatuor. Aussi, je ne fais plus jamais de musique: j'aimais passionnément le dessin – je n'en fais plus non plus. Je savais en quittant Paris que c'était la fin de tout, et que je n'aurais plus ici qu'à végéter comme un légume: en réalité, c'était la fin de ma vie: aussi la tranche a-t-elle été terriblement dure à couper. C'est maintenant un peu émouvant de se dire en s'installant dans une maison: „C'est ici que je mourrai, ou que je verrai mourir ma femme, – ici que ma vue achèvera de se perdre, et que je mènerai une vie de plus en plus amère et stupide, jusqu'à l'appel de la grande guérisseuse. Heureusement pour moi depuis 4 ou 6 ans je me suis beaucoup rapproché de Dieu, et j'y ai trouvé une paix intérieure que rien, – pas même la musique de Franck<sup>93</sup>, n'avait pu me faire concevoir; sans cela je crois que je serais devenu fou. Mais avec ce secours, non seulement je parviens à supporter à peu près patiemment mes misères (celles que je vous raconte et encore bien d'autres), mais, j'en suis venu à les aimer. Mon âme vit maintenant dans une sphère supérieure, et la splendeur sereine de mon beau lac est bien le paysage qui lui convient: c'est d'une beauté qui élève l'âme, surtout en cette saison où il n'y a presque plus d'étrangers, de bateaux à vapeur avec tziganes, ni d'automobiles; et où les montagnes se couvrent d'une neige qui en a chassé l'homme, et qui les rend inaccessibles. En contemplant ces sommets immaculés, on y voit positivement un silence, une pureté, une lumière auprès desquels je vous assure que la beauté humaine paraît bien peu de chose; et on comprend que ce que nous trouvons sublime n'est qu'une beauté à notre portée, une beauté qui n'existerait même pas dans le monde inconnaissable que notre nature débile ne peut que deviner.

J'ai déjà eu souvent cette impression, que la pensée d'un poète, en partant de n'importe quoi, – d'un simple brin d'herbe – le heurte très vite à l'inconnaissable; mais il y fallait un travail de la pensée: ici, cela se voit comme on voit un tableau.

Malgré le très grand plaisir que m'aurait fait votre visite, je suis presque content qu'elle ait été impossible. Les travaux d'aménagement ont été interminables, et au mois d'août la maison était encore la proie des ouvriers de toute sorte, peintres, plâtriers etc. Nous étions, ma femme et moi, à l'hôtel, d'où nous venions à la villa le matin et dans l'après-

---

<sup>93</sup> César Auguste Jean Guillaume Hubert Franck (1822–1890), französischer Komponist und Organist belgisch-deutscher Herkunft. Ab 1844 war Franck als privater Musiklehrer am Collège Vaugirard in Paris tätig, wo er auch dem jungen Duparc Klavier- und Musikstunden gab. 1872 wurde ihm am Konservatorium eine Stelle als Orgelprofessor angeboten und von 1858 bis 1890 war er Organist an der Kirche Sainte Clotilde in Paris. Zu seinen Schülern am Konservatorium zählten u. a. auch die französischen Komponisten Claude Debussy, Louis Vierne, Vincent d'Indy und Ernest Chausson.

midi surveiller les travaux. Nous n'aurions même pas pu vous offrir chez nous une tasse de thé: nous prenions le thé sur des caisses! Mais j'espère bien que vous aurez l'occasion de revenir à Aix. Nous apprenons avec un réel chagrin la mort de Madame votre sœur et celle du pauvre ami Redon. Je connais assez le frère de celui-ci, l'architecte, et, n'ayant pas été prévenu de la mort d'Ernest, je me demande si les deux frères étaient brouillés, – car il y a eu, je crois, dans la famille Redon des brouilles au courant desquelles je ne suis pas. Quoi qu'il en soit, je n'ai pas écrit à Gaston Redon, de peur de faire la forte gaffe, – d'autant que je ne sais pas à quelle époque son frère est mort. Un de nos amis communs, qui est conservateur au Louvre, et qui doit m'écrire ces jours-ci, va me renseigner: il m'en parlera certainement.

Je comprends, cher ami, le plaisir que vous prenez à faire travailler de belles choses aux interprètes excellents – dont une tout à fait extraordinaire que vous avez sous la main. Plusieurs fois dans ma vie j'ai eu à donner à des chanteurs ou à des cantatrices (même renommés!... on a sa petite vanité...) des indications d'interprétation, notamment pour Gluck, qui m'a toujours tout particulièrement ému, et qui met dans la déclamation une intensité dramatique que je ne vois chez aucun autre musicien; et je sais quelle joie on éprouve à se sentir compris quand on analyse une chose belle et émouvante, à faire passer en d'autres âmes l'émotion qu'on ressent soi-même.

Je vous envoie une photographie où je suis représenté sur ma terrasse, donnant du pain aux mouettes; mais, naturellement, le photographe a choisi le moment où il n'y avait que 12 ou 15 mouettes, tandis que j'ai chaque jour autour de moi 100 ou 140 de ces jolies petites amies qui, à mon appel, viennent à tire d'aile de tous les côtés, tournent, cabriolent, se disputent, et dont le vol capricieux passe si près de moi que souvent je sens le vent de leurs ailes. Je vous envoie deux photographies, une pour vous et une pour M<sup>elle</sup> Dumézil: elles sont ratées, mais ça vaut mieux que rien, en attendant que j'en aie d'autres, qui ne sont pas encore faites, mais le seront bientôt. Si elles sont réussies, je vous en enverrai.

J'ai pour voisine ici M<sup>me</sup> Germain, la femme de l'ancien directeur du crédit lyonnais –, que j'ai connue toute jeune, – quand je n'étais encore qu'un petit enfant –, et dont la mère était amie intime de la mienne. Elle a déjeuné l'autre jour chez moi, et a trouvé délicieux le Bordeaux ordinaire que vous m'avez envoyé, et qui, après quelques mois de bouteille, n'est plus ordinaire du tout. Qu'est-ce que c'était [sic] donc du S<sup>t</sup> Estèphe?

Quoi qu'il en soit, elle m'a demandé si je connaissais quelqu'un à qui elle pût s'adresser pour avoir un bon vin comme celui-là, et je lui ai dit de s'adresser à vous.

Pardon, cher ami, de cette lettre pas gaie et beaucoup trop longue: soyez tranquille: je ne récidiverai pas: je pense que ma vue me condamnera bientôt au silence... Cet interminable topo vous montre avec quelle difficulté j'écris: commencé le 13, je le finis le 22!

Nous avons ici un temps splendide depuis plus d'une semaine; et en ce moment même, je vous écris près de ma grande fenêtre ouverte.

Veillez présenter à Madame Charriol, avec les meilleurs souvenirs de ma femme, mes plus respectueux hommages, et croyez, cher ami, à ma très vive et fidèle amitié. Respectueux souvenirs, je vous prie, à M<sup>elle</sup> Dumézil.

H. Duparc

---

---

## 25.

Villa Amélie, Vevey Tour de  
Peilz (Vaud) Suisse  
20 juin 1909<sup>94</sup>

Bien cher ami,

Je tiens à vous annoncer, à peine décidées, les fiançailles de mon fils aîné<sup>95</sup>, que vous avez peut-être vu à Paris. Il épouse une exquise et délicieuse jeune fille, qui a, au plus haut degré, toutes les qualités d'âme et de cœur qui seules assurent le bonheur d'une âme élevée. Vous nous connaissez assez pour savoir que si ces qualités manquaient à notre future belle-fille, nous ne serions pas heureux comme nous le sommes de cette union: or, nous sommes dans la joie, et, pour ma part, je ne peux pas assez remercier Dieu, qui éclaire d'un tel rayon de bonheur la fin si amère de ma vie. (Car à toutes les

---

<sup>94</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 38.

<sup>95</sup> Der ältere Sohn von Henri Duparc, Marie Henri Charles Fouques Duparc (1872–1940) heiratete am 19.10.1909 in Vevey Suzanne de Franclieu (1885–1960). Zur Hochzeit wurde die von Henri Duparc im Jahre 1882 komponierte Motette für drei Stimmen *Benedicat vobis Dominus* aufgeführt.



misères physiques et morales que vous savez, j'ajoute celle de la disparition progressive de ma vue, dont je crois vous avoir déjà parlé; déjà je ne fais plus jamais de musique, et je n'ai même plus de piano dans ma chambre! C'est bien dur: mais, que voulez-vous!... Il faut se résigner à l'inévitable, et ils sont encore bien heureux, ceux qui croient et savent que les chagrins de ce monde leur préparent du bonheur). Mais, même en ce monde, Dieu sait consoler les lourdes épreuves qu'il nous inflige, par de grandes joies comme celle qu'il nous envoie en ce moment. C'est, en effet, une joie inexprimable: mon fils, depuis qu'il a l'âge d'homme, s'était toujours montré, à notre grand chagrin, réfractaire à toute idée de mariage: et voilà que lui, venant de Paris, il s'éprend à Vevey d'une jeune fille des Pyrénées! C'est invraisemblable – aussi invraisemblable qu'heureux.

Je vous quitte en grande hâte, cher ami, car vous comprenez que j'ai une quantité de lettres à écrire. Respectueux hommages, je vous prie, à Madame Charriol, et de tout cœur à vous.

H. Duparc

Dites-moi, avez-vous en ce moment de bons vins ordinaires rouge et blanc que vous puissiez recommander? Je ne vous indique pas le prix exact: je m'en rapporte complètement à vous, pour me faire profiter, s'il y a lieu d'une bonne occasion: je me borne à vous dire que ce sont de bons vins ordinaires dont j'ai besoin en ce moment, – des vins à mettre en carafes. Ayez la bonté de m'envoyer une pièce de chaque, en gare de Vevey.

---

**26.**

Villa Amélie, Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>96</sup>

Cher ami,

Toutes nos félicitations les plus affectueuses et vœux de bonheur à M<sup>elle</sup> Dumézil<sup>97</sup>. Je

---

<sup>96</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 39.

<sup>97</sup> Sylvie Dumézil, die Gesangsschülerin von Ernest Redon hat René Darrieux geheiratet.

vous connais assez pour savoir que c'est pour elle-même que vous l'aimez, et que par conséquent vous vous réjouissez de la savoir heureuse; Mais quel crève-cœur pour vous de vous séparer de cette délicieuse et admirable petite amie! Dites-lui bien quelle part profonde et très amicale nous prenons à sa joie.

„Il y a si longtemps, me dites-vous, que je n'ai eu de nouvelles de vous“... Il y a longtemps en effet, mais pourtant pas si longtemps que ça: n'avez-vous jamais reçu la lettre que je vous ai écrite au début de l'année? Je m'excusais déjà dans cette lettre, d'avoir tardé à vous écrire: si, par-dessus le marché, vous ne l'avez pas reçue qu'avez-vous dû penser de moi!... La poste m'en a perdu plusieurs à cette époque. En tout cas, à l'avenir, que vous receviez ou non des lettres, ne doutez jamais de ma vive et fidèle amitié: ce sera toujours la faute de la Poste.

Bien à vous: Hommages à Madame Charriol

H.D.

Je vous envoie un mandat international de 300F60. Merci –

---

---

**27.**

Villa Amélie, 9 juillet 1909<sup>98</sup>

Cher ami,

Je reçois à l'instant un avis du Ch<sup>n</sup> defer m'annonçant que le vin est arrivé. J'ai oublié de vous demander si je dois le faire coller? – Ne prenez la peine de m'écrire que si cela ne doit pas être fait. On ne procédera à l'opération que dans 5 ou 6 jours, si je ne reçois rien d'ici-là.

Je ne sais pas si vous avez à Bordeaux le même temps qu'ici: c'est abominable: les vieux ne se souviennent pas d'avoir jamais vu un été pareil. Figurez-vous que dans les hôtels de la montagne, où il fait généralement très chaud – et même trop chaud – en

---

<sup>98</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 40.

cette saison, on est obligé de chauffer! Et cela pour quelques personnes seulement, car les voyageurs qui étaient déjà arrivés se sont sauvés en masse ces jours derniers, chassés par les pluies et les froids incessants.

Les malheureux hôteliers s'arrachent les cheveux, – ce que je ne pourrais pas faire si j'appartenais à leur corporation!

Bien à vous en hâte

H. Duparc

---

---

**28.**

Villa Amélie, Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>99</sup>

23 janv. 1910

C'est moi, cher ami, qui suis bien en retard avec vous, et qui ai bien des reproches à me faire. Excusez-moi: ma vue f.... le camp, comme dit Fénelon, je mets à tout ce que je fais un temps absolument ridicule, et je suis en retard avec tout le monde. Mais vous savez que mon cœur n'a pas besoin d'une enveloppe et d'un timbre pour aller vers vous, et que vous n'êtes pas oublié:

Merci bien pour cette „gourmandise“ que vous m'annoncez, et qui n'est pas encore arrivée. Qu'est-ce que ça peut bien être?... D'avance je m'en régale. Je ne suis pourtant pas gourmand, mais j'aime trop ce qui est beau pour ne pas aimer aussi ce qui est bon. Je me rappelle même à ce propos, un excellent vin que j'ai bu (trop peu bu!) chez M<sup>me</sup> Achard<sup>100</sup>:

Vous avez, vous autres Bordelais, une façon de faire pivoter vos verres en amenant le liquide jusqu'à l'extrême bord: j'ai voulu vous inviter pour faire le connaisseur: le pauvre Redon m'avait dit que c'était un vin digne d'être „écouté“: j'ai voulu au paravent le respirer, et ..... c'est ma manche qui en a bu une bonne partie; je l'ai fortement regretté, d'abord parce qu'il était délicieux, et ensuite parce que mon geste

---

<sup>99</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 41.

<sup>100</sup> Gemahlin von Theodor Achard, Sängerin in Bordeaux.

raté de parisien habitué à boire bêtement le vin sans le flairer, me rendit ridicule aux yeux de tous ceux qui m'avaient vu.

Nous parlons souvent des heures exquisées que nous avons passées chez vous. Voilà des séances qu'on voudrait recommencer! Comme je comprends votre chagrin de n'avoir plus près de vous la grande et admirable artiste qu'est devenue votre nièce!

Adieu, cher ami, et merci encore pour la gourmandise, et aussi pour votre lettre qui a eu l'espoir de m'apporter un affectueux souvenir le matin même de mon 62<sup>e</sup> printemps. Mme Duparc se rappelle à l'amical souvenir de Madame Charriol, à qui je vous prie de présenter mes hommages. Souhails les meilleurs pour vous deux.

H. Duparc

PS: Ci-joint un petit coin du lac et des montagnes qui sont en face de ma fenêtre.

---

---

**29.**

Villa Amélie, Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>101</sup>

24 juin 1910

Cher ami,

Deux mots seulement pour vous dire combien nous avons été ravis de trouver dans notre journal ces quelques lignes que vous avez peut-être déjà lues, mais que nous tenons quand-même à vous envoyer, heureux d'abord de vous serrer la main, heureux aussi de vous féliciter du grand succès de votre chère et admirable élève. Je n'ai pas besoin de vous dire que c'est une véritable émotion du cœur que nous avons ressentie, en voyant appréciée à peu près comme elle le mérite (je dis „à peu près“ parce qu'elle mérite beaucoup mieux encore) la merveilleuse cantatrice et charmante femme qui est votre fille artistique; – émotion profondément affectueuse, vous le savez, pour le père et la fille.

---

<sup>101</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 42.

Respectueux souvenirs, je vous prie à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

PS: J'aurais voulu féliciter M<sup>me</sup> Darrieux de la médaille de son mari; mais je n'ai pas son adresse: félicitez-la de ma part quand vous lui écrirez, et soyez assez aimable, quand vous aurez à m'écrire, pour me donner son adresse.

J'ai été particulièrement heureux de voir qu'elle avait chanté des mélodies de mon cher Schubert: malheureusement le journal n'en donne pas les titres: je voudrais bien savoir si ce sont de celles que je lui avais indiquées, et qui ne sont jamais chantées, – par exemple *Schwestergruss*<sup>102</sup>, le poteau indicateur<sup>103</sup>, *Wehmuth*<sup>104</sup>, *Rastlose*<sup>105</sup>, *Prométhée*<sup>106</sup> (qui n'est même pas traduite en mauvais français), *Grenzen der Menschheit*<sup>107</sup> (en français „Dieu“), *Méphistophélès* (en allemand „Kronos“<sup>108</sup> et une épithète que je ne me rappelle pas),... et tant d'autres.

---

---

### 30.

Villa Amélie, Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>109</sup>

21 juin 1910

Vous me stupéfiez, cher ami, en me demandant si j'ai reçu le pâté de foie gras délicieux dont nous nous sommes régalés cet hiver: je suis absolument sûr de vous en avoir immédiatement remercié: je me rappelle même vous avoir fait à ce propos une plaisanterie sur la connexité de tous les arts, – l'art culinaire comme l'art musical–, et

---

<sup>102</sup> Franz Schubert (1797–1828), *Schwestergruß*, Lied nach einem Text von Franz Seraph Ritter von Bruchmann, D. 762.

<sup>103</sup> Franz Schubert, *Der Wegweiser* (= le poteau indicateur), aus dem Liedzyklus *Winterreise* nach Gedichten von W. Müller, 1828, op. 89, D. 911, Nr. 20. D. 911.

<sup>104</sup> Franz Schubert, *Wehmuth*, Lied nach einem Text von Matthäus von Collin, op.22 / 2, D. 772.

<sup>105</sup> Franz Schubert, *Rastlose Liebe*, Lied nach einem Text von Johann Wolfgang von Goethe, op.5, D. 138, Nr. 1.

<sup>106</sup> Franz Schubert, *Prometheus*, Lied nach einem Text von Johann Wolfgang von Goethe, D.674.

<sup>107</sup> Franz Schubert, *Grenzen der Menschheit*, Lied nach einem Text von Johann Wolfgang von Goethe, D. 716.

<sup>108</sup> Franz Schubert, *An Schwager Kronos*, Lied nach einem Text von Johann Wolfgang von Goethe, op.19/1, D. 369.

<sup>109</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 43.

vous avoir dit qu'un pareil mets ne pouvait être pleinement apprécié que par un estomac d'artiste. C'est ma lettre qui ne vous est pas parvenue; mais j'ai reçu et dégusté le pâté: c'est l'essentiel. Soyez tranquille d'ailleurs: vous n'avez pas perdu grand' chose: c'est moi qui aurais perdu beaucoup si les douaniers avaient voulu goûter le pâté!

Je vous plains bien de vos misères; mais, si cela peut vous consoler, songez, cher ami, qu'il y en a de pires, – celles qui engendrent la souffrance morale, bien plus cruelle à mon sens que la douleur physique. Je perds complètement la vue, et déjà j'ai toutes les peines du monde à lire et à écrire: ce que je souffre moralement d'être maintenant privé de tout ce qui a été ma vie, est indescriptible.

Et notez que j'ai encore bien d'autres souffrances morales, qui rendent atrocement malheureuse la fin de ma vie. Mais je suis loin de me plaindre: Dieu, en m'infligeant ces souffrances, m'en console de telle manière qu'il me les fait aimer.

Respectueux souvenirs à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

Je m'aperçois en relisant que je ne fais pas mention de M<sup>me</sup> Duparc: s'il fallait vous exprimer tous les sentiments qu'elle a pour vous deux, j'aurais besoin d'une autre feuille de papier.

---

---

**31.**

Villa Amélie, Tour de Peilz (Vaud), Suisse<sup>110</sup>

1<sup>er</sup> janv 1911

Cher ami,

Excusez-moi d'être un peu en retard pour vous envoyer mes meilleurs souhaits de bonne année pour vous et pour Madame Charriol: la faute en est à ma pauvre vue, qui a presque complètement disparu, et sur laquelle j'ai trop compté: j'ai en beaucoup de lettres à écrire ces jours derniers, et plusieurs fois j'ai été obligé de m'arrêter, mes yeux

---

<sup>110</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 44.

refusant de continuer leur service. Aussi suis-je obligé de me borner à quelques lignes: heureusement les sentiments de la plus profonde affection peuvent aussi bien s'exprimer en qq. mots qu'en qq. pages: nous vous envoyons à tous deux, M<sup>me</sup> Duparc et moi, nos vœux les plus amicaux: je souhaite particulièrement pour vous la disparition des misères de santé dont vous me parliez dans votre dernière lettre si toutefois elles existent encore. Je viens d'orchestrer, – avec une peine inouïe à cause de ma vue – la Chanson triste<sup>111</sup>: je vous l'enverrai dès qu'elle sera gravée: j'espère que vous en serez content. Pour ma part, je n'ai pas encore d'opinion, ne l'ayant pas entendue: il me semble que ce n'est pas mal, mais je ne suis sûr de rien, ne pouvant pas voir en même temps le haut et le bas de la page. Ce petit travail m'a pris un temps si ridicule et a été pour moi un tel martyre que je renonce à orchestrer, – comme j'en avais l'intention La vie antérieure<sup>112</sup>: je ne veux pas recommencer ça! – Au reste, je ne suis même pas sûr que la Chanson triste soit publiée: j'en aurai une lecture un de ces jours à Montreux, et si je ne suis pas satisfait, je n'enverrai pas à l'éditeur: je ferai hommage de la chose au fourneau de la cuisine. Souvenirs les plus respectueux, je vous prie, à Madame Charriol, et à vous bien cordialement.

H. Duparc

Je vous fais envoyer qq. chocolats à la noisette, spécialité du pays que je trouve excellente.

---

<sup>111</sup> *Chanson triste, Mélodie* nach einem Gedicht von Jean Lahor; Orchestrierung von *Chanson triste*: 1911–1913. Erstausgabe der Orchesterfassung: Rouart, Lerolle et Cie 1912, Pl.Nr.: R.L. & Cie 9818.

<sup>112</sup> Henri Duparc, *La Vie Antérieure*, Vertonung eines Gedichtes von Charles Baudelaire. Orchestrierung von *La Vie Antérieure* 1911–1913 bei der Jean Cras, Ernest Ansermet, Auguste Sérieyx und J. Guy Ropartz Henri Duparc unterstützten. Erstausgabe der Orchesterfassung: Rouart, Lerolle et Cie (?), Pl.Nr.: R.L. 9876 & Cie.

32.

Villa Amélie, La Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>113</sup>

26 mai 1911

Cher ami,

Avez-vous en ce moment à me recommander de bons vins de table ordinaires, blanc et rouge? Si oui, veuillez m'expédier sans autre ordre, en gare à Vevey, une barrique de chaque. Ce que je vous demande là est du vin destiné à être mis dans les carafes, et que, par conséquent, je ne voudrais pas payer trop cher; je désire pourtant qu'il soit assez bon. Enfin,... vous voyez ce que je veux: il me semble que dans les environs de 130 à 160 F, ce n'est déjà pas mauvais: je ne vous fixe aucun prix, et m'en rapporte entièrement à votre choix: je ne vous demande que de me faire profiter d'une bonne occasion, si vous en avez une en ce moment comme vous en avez si souvent.

Je voudrais aussi 24 ou 30 bouteilles de Ch<sup>au</sup> Climens (ou d'un autre bon vin du même genre, Sauternes ou autre, mais pas trop sucré comme le Ch<sup>au</sup> Yquem.) Je suis tenté, si vous avez une occasion vraiment remarquable, d'en prendre ½ barrique, tant les droits sur les vins en b<sup>lles</sup> sont exorbitants ici (14<sup>c</sup> par b<sup>lle</sup>!); les droits sur les vins en barriques sont relativement beaucoup moins élevés, et je n'ai même jamais compris pourquoi il y a une si énorme différence: pensez donc que pour une caisse de 40 b<sup>lles</sup> les droits sont plus élevés que pour une demi-barrique.

Je vous laisse juge de la chose et vous approuve d'avance: si vous avez, à un prix abordable, de ce vin dont le pauvre Redon disait qu'on „l'écoute“, n'hésitez pas à m'envoyer ½ barrique: sinon une caisse de quelques bouteilles.

Je regrette bien de n'avoir pas pensé à vous demander ce vin il y a 1 mois au 6 semaines: j'ai peur qu'il ne fasse déjà un peu trop chaud! Si tel est votre avis, je peux parfaitement attendre l'automne.

Maintenant, autre chose: votre jeune homme qui a une si belle voix est-il un professionnel, et peut-on lui offrir (en le défrayant bien entendu) de venir chanter l'hiver

---

<sup>113</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 46.



prochain (en février je pense), au Kursaal de Montreux<sup>114</sup>, le Testament<sup>115</sup>, que je m'évertue en ce moment à orchestrer, et qui, par conséquent, n'aura été chanté nulle part avec orchestre? Je me chargerai du voyage, mais c'est tout ce que je puis faire: le Kursaal lui donnera aussi un cachet, mais je ne sais pas de quelle somme: j'imagine que ce ne sera pas très gros, parce que le Kursaal n'a pas encore l'importance musicale qu'il est appelé à prendre sous la direction de son excellent chef d'orchestre F. de Lacerda<sup>116</sup>, (ancien élève de la Schola)<sup>117</sup>. Lacerda est absent: dès qu'il sera de retour je lui poserai la question, et vous transmettrai immédiatement sa réponse s'il y a lieu. – Si votre élève vient, peut-être pourrait-il prendre un billet circulaire par Paris, où je le recommanderais à Chevillard,<sup>118</sup> il commencerait par là, viendrait ensuite ici, où il chanterait le „Testament“ et la „Vague et la cloche“<sup>119</sup>, et en revenant s'arrêterait à Lyon où Witkowski<sup>120</sup> lui ferait probablement chanter mes mélodies. – Enfin, nous verrons plus tard: le tout est de savoir d'abord si ce jeune homme est un professionnel, et s'il est possible de combiner avec lui cette petite tournée.

Vous avez peut-être su par les journaux qu'on avait chanté „Chanson triste“ chez Chevillard<sup>121</sup> en février dernier! Ah, ce n'était pas M<sup>me</sup> Darrieux!! Vous m'avez gâté, cher ami, et maintenant je trouve tout médiocre! Tout de même, j'ai eu du plaisir à entendre l'orchestre, qui m'a donné une peine inouïe à cause de ma vue, mais qui est

---

<sup>114</sup> Im Jahre 1881 wurde das *Kursaalorchester von Montreux* gegründet, das bis 1914 ca. 30 Konzerte pro Jahr gab. Dirigenten wie Oskar Jüttner und Ernest Ansermet leiteten das Orchester. Am 17. Oktober 1912 dirigierte Ansermet im Kursaal ein Konzert, das rein aus Duparc-Werken bestand. (Sängerin: Jeanne Raunay).

<sup>115</sup> Henri Duparc, *Testament, Mélodie* nach einem Gedicht von Armand Silvestre. Fertigstellung der Orchestrierung 1911 bis 1913. Erstausgabe der Orchesterfassung: Rouart, Lerolle et Cie (?), Pl. Nr.: R.L. 9994 & Cie.

<sup>116</sup> Francisco de Lacerda (1869–1934), portugiesischer Dirigent, Komponist und Musikwissenschaftler. Als bereits erfolgreicher Dirigent gründete er 1905 die *Concerts Historiques* in Nantes sowie 1923 die *Filsarmonia de Lisboa*. Von 1908 bis 1912 dirigierte er das *Kursaalorchester von Montreux*. Als Freund von Debussy und Fauré zählte Ernest Ansermet zu den Schülern von Lacerda.

<sup>117</sup> 1894 gründete Charles Bordes (1863–1909) zusammen mit Vincent d'Indy und Alexandre Guilmont (1837–1911) die *Schola Cantorum*, die zunächst als Gesellschaft zur Aufführung von Sakralmusik diente, zwei Jahre später jedoch zu einer Schule zur „Restauration“ von Kirchenmusik avancierte.

<sup>118</sup> Paul Alexandre Camille Chevillard (1859–1923), französischer Dirigent und Komponist. Als Schwiegersohn von Paul Lamoureux dirigierte Chevillard häufig die *concerts Lamoureux*. Chevillard konzentrierte sich vornehmlich auf deutsche Komponisten (Beethoven, Schumann und Wagner) und russische Nationalisten. Nachdem er 1914 Musikdirektor der Pariser Oper geworden war, wählte man ihn 1916 zum Präsidenten der *Société Française de Musique de Chambre*.

<sup>119</sup> Henri Duparc, *La Vague et la Cloche*, Vertonung eines Gedichtes von François Coppée. Orchestrierung von *La Vague et la Cloche*: vor 1877; Erstausgabe der Orchesterfassung: Rouart, Lerolle et Cie (?), Pl.Nr.: E.B. et Cie 69.

<sup>120</sup> Georges-Martin Witkowski (1867–1943), französischer Komponist. Nach einem Studium bei Vincent d'Indy arbeitete Witkowski von 1902 an als Dirigent in Lyon. Von 1924 bis 1941 war Witkowski Direktor des dortigen Konservatoriums.

<sup>121</sup> Paul Alexandre Camille Chevillard (1859–1923)

bien ce que je voulais. Si vous faites chanter cette mélodie à Aix, comme vous en aviez l'intention, j'espère que vous serez satisfait. L'accompagnement en arpèges que vous connaissez est confié presque intact à la harpe, qui doit le jouer très en dehors, soutenue seulement par l'orchestre à cordes, 4 cors et 2 flûtes: la sonorité est jolie.

Quant au Testament, j'espère bien que je vais pouvoir arriver au bout, mais je n'en suis pas sûr: ma vue baisse terriblement depuis qq. temps, et vous ne pouvez vous faire aucune idée de la difficulté que j'ai à travailler: c'est presque impossible.

Je crois que si j'y arrive, c'est tout ce que je peux désirer, et qu'ensuite je n'essaierai même plus d'écrire autre chose, quoique j'aie promis à M<sup>me</sup> Raunay<sup>122</sup> de lui orchestrer la Vie antérieure<sup>123</sup> qu'elle désire chanter au concert Lamoureux.<sup>124</sup> Mais à l'impossible nul n'est tenu!

Hommages respectueux à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H.D.

P.S. En relisant, je m'aperçois que j'ai sauté 1 page: j'en profite pour ajouter un P.S. Je vous parlais des journaux: avez-vous eu sous les yeux le stupide article d'Excelsior? Figurez-vous que le rédacteur a eu l'aplomb de me téléphoner à mon hôtel de la part de mon éditeur Rouart<sup>125</sup>, me disant qu'il serait chez moi „dans ½ heure“. Moi, croyant avoir affaire à un employé de la maison (d'autant que ce M<sup>r</sup> avait beaucoup plus l'air d'un vendeur de musique que d'un journaliste), je me laisse aller à causer librement et innocemment; ... quelle n'est pas ma stupéfaction le lendemain en lisant, reproduites tout de travers, ces choses que j'avais dites la veille à cet imbécile! – sans compter que cet article me donnait l'air d'un arriviste et d'un réclamateur, ce que j'ai en horreur.

---

<sup>122</sup> Jeanne Raunay-Dumény bzw. Jeanne André Beaunier (1869–1942), französische Mezzosopranistin und Sopranistin. Neben ihrer Karriere als Opersängerin war sie geschätzte Konzertsolistin, die in Paris in den *Concerts Colonne*, den *Concerts du Conservatoire* und den *Concerts Lamoureux* auftrat. Als gute Freundin von Duparc war sie oftmalige Interpretin seiner Lieder.

<sup>123</sup> *La Vie Antérieure*, Lied nach einem Gedicht von Charles Baudelaire.

<sup>124</sup> Jeanne Raunay sang am 5. Februar 1912 in den *Concerts Lamoureux* unter dem Dirigat von Camille Chevillard folgende drei Duparc-Mélodies: *Au Pays où se fait la Guerre*, *Le Manoir de Rosemonde* und *La Vie Antérieure*.

<sup>125</sup> Rouart, Lerolle et Cie, französisches Musikverlagshaus, gegründet im Jahre 1905 von Alexis Rouart (1869–1921) und Jacques Lerolle (1880–1941). 1942 wurden Rouart, Lerolle et Cie vom Verlagshaus Francis Salabert aufgekauft.

33.

Villa Amélie, Latour-de-Peilz (Vaud) Suisse<sup>126</sup>

31 mai 1911

Malgré les prix un peu élevés, „allez-y Gueymard“ (comme disait un de mes oncles), cher ami. Je n'ai qu'un instant aujourd'hui, mais je tiens à vous répondre immédiatement, de peur que si je tarde, le temps ne devienne trop chaud. Donc, une barrique rouge et une barrique blanc. Comme l'eau est excellente ici et que nous ne buvons guère que cela, j'achète très peu de vin ord<sup>re</sup> [sic]: envoyez-moi donc qq. chose de bon, et ne vous croyez pas obligé d'expédier le moins cher: un vin vraiment recommandable coûte qq. francs de plus, n'y regardez pas.

Quant au vin fin j'outre qu'une demi-pièce serait beaucoup trop- je n'ai qu'une confiance limitée dans le sommelier, qui est en même temps cafetier – pas du métier par conséquent –, ne fait que la mise en b<sup>lles</sup> au jour convenu et sans surveiller le vin auparavant, et par-dessus le marché est très cher.

A peine ma lettre était-elle partie que j'avais déjà renoncé à acheter une demi barrique. Veuillez donc m'envoyer une caisse de 50 b<sup>lles</sup> du vin que vous jugerez le plus avantageux: si le vin est vraiment très bon et d'une réussite exceptionnelle, mettez 75 b<sup>lles</sup>: il me semble me souvenir que 1904 était une très bonne année: est-ce que je me trompe? – En ce cas le Ch<sup>au</sup> Guiraud ne serait-il pas indiqué, malgré son prix? Enfin faites pour le mieux: vous avez carte blanche. – N'oubliez pas de prendre les précautions nécessaires pour la chaleur.

Je suis ennuyé de ce que vous me dites pour la tessiture de la voix: il est absolument impossible de transposer le Testament, parce que j'y emploie souvent le sol grave qui est la dernière note des violons: quant à la vague et la cloche, c'est orchestré depuis longtemps en mi mineur. Maintenant, avec l'orchestre, votre jeune homme n'aura pas à craindre de forcer un peu. Bussine<sup>127</sup> m'avait dit autrefois que le ré était peut-être la meilleure note, également sonore pour toutes les voix: est-ce votre avis? – Or, le contour mélodique de mes 2 morceaux tourne autour du ré: je sais bien que c'est un peu élevé pour une basse, mais il ne me semble pas que ce soit inchantable: à part un Sol *b* dans le Testament –, que je lui changerai s'il le désire–, il n'y a pas de notes très hautes.

---

<sup>126</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 47.

<sup>127</sup> Romain Bussine (1830–1899), françaisischer Sänger und Gesangslehrer am Pariser Konservatorium. Neben Henri Duparc und anderen Musikern Mitbegründer der *Société Nationale de Musique* (1871).

Enfin,... si vous jugez que c'est impossible n'en parlons plus: pourtant je me réjouissais fort d'entendre, pour cette mélodie que je crois bien orchestrée, une interprétation enseignée par vous. Voyez donc avec ce jeune homme si vraiment il n'y a pas moyen, et ne perdez pas de vue qu'avec l'orchestre (surtout avec celui de Montreux, qui est passablement dur), il n'y aura pas d'inconvénient à crier un peu.

Je vous écrirai de nouveau à ce sujet quand j'en aurai causé avec Lacerda<sup>128</sup>, qui n'est pas encore revenu.

Hommages à Madame Charriol, et tous mes vœux les plus respectueux et les plus affectueux pour votre seconde lune de miel.

Bien à vous

H. Duparc

Je ne peux pas vous dire à quel point ma vue me gêne: cette orchestration du Testament est un martyre.

---

### 34.

Villa Amélie, 7 juin 1911<sup>129</sup>

En grande hâte, cher ami, deux mots de réponse à votre lettre, que je viens de recevoir. Vous avez parfaitement fait d'envoyer 72 b<sup>lles</sup>: je me purlèche d'avance.

Comme je voudrais que votre jeune homme pût chanter mes 2 morceaux! Si c'est trop haut pour lui, il est bien probable que je n'entendrai jamais Testament<sup>130</sup>, car je ne vois personne ici pour le chanter. Si votre jeune homme vient, il pourra prendre un billet circulaire par Paris, où il chantera mes mélodies, non pas chez Chevillard<sup>131</sup> parce que M<sup>me</sup> Raunay<sup>132</sup> désire y chanter la vie antérieure que je lui ai promis d'orchestrer si je le

---

<sup>128</sup> Francisco de Lacerda (1869–1934)

<sup>129</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 48.

<sup>130</sup> *Testament*, Vertonung eines Gedichtes von Armand Silvestre.

<sup>131</sup> Paul Alexandre Camille Chevillard (1859–1923)

<sup>132</sup> Jeanne Raunay (1869–1942)

peux, et „Au pays où se fait la guerre“, un vieux sujet de pendule qui n’est pas mal que vous ne connaissez pas, et qui a été récemment publié après ressemelage; non pas chez Chevillard, dis-je, mais chez Hasselmans<sup>133</sup>, dont les concerts, paraît-il vont tout à fait bien. J’ai vu hier Rouart<sup>134</sup>, mon éditeur, dans une maison de repos à Vevey; il m’a dit qu’on pourrait presque sûrement compter – sur une exécution à Paris – chez Hasselmans ou chez Pierné<sup>135</sup>; mais il préfère Hasselmans.

Quant aux matériels, je ne les ai jamais lus: je ne sais même pas s’ils sont gravés ou manuscrits. Certes, je serais heureux d’aller vous retrouver à Aix, et plus heureux encore si vous veniez me prendre ici: mais je ne peux rien promettre: ma santé est trop f...ne, comme disait Fra angelico. Ainsi, en ce moment je ne pourrais pas: je n’ai pas de maladie caractérisée; mais tout (cerveau, cœur, jambes, circulation surtout) va de travers, et il en résulte une fatigue vraiment excessive.

Hommages à Madame Charriol et à vous de cœur.

H.D.

---

---

### 35.

Villa Amélie – Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>136</sup>

13 juin 1911

Cher ami,

C’est bien à Rouart<sup>137</sup> qu’on devra s’adresser pour les matériels. Je viens de lui écrire que vous aviez l’intention de faire chanter les 3 mélodies à Aix, si c’est possible. Je pense qu’il ne vous fera pas des conditions trop onéreuses. Pourtant, si cela faisait

---

<sup>133</sup> Louis Hasselmans (1878–1957), françaischer Dirigent und Cellist. 1905 gab Hasselmans sein Debut als Dirigent in den *Concerts Lamoureux*. Er machte sich einen Namen als Orchesterdirigent der *Opéra Comique* (1909–1911, 1919–1922), der *Montréal Opera Company*, der *Chicago Opera Association* (1918–1919) sowie der *Metropolitan Opera* (1922–1936).

<sup>134</sup> Alexis Rouart (1869–1921)

<sup>135</sup> Henri Constant Gabriel Pierné (1863–1937), françaischer Komponist und Dirigent. Pierné übernahm nach dem Tod von Edouard Colonne 1910 die musikalische Leitung der *Concerts Colonne* und dirigierte vorwiegend Mozart, Beethoven und Berlioz. Er unterstützte aber auch zeitgenössische französische Komponisten und führte Werke von Franck, Debussy, Ravel und Roussel auf.

<sup>136</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 49.

<sup>137</sup> S.o.

reculer le Dr. du casino, vous pouvez lui dire que le matériel ne lui coûtera rien: en ce cas vous m'écririez

quel en est le prix, que je vous rembourserais par mandat. Je serais très heureux que vous entendissiez la Chanson triste<sup>138</sup>. Quand on la répètera, faites atténuer l'orchestre de façon à ce que l'accompagnement de harpe soit aussi en dehors que possible: il n'est pas facile: le harpiste fera bien de le voir d'avance.

Hommages à Madame Charriol, et cordialement à vous

H.D.

---

---

### 36.

Villa Amélie Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>139</sup>

12 août 1911

Merci, cher ami, de votre très aimable lettre: je serai doublement enchanté d'aller le 21 à Aix, d'abord pour vous y voir, ensuite pour entendre M<sup>me</sup> Magne<sup>140</sup>; Mais je ne peux pas vous le promettre: je ne suis pas très bien portant en ce moment: j'ai les jambes assez enflées, ce qui – avec ma vue dont il ne reste presque plus rien –, me rend tout voyage très douloureux et presque impossible. Si un changement de temps remet les choses à peu près d'aplomb, et que je puisse aller vous voir, je vous en avertirai.

Vous ne me dites rien de votre jeune homme et du Testament<sup>141</sup>? Peut-il le chanter? J'ai fait pour lui une partie de chant dont j'ai supprimé autant que possible les notes trop élevées, mais je ne sais pas où je l'ai mise: je vous l'enverrai dès que je l'aurai retrouvée. Evidemment la tessiture générale est un peu élevée; pourtant c'est déjà qq. chose de ne pas dépasser le Mi *b*. Quant à la vague et la cloche<sup>142</sup>, je ne vois guère moyen d'y faire des changements; cependant, si vous en désirez, indiquez-moi les passages à modifier: je ferai mon possible. Le concert aura lieu le 7 février: si les

---

<sup>138</sup> *Chanson triste*, Lied nach einem Gedicht von Jean Lahor.

<sup>139</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 50.

<sup>140</sup> Madame Magne, möglicherweise die Gattin von Paul Magne (1849–1931), Sängerin.

<sup>141</sup> *Testament*, *Mélodie* über ein Gedicht von Armand Silvestre.

<sup>142</sup> *La Vague et la Cloche*, Vertonung eines Gedichtes von François Coppée.

mélodies ne sont pas trop hautes, et que les choses s'arrangent, nous verrons à combiner le voyage par Paris, où probablement il les chanterait aussi. Lacerda<sup>143</sup> lui demande, s'il vient à Montreux, de chanter un autre N<sup>o</sup>, de son répertoire. Vous m'indiquerez d'avance le morceau, je vous prie, afin que Lacerda puisse faire faire le matériel d'orchestre si le jeune homme ne l'a pas. Je crois qu'un air ancien – du Gluck ou de Rameau par exemple, ou du Händel – ferait bien, car il y aura pas mal de moderne au programme.

Je vous quitte en hâte: mes pauvres yeux refusent de continuer leur mauvais service. Respectueux hommages, et souvenirs les meilleurs de M<sup>me</sup> Duparc à Madame Charriol.

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

### 37.

Villa Amélie Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>144</sup>

27 août 1911

Cher ami,

Je suis très touché de votre affectueux regret; mais consolez-vous: je ne peux absolument pas aller à Aix. Si j'avais pu y aller je me serais arrangé pour y arriver avant votre départ: en recevant votre lettre j'avais fait tout un petit projet de voyage: je me disais qu'après votre départ j'irais attendre le 6 au Revard, et dans le fait c'était bien tentant et je crois que cela m'aurait fait beaucoup de bien; mais c'est impossible: je ne suis vraiment pas très bien en ce moment, et d'ailleurs la disparition de ma vue me rend les voyages très difficiles, et en fait une véritable torture. Que voulez-vous! Il faut bien

---

<sup>143</sup> Am 9. Februar 1911 wurden unter dem Dirigat von Lacerda im *Kursaal von Montreux* folgende zwei Lieder aufgeführt: *Chanson triste* und *Au Pays où se fait la Guerre*. Der Name des Sängers wird in dem Programm nicht angeführt.

<sup>144</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 51.

vieillir: on n'a encore pas trouvé d'autre moyen de vivre longtemps, – si toutefois c'est vivre que de ne conserver, comme nous, – que les apparences de la vie.

Impossible de remettre la main sur la partie de chant que j'avais écrite pour votre élève: mais il n'y a pas grand mal: je crois que je n'avais modifié que le passage où il y a un Sol *b*: voici le changement: ainsi le morceau ne dépasse pas le Mi *b*. Si vous trouvez qu'il y a d'autres passages trop tendus, indiquez-les moi par les paroles, et je les changerai s'il y a moyen.

Dites, je vous prie, à Madame Magne<sup>145</sup> combien je regrette de ne pas l'entendre: j'espère bien que l'orchestration de la Chanson triste<sup>146</sup> lui plaira: je l'ai entendue à Montreux et à Paris, et j'en ai été content, ce qui ne m'arrive pas souvent. Il en sera de même, j'espère, pour le Testament, que je viens de relire, et qui me paraît bien.

Respectueux souvenirs, je vous prie, et les meilleures amitiés de M<sup>me</sup> Duparc à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

---

---

### 38.

Villa Amélie, La Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>147</sup>

29 août 1911

Impossible, cher ami, de répondre immédiatement à votre lettre, reçue seulement hier: j'avais rendez-vous avec ma petite cousine (fille d'un cousin germain de mon âge avec qui j'ai été élevé et qui a toujours été pour moi comme un frère jumeau: cette pauvre jeune femme m'a tout l'air de s'en aller grand train de la poitrine: elle vient d'arriver du Cambodge où son mari était fonctionnaire, et est en ce moment à Montreux d'où elle ira faire un séjour d'altitude qui lui est conseillé, – mais elle ne sait pas encore où. Ce petit mot vous trouvera-t-il encore à Grésy?... En tout cas, si vous n'y êtes plus, il vous sera renvoyé. J'aurais pourtant bien voulu vous dire avant que vous ne quittiez un pays presque voisin combien nous ont attristés les mauvaises nouvelles que vous nous donnez de votre santé. J'espère bien qu'Arcachon va vous retaper; mais ne vous

---

<sup>145</sup> Madame Magne, Sängerin.

<sup>146</sup> *Chanson triste*, Vertonung nach einem Gedicht von Jean Lahor.

<sup>147</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 52.



plaignez pas trop, cher ami, de souffrances physiques qui ne sont que passagères: les souffrances morales, croyez-le, sont bien pires, et celles que me cause la perte de ma vue qui me prive de tout ce qui a été ma vie, sont indicibles. J'en suis arrivé au point de désirer la souffrance physique comme une diversion, – diversion désagréable si vous voulez, mais enfin diversion – et quand il arrive que quelque partie de mon individu me fait mal, ça me fait presque plaisir.

Je vous écrirai plus longuement dans quelques jours: pour le moment je suis attelé à un petit travail qui me donne une peine dont vous n'avez pas idée, et qui n'est pas en avance – loin de là. Il s'agit d'une suite de Laëndler<sup>148</sup> que le successeur de Lacerda<sup>149</sup> désire jouer prochainement à un concert où il fera chanter plusieurs de mes mélodies, et pour lequel il a engagé M<sup>me</sup> Raunay<sup>150</sup>. Les Laëndler avaient besoin d'un ressemelage, et je m'y évertue: maintenant, pour les mettre tout à fait sur pieds, il me faudra l'aide du chef d'orchestre, qui viendra pour cela après demain: sans son secours, ce serait impossible. Je vous quitte donc en hâte en vous souhaitant de tout cœur un prompt et complet rétablissement.

Hommage de respectueuse amitié à Madame Charriol, avec les meilleurs souvenirs de ma femme.

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

### 39.

Villa Amélie 4 sept [1911]<sup>151</sup>

Cher ami,

Je suis tout à fait désolé. Pour ne pas casser mes pauvres yeux pendant ½ journée sur un indicateur, – avec une loupe et une règle – je viens de prendre mes informations à une

---

<sup>148</sup> Henri Duparc, *Suite de Valses (Ländler)*, 1873 (?), 1874 (?). Die Uraufführung der Orchesterversion fand am 24. Jänner 1874 statt. Die Erstversion der *Suite de Valses* dürfte eine Fassung für zwei Klaviere gewesen sein. Es existiert keine Druckausgabe.

<sup>149</sup> Francisco de Lacerda (1869–1934)

<sup>150</sup> Jeanne Raunay (1869–1942)

<sup>151</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 53.

agence de voyages, et j'ai appris qu'Aix était beaucoup moins loin que je ne le croyais: ce n'est rien du tout d'y aller, et quoique je sois bien, bien fatigué, je crois que nous pourrons assister au concert de mercredi. Mais quel chagrin de ne pas vous y trouver! J'étais convaincu qu'il fallait au moins 4 ou 6 heures pour aller à Aix; et cela, vraiment je ne le pouvais pas le mois dernier; mais si j'avais su que le voyage était si facile, j'aurais certainement fait l'effort nécessaire pour aller vous voir. C'est ce matin que j'ai eu le renseignement: depuis je ne me console pas. Mais que faire...! Je ne puis que vous promettre absolument que, – sauf impossibilité – j'irai vous voir l'année prochaine: j'irai dès les premiers jours de votre arrivée à Aix, afin que vous ayez le temps de me rendre ma visite, et de faire connaissance avec la petite Suisse où j'achève de mourir; (car vivre comme je vis maintenant, avec les apparences de la vie et rien de plus, ça ne peut pas s'appeler vivre.)

Ce sera un bonheur pour nous d'entendre M<sup>me</sup> Magne<sup>152</sup>. Mais je n'ai prévenu personne de notre intention, de peur que quelque chose d'imprévu se mette à la traverse: je suis trop peu sûr de ma santé pour pouvoir m'annoncer d'avance: je peux être pris d'une de ces terribles fatigues que j'ai eues plusieurs fois le mois dernier: alors, ce serait impossible. D'ailleurs nous ne ferons le voyage que le jour même du concert, et nous reviendrons le lendemain. – Aussitôt revenu, je vous écrirai. –

Respectueux souvenirs, je vous prie, à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

Quel regret de penser que, quelques jours plus tôt, je vous trouvais encore!...

---

---

**40.**

Aix 7 sept 1911<sup>153</sup>

Je veux que vous receviez deux mots écrits d'ici, cher ami, pour que vous soyez bien convaincu de ma bonne volonté. Mais je n'ai pas de chance: nous avons voyagé hier

---

<sup>152</sup> Madame Magne, Sängerin.

<sup>153</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 54.

dans un train bondé, par une chaleur atroce, et, par-dessus le marché il y a eu pour moi un petit incident de voyage très irritant et très fatigant: ce n'est guère racontable: pourtant, j'aime mieux vous le dire, afin que vous compreniez bien ce qui est arrivé: en quittant Bellegarde, j'ai été pris d'un besoin violent (rien du choléra, cependant): impossible d'entrer au WC – devant la porte duquel il y avait 3 étages de colis, et j'ai dû attendre Culoz, qui était encore à 25 m – Bref, au moment d'aller au concert, je me suis senti trop souffrant – pour quitter ma chambre, et je repars tout à l'heure sans avoir vu personne (– pas malade, rassurez-vous, – mais bien fatigué). Ai-je besoin de vous dire combien je l'ai regretté! Du reste, je dois avouer qu'ayant eu plusieurs fois de terribles fatigues le mois dernier, je n'ai pas été très surpris.

Hommages à Madame Charriol et bien à vous

H.D.

---

---

**41.**

Villa Amélie. La Tour de Peilz (Vaud) Suisse<sup>154</sup>

6 Décembre 1911

Deux mots en grande hâte, cher ami, pour vous dire que tous nos beaux projets pour février sont dans l'eau. Je le regrette beaucoup. Le pauvre Lacerda<sup>155</sup> s'est surmené, et il a affaire – au Kursaal de Montreux<sup>156</sup> – à des gens absolument odieux qui l'énervent au-delà de toute expression...

Bref, il est très fatigué, et prend, par ordre du médecin, un congé qui sera assez long, et dont le pauvre garçon a bien besoin. Pendant ce temps-là l'orchestre sera conduit par un chef d'orchestre de fortune – probablement son 2<sup>d</sup> chef –, et je ne veux pas exposer votre jeune homme à être mal accompagné pour la 1<sup>ère</sup> fois qu'il chante en public avec orchestre.

Le concert se trouve donc forcément retardé de qq. temps: je vous avertirai quand Lacerda reprendra son bâton.

---

<sup>154</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 55.

<sup>155</sup> Francisco de Lacerda (1869–1934)

<sup>156</sup> Madame Magne, Sängerin.

Souvenirs respectueux à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

Je viens enfin de terminer, – avec la plus grande difficulté à cause de ma pauvre vue – l’orchestration de la „Vie antérieure“<sup>157</sup>, que M<sup>me</sup> Raunay<sup>158</sup> chantera, je pense, le mois prochain chez Chevillard<sup>159</sup>: tous deux l’attendent déjà, et non seulement le matériel n’est pas fait, mais la partition n’est même pas encore copiée: au train où je vais, je n’ai pas trop de temps, – même presque pas assez: c’est pourquoi je vous quitte précipitamment.

M<sup>me</sup> Raunay dit très bien la mélodie – très bien, oui; mais ce n’est pas l’incomparable M<sup>me</sup> Darrieux! Que je voudrais l’entendre avec l’orchestre, qui, je crois, est d’une bonne couleur!

---

**42.**

Tarbes, Hôtel Moderne<sup>160</sup>

26 oct. 1913

Cher ami,

Je ne veux pas que vous appreniez par un autre que moi-même le changement – le dernier, je pense – qui vient de s’opérer dans ma vie. La villa Amélie n’est plus à moi: elle a été vendue inopinément, et nous étions bien loin de nous y attendre. Souvent, à la vérité, en y réfléchissant, je m’étais dit qu’il faudrait bien un jour finir par là, puisque mes fils ont en France leur vie et leur carrière, et qu’aucun d’eux ne pourrait évidemment reprendre après moi et habiter cette ravissante maison; je sentais bien aussi devenir de plus en plus difficiles – presque impossibles – pour moi les longs et pénibles voyages nécessaires pour venir voir nos enfants... Bref, j’avais dit il y a plusieurs mois à une agence de Vevey: „Si par hasard quelqu’un vous demande une propriété au bord du lac, vous pouvez signaler la mienne; mais il est bien entendu que je ne suis nullement

---

<sup>157</sup> *La Vie Antérieure*, Lied nach einem Gedicht von Charles Baudelaire.

<sup>158</sup> Jeanne Raunay (1869–1942)

<sup>159</sup> Paul Alexandre Camille Chevillard (1859–1923)

<sup>160</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 56.

pressé de vendre, et qu'il ne peut, par conséquent, y avoir lieu à aucun arrangement pour le prix: mes conditions sont tout comptant, ou rien: je n'en rabattrai pas un radis.“ – „Très bien, dit l'agent, mais je dois vous prévenir que vous n'avez aucune chance de trouver.“ – „Ah bien, dis-je, j'attendrai aussi longtemps qu'il le faudra: je vous répète que je ne suis nullement pressé!“ Je n'y pensais plus, quand un beau jour, – il y a juste 6 semaines –, arrivent un M<sup>f</sup> et sa femme: tous deux sont immédiatement emballés par la situation – ce que je comprends –, et 2 heures après sonne à ma porte l'agent qui les avait envoyés. C'est ma femme qui le reçoit, et il lui dit que le M<sup>f</sup> fait une offre un peu inférieure au prix que j'avais fixé: „Je ne veux pas, dit M<sup>me</sup> Duparc, priver M<sup>f</sup> Duparc du plaisir de vous voir: je vais le faire prévenir: mais je suis certaine de sa réponse: il est même presque inutile de lui faire la proposition.“ En effet, ¼ d'heure après, l'agent s'en va bredouille. Le lendemain qui était un dimanche, le M<sup>f</sup> vient seul, disant qu'il veut avoir affaire à moi-même, sans intermédiaire: il renouvelle sa proposition: „Monsieur, répondez-je, l'agent qui vous a envoyé a dû vous dire les conditions: la propriété n'est pas en vente: c'est tout comptant, ou rien“ – „Eh bien, nous sommes d'accord.“ C'était fait: le tout n'a pas duré 5 minutes: dès le lendemain nous avons commencé à emballer, et nous voici installés à Tarbes, près de mon fils aîné et de sa délicate petite famille. Nous sommes encore à l'hôtel, attendant qu'on ait fini de réparer la jolie villa que nous avons louée, et aussi que nos meubles soient arrivés.

La propriétaire de notre maison habite Bordeaux (24 rue du Colisée); elle s'appelle M<sup>me</sup> Bouas et est assez âgée: sa fille, M<sup>me</sup> Bertrand, s'occupe de ses affaires, et est venue ici pour cette location: figurez-vous qu'elle connaît et chante mes mélodies! Connaissez-vous ces dames? – M<sup>me</sup> Bertrand m'a parlé de M<sup>elle</sup> Jacqueline Ramat<sup>161</sup>, qui, paraît-il chante à ravir la Chanson triste.

Adieu, cher ami: quand nous serons installés, je vous écrirai à nouveau pour vous demander de m'envoyer du vin: car nous n'avons rien; les droits de douane sont si atrocement élevés, et l'administration fait de telles difficultés quand il y a seulement 1 b<sup>lle</sup> dans un déménagement, que j'ai préféré laisser là-bas le peu que j'avais –, mon acquéreur, M<sup>f</sup> de Gaillon, m'ayant tout racheté.

---

<sup>161</sup> Jacqueline Colot-Ramat, Gemahlin des Sängers Jacques Ramat, Gesangsprofessorin.

Respectueux hommages et souvenirs les meilleurs de M<sup>me</sup> Duparc à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

Pourrez-vous me lire? Excusez mon écriture: je ne vois presque plus ce que j'écris: ce n'est pas ma faute.

---

**43.**

Tarbes (Hôtel Moderne)<sup>162</sup>

23 nov. 1913

Hélas, non, cher ami, nous ne sommes pas encore installés! La villa que nous allons habiter est jolie, mais elle avait besoin de beaucoup de réparations, et il est presque impossible à Tarbes d'avoir des ouvriers sans courir tout le temps après eux: ils sont en nombre tout à fait insuffisant, l'arsenal ayant tout pris. Enfin, ... pour le moment ils courent dans la maison comme des vers dans du vieux Roquefort, – car, après nous avoir fait attendre plus de 14 jours, ils sont tous arrivés en même temps.

... 30 nov. Voici, cher ami, le commencement de la lettre que je vous écrivais il y a aujourd'hui 7 jours! Depuis, impossible de continuer: il a fallu passer les matinées et les après-midi à notre villa, et mettre un peu en ordre tous mes pauvres livres, qui ont été fourrés pêle-mêle dans des caisses: vous pensez si, avec ma vue presque perdue, c'est commode! Entre-temps, il a fallu m'occuper d'une vente importante qui va avoir lieu à Paris: oui, je me suis décidé, cher ami, à vendre à peu près tous ces objets (tableaux, dessins, bibelots, japoneries, meubles anciens, etc.) qui ont été la passion de ma vie, et que je réunissais avec amour depuis plus de 40 ans. N'y voyant pas, je n'en jouis plus: quant à mes fils, l'aîné habite dans la famille de sa femme une maison déjà pleine: le 2<sup>e</sup> est officier, par conséquent destiné à de continuel changements de garnison, et tout cela rend les déménagements terriblement compliqués et coûteux (je viens d'en faire l'expérience!!)

---

<sup>162</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 57.

D'ailleurs, quoique aimant bien les bibelots, ils n'ont pas pour eux la même passion que moi. Bref, il m'a semblé que le mieux était de faire moi-même la grande liquidation, qui après moi eût été assez difficile; mais ça, c'est un arrachement: c'est ma vie tranchée par moi-même: peut-être garderai-je encore qq. années les apparences de la vie, – je n'en ai cure –, mais la vie elle-même est finie; je n'ai plus qu'à attendre avec autant de patience que possible (ce qui n'est pas beaucoup dire): si ce n'était à cause de ceux que j'aime, je ne demanderais qu'à ne pas attendre longtemps; Et encore!... je me sens devenir de jour en jour plus impotent;... je sens ce qui me reste de vue s'en aller tout à fait, et je vois venir très vite le moment où je ne pourrai plus ni aller d'un fauteuil à l'autre, ni manger, ni faire ma toilette, ni rien faire en un mot sans le secours de quelqu'un, et où, par conséquent, je me sentirai constamment à charge... Je ne désire pas que ce moment là arrive... Au surplus, ce sera comme Dieu voudra: la seule chose que je désire, c'est d'aller à lui, peu importe par quel chemin... Ce qui me console un peu, c'est de penser que ce déménagement, – cet horrible déménagement, – est le dernier: à défaut d'autre chose, mon atroce fatigue et la douloureuse enflure de mes vieilles jambes suffiraient à me donner l'assurance que je n'en ferai plus qu'un – celui où on n'emporte rien.

Tout cela n'est pas très gai; mais comment serai-je gai en vous annonçant une vente qui n'est que le commencement de cette fin? Tout, – y compris mon cher piano à queue d'Erard<sup>163</sup>, va donc être disposé: La vente aura lieu le 6, et aujourd'hui en huit, ce sera chose faite.

Pour la question cave, je n'ai la certitude que pour les vins ordinaires: envoyez-moi donc en gare de Tarbes une pièce de vin rouge et 1 pièce de blanc tous deux bon ordinaire [sic]: quant aux vins fins en b<sup>lles</sup>, je suis un peu embarrassé. Vos caisses sont-elles de 24 ou de 29 b<sup>lles</sup>? Je ne me le rappelle pas: – 24 je pense, car il me semble qu'une 25<sup>e</sup> b<sup>lle</sup> ne serait pas commode pour l'emballage? Quoi qu'il en soit, je voudrais 2 petites caisses de vin rouge, mais lequel?... (une de Cos d'Estournel ou Pichon, ou St. Emilion, et une de Ch<sup>au</sup> Latour, ou Margaux, ou Pape Clément) – Ou peut-être dans chaque caisse moitié de l'un et moitié de l'autre?

Pour les blanches, je pensais une petite caisse de Haut Sauternes, et une de Ch<sup>au</sup> Climens.

---

<sup>163</sup> Klavier-Harfenmanufaktur, gegründet von Sébastien Érard (1752–1831). Érard baute unter anderem spezielle Klaviermodelle für Marie Antoinette sowie für Ludwig van Beethoven und Josef Haydn.

Rendez-moi le service de choisir pour moi: donc, 1 caisse de Climens en tout cas, les 3 autres à votre choix.

Respectueux hommages à Madame Charriol et souvenirs les meilleurs de M<sup>me</sup> Duparc pour vous deux, et à vous bien cordialement

H. Duparc

---

**44.**

Tarbes, 24 octobre 1914<sup>164</sup>

J'espère bien que votre crise d'estomac va passer: si elle vous fait trop souffrir, lisez du Brahms: c'est de la morphine.

Quel plaisir m'a fait votre lettre si affectueuse, si triste, et à mon sens, beaucoup trop découragée! Certes, l'épreuve est atroce, mais c'est la résurrection de l'âme française que 44 ans d'athéisme, de franc-maçonnerie, de juiverie, d'antimilitarisme, de germanisme, république en un mot, n'ont pas réussi à tuer, et qui, au 1<sup>er</sup> coup de clairon, s'est réveillée avec toutes les ardeurs, tous les courages, toutes les générosités d'autrefois. Ah! la belle race! Qu'on est fier d'en être! et quelle désolation pour moi de n'être bon à rien, – absolument rien – tout en me sentant encore le cœur si chaud! Heureusement Dieu m'a donné la foi, et ainsi, bien que mon vieux corps soit brisé, je ne me sens pas inutile à mon bien-aimé pays. De ma vie je n'ai vu quelque chose d'aussi émouvant que le départ de nos jeunes héros quand on a sonné la mobilisation: rien de braillard et de désordonné comme ce que j'avais vu en 70: Mais sur tous les visages (les visages de ceux qui partaient et les visages de ceux qui restaient), la joie sacrée du sacrifice consenti. C'est égal: si la France est sauvée n'oublions pas qu'elle, la 1<sup>ère</sup> nation militaire du monde, c'est aux petits belges qu'elle le doit: sans leur résistance

---

<sup>164</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 58.



héroïque et imprévue, nous avons l'invasion torrentielle; la mobilisation était impossible, et nous étions écrasés en 15 jours.

Et même malgré cela, sans l'incroyable courage de nos troupes, – qui partout ont combattu dans la proportion d'1 contre 3 ou 4, la défaite était certaine, par la faute de nos nombreux ministres de la guerre, dont la criminelle incurie n'avait rien préparé: nos arsenaux et nos dépôts étaient vides. Il y avait en France au moins 12 ou 14 cent mille hommes animés du meilleur esprit, ne demandant qu'à partir, et qu'on ne pouvait pas employer parce qu'il n'y avait pas de quoi les armer ni les équiper. On n'avait jamais vu autant de soldats que pendant les premières semaines de la guerre: ils baguenaudaient dans les rues et dans les cafés... J'ai vu des hussards, des artilleurs sans canons, des fantassins sans armes et sans munitions! Et cependant..., les allemands étant obligés de diviser leurs armées, il nous eût été facile, cette fois, d'avoir au moins l'égalité du nombre, si les milliards que nous avons donnés depuis plus de 40 ans pour la défense nationale avaient servi à préparer la guerre, au lieu d'être dépensés à tort et à travers pour la défense laïque et pour des élections généralement truquées. J'espère de tout mon cœur qu'après la guerre on fera passer un mauvais quart d'heure aux bandits qui nous gouvernent, en leur demandant des comptes sévères. Pendant la guerre, tous les français se serrent autour du gouvernement de fait, quel qu'il soit; Mais après...

Je m'aperçois cher ami, qu'en parlant de tout cela, je me laisse aller à bavarder; et j'ai bien tort, car ma pauvre vue, presque perdue, n'y résiste pas: en ce moment, je ne vois pas même la plume avec laquelle j'écris, et les yeux me piquent: je suis obligé de m'arrêter, et de remettre à demain la continuation de ma lettre, – la réponse à vos affectueuses questions, par où j'aurais dû commencer: Pourrez-vous seulement me lire?

26 oct. 1914: Oui, cher ami, nous avons comme tout le monde de nombreux parents ou amis blessés: personne encore de tué, mais pas mal de blessés. Mon frère<sup>165</sup> vient d'apprendre que son fils, dont il n'avait aucune nouvelle depuis le 22 août, est prisonnier en Allemagne. Quant à nous, nous sommes depuis le 7 sans nouvelles de notre 2<sup>e</sup> fils<sup>166</sup>, qu'est officier aviateur: vous comprenez quelles sont nos angoisses: pourtant j'avoue que je suis fier de sentir que mon fils a dans les veines du vrai sang de France. Mais où est-il???... Nous n'en savons rien: nous le confions à Dieu, comme lui-même s'y est confié.

---

<sup>165</sup> Marie Robert Arthur Fouques Duparc (1842–1915).

<sup>166</sup> Der jüngere Sohn von Henri Duparc, Marie Valentin Léon (1874–1936) arbeitete als Flugoffizier und blieb unverheiratet.

J'espère bien que la toute charmante M<sup>me</sup> Darrieux n'a reçu aucune mauvaise nouvelle: veuillez rappeler à son affectueux souvenir ses vieux amis et admirateurs.

Je ne peux pas continuer, cher ami: impossible d'écrire hier: le jour était trop sombre: il l'est tout autant aujourd'hui, et je fais ce que je peux à l'aide d'une loupe pour que ma lettre n'attende pas plus longtemps.

Respectueux hommages à Madame Charriol, avec les plus amicaux souvenirs de ma femme pour vous deux et vous de cœur.

H. Duparc

C'est si allemand! – „Oh bien, mon ami, c'est peut-être pour cela.“ Il est certain que je le déteste peut-être trop, ce pédagogue macaronique, auquel je n'ai jamais trouvé aucune invention mélodique ni harmonique, et qu'on veut faire passer pour un grand maître.

P.S.: Ma vue est f..., comme on disait au grand siècle, et j'ai la plus grande difficulté à écrire. Mais, bah! C'est peut-être la dernière lettre un peu logique que je peux vous écrire, et je jouis de mon reste. Tant pis!...

Je veux vous dire que cette horrible guerre aura au moins un bon côté: c'est qu'on va enfin cesser de nous embêter et de fausser le goût français avec les lourdes brutes de l'art allemand contemporain, des Max Reger, des Bruckner (l'idiot) qui après avoir perpétré 10 symphonies constipées, disait: „Moi, au moins, j'ai fait la 10<sup>e</sup>“; des Mahler (ce „musikant“ malade dont les symphonies durent 3 jours et sont lardées d'idées vieillottes auxquelles il ajoute quelques accords faux, comme pour dire: „Moi aussi, je suis moderne!“), et surtout avec l'insupportable et odieux juif de contrepunt et d'orchestration Richard Strauss; et avec l'assommant Brahms, au sujet duquel j'ai eu tant de prises de bec avec le pauvre cher Redon: cet excellent ami paraissait éprouver une espèce de chagrin de ce que je n'aimasse pas son... „pisse-froid“, comme on dit.

---

---

45.

Tarbes, 9 juin 1915<sup>167</sup>

Que votre lettre est affectueuse et touchante, cher ami! Je ne puis vous dire combien nous avons été émus de voir votre chère écriture, qui toujours nous apporte les paroles de cœur. Ne trouvez-vous pas que, plus on vieillit, plus on sent qu'en art, – en musique surtout, il n'y a que ce qui est dicté par le cœur qui ait un caractère de beauté immuable? Quoi qu'il y ait évidemment de belles exceptions (belles, mais rares), il me semble que ce qui n'est que cérébral ne vaut presque pas la peine d'exister.

Comme vous, nous n'avons pas jusqu'à présent de grands malheurs à déplorer, – du moins parmi notre – proches. Nous avons reçu avant-hier soir de bonnes nouvelles de notre oiseau, qui commande en ce moment l'escadrille d'aviation de Verdun, où il fait de la bonne besogne. Il est en bonne santé. Mais que le de deuils et d'angoisses parmi vos élèves! Un de mes neveux est capitaine d'une des C<sup>ies</sup> qui ont pris part à ces affreux combats dont vous me parlez, et où est Mr Darrieux: Il dit à sa femme qu'on ne peut pas se figurer ce que sont ces combats de maison: au moment où on croit une maison prise, des démons boches sortent d'un souterrain qu'on ne connaissait pas (car ils ont établi des communications entre toutes les caves) et vous lancent des gaz asphyxiants, des liquides enflammés etc. „le fusil, dit-il, n'est plus qu'un accessoire...“. „Avec de pareils héros, dit-il, la victoire finale est certaine.“ – D'accord, mais combien de temps va encore durer cette terrible guerre chimique? Pas très longtemps peut-être, j'ai entendu dire hier qu'on va se décider à employer un nouvel explosif récemment inventé par Turpin<sup>168</sup>, et si terrible qu'on ne comptait l'utiliser qu'en cas de nécessité à cause de son incroyable puissance destructive qui, tout en faisant à droite un mal terrible, fait tout de même aussi beaucoup à gauche.

Il paraît que cela détruit et ravage tout, régiments entiers, constructions de toutes sortes, arbres, etc..., c'est une espèce d'air liquide qui, à l'éclatement, produit une sorte de cyclone. On ne peut pas en changer les abus: il faut que ce soit emporté à de grandes hauteurs par les avions. Mais est-ce vrai?... et si c'est vrai, n'est-ce pas l'enfer lui-même?

---

<sup>167</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 59.

<sup>168</sup> Eugène Turpin (1848–1927), Erfinder des hochexplosiven Stoffes Melinit (Ammoniumprikat), der die Kriegsmaschinerie revolutionierte.

Vous avez bien raison de vous demander, cher ami, comment font ceux qui n'ont pas de sentiments religieux!

Si vous connaissez votre organiste, dites-lui de vous jouer un de ces jours un choral en Mi *b* de Bach, intitulé, si je ne me trompe pas, „Mensch bewein dein Sünde bloß“<sup>169</sup> – c'est de toute beauté, la fin surtout.

Adieu bien vite, cher ami; je n'y vois presque plus, et j'ai toutes les peines du monde à écrire: peut-être aurez-vous beaucoup de mal à me lire; Mais vous y mettez de la bonne volonté. Soyez tranquille: c'est un mal que je ne vous donnerai plus bien longtemps: écrire me deviendra bientôt tout à fait impossible.

Respectueux hommages à Madame Charriol, avec les plus affectueux souvenirs de ma femme pour vous deux.

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

**46.**

Tarbes 22 sept 1915<sup>170</sup>

Mon bien cher ami,

Vos lettres si affectueuses et si pleines de cœur sont toujours une joie pour moi, et mon désir serait d'y répondre longuement [sic] et de tailler avec vous une petite bavette. Malheureusement ceci m'est désormais interdit: ma pauvre vue déjà si altérée depuis longtemps, a maintenant presque disparue: je pense que, – comme l'origine du mal est un détraquement nerveux, les émotions de cette horrible guerre ont accéléré la marche en arrière. Toujours est-il que cela a terriblement augmenté depuis qq. mois, et qu'il m'est devenu presque impossible d'écrire: je ne vois pas la plume dont je me sers: si elle ne marche pas, je n'en sais rien; je fais le geste de former des lettres, et bien souvent il m'arrive – croyant écrire, – de ne rien écrire du tout – ayant à lire, c'est tout à fait impossible: ma femme me lit les nouvelles dans les journaux: c'est tout ce que je peux

---

<sup>169</sup> Johann Sebastian Bach (1685–1750): *O Mensch bewein dein Sünde bloß*, BWV 622.

<sup>170</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 60.

faire. J'avoue que je n'aime pas la lecture à haute voix d'un livre qui est pensé et qui fait penser à chaque instant, quand je voudrais m'arrêter pour y réfléchir, la lecture continue: il y a bien des passages que je voudrais lire une seconde fois... et M<sup>me</sup> Duparc voudrait en relire d'autres... – Non, décidément je ne suis pas fait pour la collaboration: il y a là, sur mon bureau et dans la bibliothèque tournante qui est à portée de ma main, au moins une trentaine de volumes qui – je le sais – auraient pour moi le plus passionnant intérêt, et que je ne lirai jamais. C'est vous dire que la vie est finie pour moi, bien que j'en aie encore les apparences: je n'ai plus qu'à attendre avec autant de patience que possible l'heure que Dieu désignera, en me disant qu'on est heureux de souffrir quand tant d'autres souffrent le martyre, et qu'en somme rien n'est long de ce qui finit.

Vous me parlez d'un beau livre: je l'ai déjà demandé; mais, hélas, ce ne sera que pour l'ajouter au tas de ceux que je ne lirai pas (car j'ai cette manie, – tant j'ai toujours aimé les livres et la lecture –, d'acheter constamment – des volumes, que je me contente de couper.)

A part la vue, je vais bien, mieux même que je ne le voudrais: la perte de la vue n'est qu'une souffrance morale – si atroce, il est vrai, qu'un peu de souffrance physique – serait presque une distraction: mais la santé végétale, – la santé de „l'autre“, est assez bonne, et je n'ai que de bonnes nouvelles à vous donner de nous deux. Connaissez-vous mon minuscule morceau „Aux étoiles“<sup>171</sup>? Un ami de Planté<sup>172</sup>, que vous avez probablement vu et entendu bien des fois, Paul Fournier<sup>173</sup>, vient d'en faire une délicieuse transcription pour orgue, que pourra vous faire entendre votre organiste. Fournier a transcrit aussi pour le piano (excellamment) une petite valse lente la dernière des qq. pages que j'ai écrites: j'espère qu'elle vous plaira: Ces deux fragments

---

<sup>171</sup> Henri Duparc, *Aux étoiles*, (Entr'acte pour un drame inédit), übriggebliebener Teil aus dem ursprünglich aus drei Sätzen bestehenden Werk *Poème nocturne*. Die Uraufführung der definitiven Version von *Aux étoiles* fand am 26. Februar 1911 in den *Concerts Lamoureux* statt. Henri Duparc selbst sowie Gustave Samazeuilh schufen eine Transkription für Klavier, Paul Fournier transkribierte die Orchesterversion für Orgel und Orpheal. Erstausgabe der definitiven Orchesterversion: Rouart, Lerolle et Cie 1911, Pl.Nr.: R.L. 9679 & Cie.

<sup>172</sup> Francis Planté (1839–1934), einer der berühmtesten französischen Pianisten seiner Zeit. Von 1860 an konzertierte er in ganz Europa und spielte des öfteren Klavierduette mit Camille Saint-Saëns und Franz Liszt. 1876 wurde er von Präsident Mac Mahon zum *chevalier de la Légion d'honneur* ernannt.

<sup>173</sup> Paul Fournier (1860–1933), französischer Komponist, Pianist und Organist in Pau. Fournier hatte besonders viel Kontakt zu Duparc, als dieser sich für einige Zeit in Tarbes aufhielt. Fournier erstellte eine Transkription für Orgel von Duparcs *Aux étoiles*, sowie eine Transkription für Klavier von *Danse Lente*.

appartenaient au drame dont je vous ai parlé (je le crois du moins) et qui, avant de servir d'engrais aux petits pois (comme cendre), a occupé plus de 10 ans de ma vie.

Adieu, cher ami: j'aurais encore bien des choses à vous dire; mais ma lettre est déjà bien plus longue qu'il ne l'eût fallu, et mes yeux refusent de continuer leur service, même mauvais – souvenirs respectueuses à Madame Charriol et à vous de cœur

H. Duparc

PS: Je pense que les deux petit morceaux dont je vous parle plus haut seront bientôt publiés: S'il ne le sont pas, je vous les ferai copier.

---

---

**47.**

Tarbes, 3 janvier 1916<sup>174</sup>

Pardon, cher ami, d'avoir tardé à vous répondre: ce n'est pas ma faute: ma journée est finie à Midi: après déjeuner, il faut absolument que je me mette sur un fauteuil pendant 1h ou 1h ½ – ce que j'appelle „faire le cochon“, et c'est impérieux et je ne peux pas y échapper dans l'après-midi, ce sont mes pauvres yeux qui ne peuvent plus rien faire, – mais là, rien! Enfin... heureusement Dieu, qui ne nous demande jamais rien au dessus de nos forces, a fait la vie courte pour qu'elle soit supportable.

Je suis heureux d'apprendre que vos neveux sont remis. Pour nous, nous sommes „épargnés“ jusqu'à présent et sauf d'un gendre [sic] de mon frère aîné qui, lui aussi, vient de mourir, nous n'avons aucun grand malheur à déplorer parmi ceux qui nous touchent de près.

En allant l'autre semaine à Paris pour le service de mon frère, nous sommes passés 2 fois, à Bordeaux, et chaque fois nous avons bien pensé à vous; nous avons même projeté de vous faire une petite visite au retour; mais j'étais tellement fatigué, que je ne l'ai pas pu. Ces voyages, cher ami, me deviennent tout à fait impossibles, et après chaque grosse fatigue, tout baisse d'un cran, surtout la vue.

---

<sup>174</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 61.

Comment diable savez-vous que Fournier<sup>175</sup> a transcrit 2 petits morceaux de moi! Lui-même n'en a pas encore reçu la 1<sup>ère</sup> preuve! Soyez tranquille: vous êtes l'un des premiers sur la liste de ceux auxquels je les enverrai dès qu'ils auront paru. Ce sont de tout petits morceaux, et dont le seul intérêt pour vous est de savoir que ce sont les dernières lignes de musique que j'aie écrites. L'un deux „Aux Etoiles“, que Fournier a transcrit pour orgue, a été joué chez Chevillard<sup>176</sup>: l'autre n'a encore été exécuté nulle part. – Vous me dites que vous entendrez souvent de l'orgue: si vous connaissez votre organiste, demandez-lui donc de vous jouer qq. chorals de Bach et notamment celui en Mi b qui est intitulé je crois „O Mensch beweine dein Sünde gross“<sup>177</sup>: je ne connais rien de plus beau.

Comme je me sens diablement vieillir, j'éprouve le besoin de me soutenir selon l'excellente méthode de Madame Charriol: Et puis,... c'est encore de la musique en bouteilles. Que vous êtes gentil de me faire ainsi boire du Joubert! – Veuillez m'en envoyer une caisse (12 b<sup>lles</sup> probablement?) à domicile – si vos caisses contiennent plus de 12 b<sup>lles</sup>, ça ne fait rien: cependant ne dépassez bien 2 douzaines.

Respectueux souvenirs à Madame Charriol et à Madame Darrieux – à vous de cœur.

H. Duparc

Pourrez-vous me lire? – Moi, je ne peux pas, même avec 2 loupes. – Excusez donc mes fautes de toute sorte, qui doivent être nombreuses.

---

---

**48.**

Tarbes, 26 mars 1916<sup>178</sup>

Comme je suis désolé, cher ami, que vous vous soyez fatigué à me répondre!

– bien loin de me douter que vous fussiez malade et votre lettre nous a bien attristés tous les deux. Vous me dites que l'affection dont vous êtes atteint est pareille à celle qui

---

<sup>175</sup> Paul Fournier (1860–1933)

<sup>176</sup> Paul Alexandre Camille Chevillard (1859–1923)

<sup>177</sup> Johann Sebastian Bach: *O Mensch beweine dein Sünde bloß*, BWV 622.

<sup>178</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 62.

a obligé Gallieni<sup>179</sup> à la retraite: mais je ne le savais pas réellement malade. Je croyais que la seule maladie était d'avoir à comparaître (9 fois par semaine, si je ne me trompe) devant les imbéciles à 14000F qui composent les commissions de contrôle. Je ne sais donc pas de quoi il s'agit pour vous: je sais seulement que l'opération a pu être évitée: je m'en réjouis, et, de toute mon âme, je prie Dieu de vous l'épargner. Quant à la grippe, j'espère bien que le retour des beaux jours aura vite raison de ce qui en reste.

Hommages respectueux et souvenirs les meilleurs de M<sup>me</sup> Duparc à Madame Charriol. Je vous embrasse de tout cœur, cher ami.

H. Duparc

---

---

**49.**

Pau, Hôtel de France<sup>180</sup>

22 août 1916

Merci, cher ami, de votre bonne lettre, qui nous a profondément touchés – comme toujours.

Ici, dans le calme le plus parfait et le plus reposant en face de cette vue merveilleuse que vous connaissez et que je connais si bien que j'en jouis sans la voir. Ma femme est dans une perpétuelle extase. Le lac de Genève aussi était sublime, mais je l'admirais: j'aime cette vue de Pau: c'est une beauté française.

Que je voudrais entendre l'admirable Madame Darrieux! Malheureusement avec ma pauvre vue presque disparue, les voyages me sont devenus par trop difficiles et je dois me contenter d'écouter avec les oreilles de l'âme (les meilleures d'ailleurs) les qq. pages que j'ai écrites, et qui ne méritaient certes pas d'être ainsi interprétées.

J'espère bien, cher ami, que le séjour au bord de la mer vous fera du bien. Ce qui nous en ferait le plus à tous, c'est de voir la fin de cette horrible guerre. – Mais la fin par la

---

<sup>179</sup> Yoseph Simon Galliéni (1849–1916), französischer General, der im Sudan, in Tongking, später in Madagaskar diente. 1914 war er Gouverneur von Paris, 1915 wurde er Kriegsminister und 1916 ernannte man ihn postum zum Marschall.

<sup>180</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 63.



destruction de la puissance allemande: il faut cela, „Dieu le veut“, et on peut encore dire: „Gesta Dei per Francos“.

Adieu cher ami et merci encore: je ne peux pas continuer, et il m'est presque impossible d'écrire. Hommages et souvenirs respectueux à Madame Charriol et à Madame Darrieux. S'il fallait énumérer en détail tout ce dont M<sup>me</sup> Duparc me charge pour elles, il me faudrait une autre feuille de papier et d'autres yeux.

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

## 50.

Tarbes, 10 mars 1917<sup>181</sup>

Bien cher ami,

Nous venons de passer 4 jours à Pau. Fournier<sup>182</sup> m'a aidé avec la plus grande complaisance à terminer enfin cette infortune „Danse lente“<sup>183</sup> pour laquelle je viens de subir un tel martyre: il m'a aussi fait entendre qq. unes de ses mélodies et des miennes et quelques autres sublimes (notamment qq. unes de Beethoven que je ne connaissais pas) par M<sup>elle</sup> Masson, nièce, je crois, de l'ancien professeur de chant du conservatoire qui est toute charmante, a une ravissante voix et des qualités hors ligne d'accent et de diction: c'est une véritable artiste. Un autre artiste, mais qui m'a donné moins d'agrément, c'est le dentiste: j'ai fait chez lui deux visites plutôt désagréables: dans l'une de ces séances, pendant qu'il procédait aux préparatifs d'un arrachage, une dame

---

<sup>181</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 64.

<sup>182</sup> Paul Fournier (1860–1933)

<sup>183</sup> Henri Duparc, *Danse lente* (extrait d'un drame inédit), Tanzlied, das ursprünglich für Duparcs Oper *Roussalka* bestimmt war. Entstehungsjahr: 1911, keine Druckausgabe. Die Uraufführung von *Danse Lente* wurde am Samstag, den 29. Jänner 1949 im französischen Radio übertragen. Das Radiosymphonieorchester wurde von Tony Aubin dirigiert. Aus einem Brief Duparcs vom 12. August 1892 an Ernest Chausson weiß man, dass dieser Tanz für den zweiten Akt der Oper (Hochzeitsfeierlichkeiten des Prinzen mit der Prinzessin) vorgesehen war.

chantait (même très bien) à l'étage inférieur „Chanson triste“<sup>184</sup>. Et au moment où l'homme de l'art tirait le plus fort sur ma molaire, la dame chantait „que peut-être je guérirai.“ Drôle, n'est-ce pas?

Bref, j'ai trouvé votre lettre avant-hier soir chez moi en rentrant du ch. de fer.<sup>185</sup>

J'ai essayé d'y répondre hier; mais le temps était très sombre: impossible d'écrire. Je suis tout à fait de votre avis pour la machine à boucher: c'est beaucoup trop cher pour moi; on s'arrangera cette fois comme on pourra, et j'en achèterai une quand les prix seront redevenus normaux. Pardon de toute la peine que je vous ai donnée, et merci de votre extrême obligeance.

Respectueux souvenirs, je vous prie, à Madame Charriol, et à vous de cœur.

H. Duparc

---

---

**51.**

Tarbes, 11 juin 1917<sup>186</sup>

Cher ami,

Je n'ai reçu qu'hier votre chère lettre et la loupe! Près de 9 jours pour une lettre venant de Bordeaux, c'est raide! Enfin... tout-ce que je désire, c'est que vous ne m'ayez pas accusé de négligence à vous remercier. Quel remords de vous avoir imposé cette corvée, précisément à un moment où vous étiez souffrant! Aussi ne sais je comment vous exprimer ma profonde gratitude. Je vous serai bien reconnaissant, quand vous irez bien de m'écrire 2 lignes pour me le faire savoir: je n'ai pas besoin de vous dire combien je désire que cela ne tarde pas.

La loupe est parfaite pour la lecture – non pas la lecture de l'imprimerie qui me serait impossible même avec un microscope, – mais pour lire des titres, des adresses, des chiffres et un tas de choses de ce genre dont le déchiffrement m'est indispensable. Pour l'écriture vous devez vous en apercevoir, –le diamètre est trop petit: je m'attendais d'ailleurs à ce que, pour augmenter la force, il fallût réduire le diamètre, et je demande à

---

<sup>184</sup> *Chanson triste, Mélodie* nach einem Gedicht von Jean Lahor.

<sup>185</sup> chemin de fer.

<sup>186</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 65.

M<sup>r</sup> Longhi de m'envoyer l'autre loupe dont vous me parlez seulement comme je ne veux à aucun prix vous déranger de nouveau, et que j'ai l'adresse de l'opticien, je lui écris directement.

Présentez mes respectueux et affectueux souvenirs à Madame Charriol et à Madame Darrieux quand vous la verrez.

A vous de cœur, cher ami, et merci encore. Pardonnez-moi de vous avoir ainsi embêté. Vous ne savez pas quel service vous m'avez rendu. Voir et regarder sont des choses tellement naturelles et instinctives qu'il faut vraiment à voir perdu la vue pour comprendre ce que c'est que d'en être privé.

H. Duparc

---

---

**52.**

Tarbes, 6 juillet 1917<sup>187</sup>

Cher ami,

J'ai reçu votre lettre à Lourdes, où nous avons passé qq. jours pour la 1<sup>ère</sup> communion de ma petite fille qui a 6 ans. La messe a été dite par un père chrétien, aumônier dans l'armée belge et qui a revêtu les ornements sacerdotaux à même sur son uniforme. C'était très émouvant. – J'ai prié de mon mieux à Lourdes, (je n'ai pas besoin de vous le dire) pour mon vieil ami, j'espère que vous allez mieux et même tout à fait bien: pas moyen d'être tard quand Madame Darrieux chante: le bon Dieu ne nous demande jamais rien au-dessus de nos forces!–

Quant au musicien raté Henri Duparc, il vivait au siècle dernier, mais maintenant il est mort. Il a encore, paraît-il, les apparences de la vie, mais il n'a plus que cela: il n'y voit presque plus, et est complètement gaga. Le cœur seul a survécu en lui et son affection pour ses amis s'est accrue à mesure que sa vie devenait plus intérieure.

---

<sup>187</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 66.

Paul Fournier<sup>188</sup> m'a écrit l'autre jour qu'il venait de recevoir la 2<sup>e</sup> épreuve de mon petit morceau transcrit pour orgue. Je pense donc qu'il sera bientôt publié, et je vous l'enverrai aussitôt.

Hommages et souvenirs respectueux à Mesdames Charriol et Darrieux. M<sup>me</sup> Duparc leur envoie à toutes deux ses meilleures amitiés.

A vous cordialement

H. Duparc

---

---

### 53.

Tarbes, 4 janvier 1918<sup>189</sup>

Je suis bien en retard, ami très aimé, pour vous offrir, ainsi qu'à Madame Charriol nos meilleurs vœux de bonne année ou plutôt (car tels sont les véritables vœux en cette année tragique) que nous continuons à prier pour vous tous les jours, comme si le millésime n'avait pas changé. – Que voulez-vous!... Je n'écris pas quand je veux: quand le temps est cher comme ce matin, ce m'est presque impossible, mais quand le temps est sombre, ça l'est tout à fait. Vous me pardonnerez mon retard: vous savez que nos vœux sont les mêmes, et n'auraient même pas besoin d'être exprimés.

Tout de même, comme le temps f... le camp, (par employer, l'expression chère à Blaise Pascal<sup>190</sup>.) 1918 est le cinquantenaire de la petite Chanson triste<sup>191</sup>. Et le 21 de ce mois (dans qq. jours) je serai septuagénaire!

Encore tous nos vœux les meilleurs, cher ami: j'espère de tout cœur que votre santé sera bonne. Mme Duparc me charge pour vous deux de ses plus affectueux souvenirs, et respectueuse amitié.

---

<sup>188</sup> Paul Fournier (1860–1933)

<sup>189</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 67.

<sup>190</sup> Blaise Pascal (1623–1662), französischer Philosoph, Mathematiker und Physiker, der als einer der großen Denker der westlichen Geistesgeschichte betrachtet wird. Berühmt wurde er auch durch seine im Jahre 1642 entwickelte erste Rechenmaschine für Addition und Subtraktion.

<sup>191</sup> *Chanson triste*, Vertonung des Gedichtes von Jean Lahor.

A vous cordialement

H. Duparc

---

---

**54.**

Tarbes 1<sup>er</sup> mars 1918<sup>192</sup>

Voici enfin, mon bien cher ami, le petit morceau d'orgue promis<sup>193</sup> depuis si longtemps, et que je viens seulement de recevoir. Pour faire passer la brièveté du morceau, j'ai mis sur la seule partition d'orchestre: „entr'acte pour un drame inédit“: c'était une bêtise. Ce n'a jamais été un entr'acte: c'était le N° d'une œuvre symphonique appelée „poème nocturne“ et détruite depuis longtemps. Il y avait là-dedans de bonnes choses mais les 3 autres morceaux avaient besoin d'être remaniés, et quand j'ai voulu le faire, il y a une vingtaine d'années, il me devenait déjà très difficile de travailler: je sentis qu'ils ne seraient jamais au point où je les voulais et je préférerais les brûler. J'ai fait d'ailleurs à cette époque-là beaucoup d'autres destructions. Des 4 morceaux de cette suite, je n'ai conservé que le 1<sup>er</sup>, celui-ci. Vous n'avez pas une idée de la joie que vous m'avez causée en me disant que vous lisiez l'Invitation<sup>194</sup>: ce prodigieux livre, – aussi prodigieux au point de vue psychologique qu'au point de vue religieux est ma passion: quand j'y voyais, je l'ai lu, relu, et médité; et maintenant je n'en fais [sic] encore lire un ou deux chapitres tous les jours. Et quelle splendide humilité que celle du ce moine encore inconnu qui a écrit ce chef d'œuvre. – Certes, il n'était pas besoin d'un nouveau lien d'amitié entre nous; mais quelle joie tout de même de vous savoir dans des idées qui depuis longtemps sont les miennes!

Respectueux souvenirs à Madame Charriol, et à vous de cœur, cher, très cher ami

H. Duparc

---

<sup>192</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 68.

<sup>193</sup> *Aux étoiles* (Entr'acte pour un drame inédit). Paul Fournier schrieb eine Transkription für Orgel von *Aux étoiles*, die Duparc nun an Charriol schickte.

<sup>194</sup> *L'Invitation au Voyage*, Vertonung nach einem Gedicht von Charles Baudelaire.

PS: Si vous parvenez à me lire, vous aurez du mérite! Moi, je ne peux pas, même avec 2 loupes!

---

---

**55.**

Tarbes, 4 juin 1918<sup>195</sup>

Que vous êtes gentil, cher ami, d'avoir trouvé, en ce moment de préoccupations un moment pour m'écrire et quelle joie pour nous de lire les bonnes nouvelles que vous nous donnez! Que Dieu soit loué et remercie! Je voudrais pouvoir penser que nos pauvres prières y sont pour qq. chose: mais je n'ose pas l'espérer.

Je suis obligé de vous quitter, cher ami: le temps est très sombre, et il m'est presque impossible d'écrire.

Souvenirs les plus affectueux de M<sup>me</sup> Duparc, et à vous de cœur.

H. Duparc

---

---

**56.**

Tarbes (H<sup>tes</sup> Pyrénées)<sup>196</sup>

52 rue Sault

11 juin 1918

Chère Madame,

Nous vous serions bien reconnaissants de nous donner quelques mots de nouvelles de notre très cher vieil ami. J'en suis un peu inquiet, car dans la dernière lettre qu'il m'a écrite, il se plaignait de sa santé. Nous espérons bien qu'il s'est vite rétabli, et que la

---

<sup>195</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 69.

<sup>196</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 70.

belle saison lui a été favorable. Mais nous serions heureux que cette espérance fût une certitude.

Recevez, chère Madame, avec les plus affectueux souvenirs de M<sup>me</sup> Duparc, l'expression de mes sentiments de profonde et respectueuse amitié.

H. Duparc

---

---

**57.**

Tarbes, vendredi 14 juin 1918<sup>197</sup>

Cher, très cher ami,

Inutile de vous dire combien nous a émus, douloureusement émus la triste nouvelle que vient de nous apporter votre lettre! Notre première pensée a été naturellement, d'adresser à Dieu, avec toute la ferveur dont nous sommes capables, une prière pour le prompt rétablissement de la chère malade, et pour vous. Qu'il lui rende la santé et vous vienne en aide! – Nous comptons aller demain matin prier pour elle à Lourdes:

Je pensais d'abord qu'il me serait impossible d'accompagner M<sup>me</sup> Duparc, à cause de ma pauvre vue, de mon impotence, et de l'encombrement actuel des trains; mais je veux faire ce petit effort: la St<sup>e</sup> Vierge y verra pour moi, et saura bien me conduire jusqu'à elle.

Je vous embrasse, cher ami: tout mon cœur est avec vous. Ma femme me charge pour vous de son plus affectueux souvenir.

H. Duparc

PS: Moi aussi, j'en ai de l'artériosclérose, et le médecin m'a prescrit des pilules de guipsinie [sic], qui m'ont fait beaucoup de bien. Je vous le dis à titre de renseignement: peut-être pourriez-vous en parler à votre docteur?

---

---

<sup>197</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 71.

**58.**

Tarbes (Htes Pyr.)<sup>198</sup>

52 rue Soult

31 août 1918

Mon bien cher ami,

Nous voudrions bien avoir des nouvelles de la chère M<sup>me</sup> Charriol et de vous. Nous espérons bien que vous êtes tous deux entièrement remis, et nous n'avons pas cessé un seul jour de le demander à Dieu. Où êtes-vous? Etes-vous à Ciboure comme ces dernières années?

—Un mot, je vous en prie, pour nous donner de bonnes nouvelles.

A vous de cœur

H. Duparc

Pardon d'être si bref: il m'est devenu presque impossible d'écrire. Je ne souffre pas, mais je ne vois rien que de la lumière, ou à peu près: Certes, l'épreuve est cruelle: combien pourtant il faut remercier Dieu, qui non seulement m'épargne la souffrance physique, mais qui, surtout, me préserve de pécher par la vue!

---

---

**59.**

Tarbes, 8 janvier 1919<sup>199</sup>

C'est tout à fait ridicule, cher ami de vous envoyer le 8 janv. des souhaits que vous auriez dû recevoir le 1<sup>er</sup>; en fait au moins en réponse aux vôtres. Que voulez-vous?... Ma pauvre vue a encore beaucoup baissé, et par le temps sombre que nous avons depuis plus de 11 jours, il m'est impossible d'écrire. Plusieurs fois, j'ai essayé, mais je n'arrivais qu'à faire d'affreux griffonnage dans lesquels il m'était impossible de me

---

<sup>198</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 72.

<sup>199</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 73.



reconnaître: Vous ne m'en voudrez pas: j'ai fait ce que j'ai pu pour vous exprimer nos meilleurs vœux qui n'ont pas besoin d'être exprimés, et qui, par le fait, sont exactement les mêmes le 7 janvier que le 31 décembre.

Je n'ai pas besoin de vous dire combien nous sommes heureux de savoir que Madame Charriol est remise: c'est pour nous une vraie joie. Ce que vous me dites de vous-même est moins satisfaisant, mais, j'espère que nous aurons bientôt des jours meilleurs et moins humides qui vous feront vite du bien.

Adieu, bien cher ami, et encore souhaits les meilleurs et les plus profondément affectueux de nous deux à vous deux.

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

**60.**

Mont de Marsan,  
48 rue Victor Hugo  
29<sup>xbre</sup> 1919<sup>200</sup>

Que devenez-vous, mon bien cher ami, comment allez-vous et comment va Madame Charriol? Je suis absolument confus et humilié d'être resté si longtemps sans vous écrire; et pourtant il n'y a [sic] pas de ma faute: c'est ma pauvre vue qui est le vrai coupable: figurez-vous que depuis le commencement d'avril je traîne dans mon portefeuille une liste de parents et d'amis que je voulais à cette époque avertir de notre changement de domicile: en effet, nous, étions déjà décidés à pas renouveler notre bail et quitter Tarbes, dont le climat un peu rude (climat de montagne) passant brusquement du froid vif à la chaleur souvent excessive) était mal supporté par M<sup>me</sup> Duparc; et à ne pas trop nous éloigner de notre fils, nous sommes venus nous fixer à Mont de Marsan. Inutile d'ajouter que vous étiez un des pers [personnages] inscrits sur ma liste dont presque toutes les lettres sont encore à écrire. Le seront-elles jamais? J'ai peur que non,

---

<sup>200</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 74.

tant me semble difficile l'abominable griffonnage que, malgré tout, je vous envoie pour exercer votre patience. Je ne peux écrire que rarement et très peu à la fois: impossible par le grand soleil: plus impossible encore par les temps tout à fait sombres: il me faut un temps nuageux et clair, un temps gris perle et la journée est finie pour moi à midi; C'est vous dire comment pendant les ahurissements [drei Worte unleserlich] incroyablement longs et fourbus, j'ai laissé passer les jours avec l'inconscience d'un vieil ami mal foutu.

Enfin, que voulez-vous!... quand on ne peut pas, on ne peut pas!

Après l'encombrement du [2 Worte unleserlich] je vous écrirai de nouveau; mais je tiens à vous envoyer à tous deux nos souhaits les meilleurs, les plus affectueux, et les plus respectueux. Impossible de continuer, cher ami, je vous embrasse de tout cœur et continuerai à demander à Dieu, – comme chaque jour d'ailleurs, – de vous combler de toute sorte de bénédictions.

Votre vieil ami

H. Duparc

---

---

## 61.

Mont de Marsan, 48 rue Victor Hugo<sup>201</sup>

13 juillet 1920

Que nous vous sommes reconnaissants, cher ami, de nous avoir avertis, et dans des termes si touchants, de votre départ de Bordeaux! Nous espérons de tout cœur que votre voyage s'est bien passé, et que l'air salubre des montagnes qui entourent Aix, vous fera du bien à vous deux. Je n'ai pas encore tout à fait votre âge, et cependant – comme je vous le disais, il y a qq. temps, je crois – je suis votre aîné à bien points de vue: ainsi je n'aurais pas pu songer à faire ce grand voyage. Pourtant je donnerais beaucoup pour revoir le délicieux lac d'Annecy. C'est même là (à Annecy) que je voudrais passer les dernières années de ma vie sous la protection de mon cher St. François de sales: je ne peux pas vous dire quel enchantement a été pour moi la merveilleuse psychologie et

---

<sup>201</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 75.

l'admirable style – à la fois naïf et profond, de ce grand saint: Pour moi, qui ne vis plus que de ce souvenirs, celui-là est de mes plus vivaces.

Quoi qu'il en soit, peu importe que je ne puisse pas faire le voyage, puisque, si je le pouvais, je ne verrais même pas le charmant lac! Ma vie est devenue tout intérieure, et pour moi, que nous vivions ici ou là, nous sommes toujours à l'hôtel. – C'est égal: le climat du sud-ouest ne me plaît pas et ne me contente pas: j'y souffre beaucoup en été: j'aime cent fois mieux les pays où l'air est plus vif, et même plus froid: ma mère était lorraine, et j'ai le sang lorrain. C'est pourquoi Annecy m'avait fortement tenté il y a qq. années; mais Dieu sait bien les choses, et il faut toujours le remercier: la neige en hiver me gênerait beaucoup maintenant.

Mais comme je regrette que ce voyage me soit impossible! Que nous aurions été heureux d'aller faire une visite à nos chers amis! C'est cette lettre qui vous la ferait, et vous portera toute l'affection de nos cœurs. Je vous en ferai une autre dans qq. jours, en vous envoyant une prière que je fais tous les jours depuis 18 ans. Si elle vous plaît, lisez-là qq. fois en pensant à votre vieil ami; mais, je vous en prie d'avance, ne m'en parlez jamais: cela fait partie de ma vie la plus intime, celle que je vis seul: j'y ai mis tout mon cœur et tout ce qui est devenu ma pensée actuelle; je l'ai écrite en 1902, aussitôt après avoir ressenti à Lourdes l'incroyable émotion qui m'a si bien parue [?], en un seul instant, que je n'avais rien à regretter, puisque, ayant presque tout perdu, j'avais tout gagné. Vous comprenez, cher ami, que je ne désire pas que cela soit assimilé à une misérable petite œuvre d'art!

Le temps sombre, par lequel il m'est impossible d'écrire, – même mal – n'a pas continué ici depuis votre départ: j'aurais voulu que cette lettre vous arrivât à Bordeaux, mais je n'ai pas pu l'écrire.

Mme Duparc me charge pour vous deux de ses plus tendres souvenirs: j'y joins les miens, avec la même épithète:

A vous de cœur

H. Duparc

---

62.

Mont de Marson, 9 août 1920<sup>202</sup>

Voici, cher ami, la prière annoncée l'autre jour: vous y trouverez peut-être qq. maladresses de style: n'y faites pas attention: je l'ai copiée pour vous telle que je la dis chaque jour depuis 18 ans.

Je l'ai écrite alors sans aucun autre souci que celui des idées et des sentiments: n'y cherchez pas autre chose: D'ailleurs, comme je vous l'ai dit, je ne l'ai écrite que pour moi-même, et sous l'empire de l'incroyable émotion que je venais de ressentir, et qui a changé toute ma vie. – Mais pouvez-vous seulement la lire? Ma dernière lettre était, m'avez-vous dit, plus lisible que d'habitude, et vous me demandez si ma vue ne s'était pas améliorée: hélas non, mon ami: au contraire: si vous m'avez lu plus facilement, je crois que cela tient à ce que beaucoup de mots sont reliés ensemble, et à ce que les lignes sont plus espacées. Au surplus, je n'en sais rien, parce que je ne vois même pas si j'écris.

Aujourd'hui en particulier, cela m'est presque impossible: le temps est très sombre, et mes pauvres yeux me refusent leur mauvais service. Aussi je vous prie de m'excuser si je vous quitte brusquement: je ne peux pas continuer, et vous embrasse du meilleur de mon cœur.

Respectueux et affectueux souvenirs à Madame Charriol. Ma femme vous embrasse tous les deux.

H. Duparc

---

---

<sup>202</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 76.

63.

Mont de Marsan, 7 octobre 1920<sup>203</sup>

Pardonnez-moi, mon bien cher ami, d'avoir un peu tardé à vous répondre: je voulais vous dire immédiatement quel plaisir nous a fait votre lettre et combien nous avons été heureux de savoir que vous aviez fait un bon voyage de retour:

je ne l'ai pas pu: nous avons été dérangés et interrompus tout le temps: or, les moments où je peux écrire deviennent rares; mais quand par-dessus le marché, je suis interrompu, c'est tout à fait impossible.

Vos lettres, mon excellent ami sont pour nous un ravissement: vous y mettez tant de cœur et d'affection! Et puis, on croirait vous entendre et voir tout ce dont vous parlez.

Evidemment c'est un pays splendide, que celui où vous venez de passer qq. semaines; mais comme je vous comprends d'avoir retrouvé avec plaisir votre homme, vos amis, vos parents, vos habitudes! Là seulement est la vraie vie, la vie intérieure, celle où l'âme se sent plus près de Dieu qu'au milieu de la plus belle nature.

J'ai fait qq. modifications – cette prière que je vous ai envoyée à Grésy: j'ai supprimé un passage en m'apercevant que je l'avais déjà mis, mais bien mieux à sa place et beaucoup mieux exprimé dans une autre chose écrite à Vevey, et dont je me souviens assez bien pour pouvoir l'adapter à l'heure présente (car depuis 12 ans qu'il a été écrit, bien des choses ont changé). Je vous enverrai donc modifiée la prière que je vous ai adressée à Grésy, et que je préfère infiniment, telle qu'elle est maintenant: Je la copie en ce moment pour vous, mais ce n'est pas encore fini. Quand vous l'aurez reçue, vous me ferez plaisir de mettre l'autre dans le feu: le passage supprimé la rendait trop longue et ne me couronnait guère. Je l'avais d'ailleurs plusieurs fois modifié, et je n'en ai jamais été satisfait. – Il y a aussi qq. autres changements qui m'ont paru nécessaires: en somme, je trouve que c'est bien mieux ainsi.

Souvenirs les plus respectueux et les plus affectueux de nous deux à Madame Charriol.

A vous de cœur

H. Duparc

---

<sup>203</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 77.

PS: J'oubliais de vous remercier de la sollicitude si délicate que vous avez toujours pour l'interprétation de mes mélodies. Excusez-moi de tourner court sans vous parler de [ein Wort unleserlich] de la prime Roumanie: je n'y vois plus rien, et ne puis continuer.

---

---

**64.**

Mont de Marsan<sup>204</sup>

30<sup>xbre</sup> 1921

Le temps est si sombre qu'il m'est presque impossible d'écrire. Je veux pourtant, cher ami, vous embrasser et vous envoyer nos plus tendres souhaits pour la nouvelle année. Madame Charriol me permettra bien de l'embrasser aussi. Que Dieu vous comble tous deux de ses grâces, et vous préserve de toutes, – morales ou physiques.

A vous de cœur

H. Duparc

---

---

**65.**

Mont de Marsan, 23 mars 1921<sup>205</sup>

Je me reprochais tous les jours, cher ami de vous écrire si rarement quoique, en réalité, je n'aie pas grand-chose de particulier à vous dire, car vous savez, n'est-ce pas, que notre affection pour vous deux ne change pas, et n'a pas besoin d'être exprimée par des paroles. Avez-vous lu les délicieux „pèlerinages franciscains“ de Joergensen<sup>206</sup>? J'adore

---

<sup>204</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 78.

<sup>205</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 79.

<sup>206</sup> Johannes Jørgensen (1866–1956), dänischer Philosoph und Schriftsteller. Jørgensen war zunächst Vertreter des Symbolismus in der Gruppe rund um Georg Brandes, wandte sich dann jedoch ab, da er nicht die geistige Tiefe und Sicherheit finden konnte, die er gesucht hatte. Nach seiner Reise nach Assisi trat er zum Katholizismus über und gab 1907 eine große Biographie über den heiligen Franziskus heraus, die ihm zum Weltruhm verhalf.

ce livre d'un grand poète et d'un grand chrétien. Je veux vous donner ce petit souvenir de votre vieil ami: je suis sûr que vous y trouverez du plaisir et de la joie. Je vous l'enverrai dans qq. jours: si vous le connaissez, donnez-le à qq'un qui en comprendra le charme, à M<sup>me</sup> Sylvie Darrieux, par exemple: voilà une visite qui va vous faire du bien! Merci de vos félicitations: vous comprenez bien que je n'avais nullement sollicité cette adoration: aussi, jugez de ma stupéfaction l'autre jour, en trouvant dans mon courrier une lettre du ministère m'envoyant des feuilles de [drei Worte unleserlich] et m'avisant de ma prochaine nomination. Je me suis empressé de décliner cet honneur, en disant qu'à mes yeux, un compositeur dont l'œuvre est si exigüe ne méritait pas cette distinction, mais le lendemain une lettre d'un de mes amis portant le nom de plusieurs, me demandait de façon si pressante de reprendre ma décision en me disant que j'allais les mettre dans une situation très zute [?] puisque les démarches étaient faits (à mon issue), que j'ai fait pour eux ce qu'ils me demandaient. Et voilà comment je deviens, enthousiasme – croyante être collègue et même peut-être l'inférieur de Dreyfus<sup>207</sup>, de Caillaux et de Malvey, et l'obligé d'un ministère Briard! – Je n'en suis pas autrement honoré, et je vous remercie, cher ami, d'avoir si bien compris que l'honneur d'un artiste est d'être compris et aimé par qq. amis tels que vous, et qu'un bout de ruban rouge (de celui avec lequel Daniel Wilson payait son tapissier [?]) n'y change rien.

A vous de cœur et à bientôt. Hommages respectueux et affectueux à Mme Charriol

H. Duparc

---

---

**66.**

Mont de Marsan, 9 avril 1921<sup>208</sup>

Mon bien cher ami,

Je vous envoie par ce même courrier, les „pèlerinages franciscains“. Je vous envie de n'avoir pas encore lu – ce livre bienfaisant, beau et religieux, et je suis heureux de

---

<sup>207</sup> Alfred Dreyfus (1859–1935), französischer Offizier jüdischer Abstammung. Dreyfus wurde 1894 wegen angeblichen Verrats militärischer Geheimnisse an Deutschland zu Unrecht verurteilt und verbannt; 1899 begnadigte ihn die französische Regierung und 1906 wurde er endgültig rehabilitiert.

<sup>208</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 80.

penser que c'est moi – qui vais vous faire passer qq. bonnes heures, que vous ne regretterez pas, j'en suis certain. Ce chef-d'œuvre vous porte tout mon cœur: plus d'une fois le vôtre se rapprochera de celui de votre vieil ami. C'est mon plus cher désir.

Joergensen est un grand converti: il a appartenu longtemps au fameux groupe ultra – puriste danois de Georges Brandès<sup>209</sup>, et il est même l'écrivain sur lequel Brandès fondait les plus grandes espérances. Aussi quand le loyal Joergensen se convertit franchement au catholicisme, après plus de 3 années d'angoisses, de combats et d'études approfondis vers lesquelles Dieu le remmenait toujours, Brandès et son groupe s'acharnèrent-ils contre lui avec une véritable rage, et trouvèrent-ils même moyen de le boycotter dans son propre pays, d'empêcher la vente de ses ouvrages, et de l'obliger à quitter le Danemark après l'avoir presque réduit à la misère.

Je crois qu'il vit maintenant à Assise, avec ses 9 enfants.

Je croyais que le récit de cette conversion était dans l'Introduction des „pèlerinages“: elle est dans l'Introduction à la superbe „vie de St. François d'Assise“<sup>210</sup>, qu'il publia ensuite. J'aurais voulu vous la raconter en abrégé: mais il n'y a pas moyen: le temps est très sombre et il m'est presque impossible d'écrire.

Combien j'aurais voulu aller vous surprendre pour entendre M<sup>me</sup> Sylvie Darrieux. Mais les changements de train me rendent les voyages plus que difficiles, et puis, la musique m'émeut trop ...

Adieu en hâte cher ami: j'espère que vous pouvez quand même me lire: quand vous ne pouvez pas, suppléez vous-même à ce qui manque: en fût [sic] des témoignages d'affection, vous n'en trouverez jamais assez.

Souvenirs les plus respectueux et affectueux à Madame Charriol. Nous vous embrassons tous les deux.

H. Duparc

---

---

<sup>209</sup> Georg Brandes (geb. Morris Cohen) (1842–1927), dänischer Schriftsteller und Philosoph. Brandes schrieb zahlreiche Essays und Biographien über Johann Wolfgang von Goethe, Michelangelo, William Shakespeare, Voltaire und andere. Politisch stand er hinter einer nationalradikalen Bewegung, literarisch zählt man ihn zum Realismus und Naturalismus. Brandes gilt bis heute als Urheber einer gewissen antiklerikalen Geisteshaltung Skandinaviens.

<sup>210</sup> Erscheinungsjahr: 1907.



67.

Mont de Marsan, 28<sup>xbre</sup> 1921<sup>211</sup>

Bien que le temps soit tellement sombre qu'il m'est presque impossible d'écrire, bien cher ami, je tiens à vous dire combien m'a touché – touché jusqu'aux larmes – le petit mot que je viens de recevoir.

Xavier de Maistre<sup>212</sup> disait fort instamment et spirituellement en parlant de l'âme „moi“ et en parlant de la carcasse visible „l'autre“. C'est „l'autre“ que vous ne reverrez probablement plus; puisque (impotent) je ne peux plus faire aucun voyage, fût-ce le voyage de Bordeaux; mais „moi“ (c'est-à-dire l'âme et le cœur) soyez sûr qu'il est très près de vous, ne vous quitte jamais, et vous ne quittera jamais.

L'état civil vous donne huit ans de plus qu'à moi, c'est entendu: cela ne m'empêche pas d'être dans un sens votre aîné, puisque je ne peux plus lire un seul mot, ni faire absolument rien. Je n'ai plus qu'à attendre avec autant de patience que possible, en réfléchissant à la méprisable petitesse des choses de ce monde, néant de tout ce qui n'est pas lui, à l'inutilité de tout ce qui ne conduit pas à lui.

Je prie tous les jours pour vous, mon ami, avec toute la ferveur dont je suis capable, et tous les jours nos âmes se rejoignent dans le cœur commun: rien n'est impossible à Dieu: Vous aussi, priez pour votre vieil ami.

Adieu, et bien tendrement à vous deux.

H. Duparc

Naturellement, ma femme est de moitié. Mais ce que je vous dis: elle vous embrasse tous deux.

---

---

<sup>211</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 81.

<sup>212</sup> Xavier de Maistre (1763–1852), französischer Dichter und Bruder des noch bekannteren Schriftstellers Joseph de Maistre. Nach einer Militärlaufbahn zog sich Xavier de Maistre als verheirateter General nach Russland zurück. Während eines 42tägigen Arrests in Turin schrieb er „aus Zeitvertreib“ die Erzählung *Voyage autour de ma chambre*, mit der er den literarischen Typus der *flânerie*, des *Gedankenspaziergangs* geschaffen hat.

68.

Mont de Marsan, 24 avril 1922<sup>213</sup>

Quelle joie, cher ami, de recevoir de vous des nouvelles. Je n'osais pas vous en demander, de peur de vous imposer à l'un ou à l'autre une réponse qui pouvait être une fatigue, et pourtant combien nous étions depuis longtemps anxieux à votre sujet, et désireux d'en avoir!

Mme Duparc désirait vivement tenir le porte-plume à ma place, de vous remercier de votre lettre si affectueuse et si touchante; Mais j'ai tenu à la faire moi-même, et à vous envoyer mon abominable griffonnage: vous ou Mme Charriol aurez peut-être de la peine à lire (car le temps est si sombre qu'il m'est presque impossible d'écrire), mais il suffira à vous faire sentir que mon vieux cœur est, comme toujours, très près du vôtre. Vous avez certainement des moments de grande tristesse: comment pourrait-il en être autrement?... Pensez alors qu'il y a près de vous un ami qui tient votre main, vous console, vous aime, prie pour vous et se joint à l'incontestable compagnie qui vous assiste, pour demander à Dieu de donner à votre vieillesse la tranquille sérénité d'un beau soir d'été.

Vous aussi, mon grand ami, priez pour moi: j'en ai bien besoin: j'ai 8 ans de moins que vous, c'est vrai, mais je n'ai pas comme vous, l'immense constitution de pouvoir lire le prodigieux chef-d'œuvre que j'aime entre tous, et qui semble avoir été dicté par Dieu lui-même à son génial et saint auteur, qui a voulu rester inconnu! Et cependant, l'Invitation<sup>214</sup> a tout de fois fortifié, réconforté, élevé les âmes souffrantes.

Absolument impossible de continuer. Nous ne cessons pas de penser à vous, mon ami, et de toute votre âme nous prions pour vous tous les jours.

Respectueux et affectueux souvenirs à M<sup>me</sup> Charriol, et à vous de cœur.

Même si je ne peux pas écrire, n'oubliez jamais que ce cœur ne vous quitte pas.

H. Duparc

---

---

<sup>213</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 82.

<sup>214</sup> *L'Invitation au Voyage*, Vertonung nach einem Gedicht von Charles Baudelaire.

69.<sup>215</sup>

Mont de Marsan<sup>216</sup>

3 octobre 1922

Mon bien cher ami,

Je ne veux pas attendre une heure avant de vous remercier du livre que je viens de recevoir, et sans vous dire que j'ai été profondément touché, ému jusqu'aux larmes des qq. mots si affectueux qui me le rendent infiniment précieux.

Je suis heureux de penser que mes qq. pages vous ont fait passer de bons moments: le suffrage d'un petit nombre d'aimés comme vous, m'est mille fois plus précieux qu'un grand et bruyant succès. C'est d'ailleurs pour les rares amis seuls (plusieurs même inconnus) que j'ai écrit mes mélodies, sans aucun souci d'applaudissements ou de notoriété.

Bien que courtes, elles sont (et c'est leur seul mérite) le fond de moi-même, et c'est du fond du cœur que je remercie ceux qui l'ont compris. C'est à leur âme que s'adresse mon âme: tout le reste m'est indifférent.

Mais si je vous ai fait passer de bons moments, que dirai-je de ceux dont je vous suis redevable? Ce n'est pas assez de dire que nous sommes quittes: c'est moi qui suis votre débiteur car je vous dois qq. unes des heures les plus heureuses de ma pauvre vie d'artiste, et jamais je n'évoque sans émotion le souvenir de cette inoubliable séance où Madame Darrieux a chanté et dit mes mélodies! C'est vous cher ami, qui lui avez appris à les interpréter comme elles ne l'ont jamais été; et jusqu'à mon dernier jour, je n'oublierai pas qu'en ceci vous avez été pour moi un véritable collaborateur.

Adieu en grande hâte, mon ami: je n'y vois presque plus, et il m'est impossible de continuer.

A vous de tout cœur – hommages respectueux et affectueux à Madame Charriol, de nous deux

H. Duparc

---

<sup>215</sup> Vgl. Faksimile im Appendix, S. 472.

<sup>216</sup> BnF., Musique, L. A. Duparc (Henri) 83.

## 4. Henri Duparcs Liedschaffen

### 4.1 Einleitende Worte

Im Zeitraum von 1868 bis 1884 schuf Henri Duparc die folgenden 17 *Mélodies*:

|                              |   |                        |
|------------------------------|---|------------------------|
| Chanson triste               | } | 1868 – 1869            |
| Soupir                       |   |                        |
| Romance de Mignon            |   |                        |
| Sérénade                     |   |                        |
| Le Galop                     |   |                        |
| Au Pays où se fait la Guerre |   | 1869 – 1870            |
| L'Invitation au Voyage       | } | 1870 – 1871            |
| La Vague et la Cloche        |   |                        |
| La Fuite                     |   |                        |
| Elégie                       |   | 1874                   |
| Extase                       |   | 1874 – 1884            |
| Le Manoir de Rosemonde       |   | 1876 / 1879 / 1882 [?] |
| Sérénade florentine          |   | 1880 – 1883            |
| Phidylé                      |   | 1882                   |
| Lamento                      |   | 1879 / 1883 / 1885 [?] |
| Testament                    |   | 1883 / 1885 [?]        |
| La Vie Antérieure            |   | 1875 / 1884            |

In den Jahren bis zu seinem Tod (1933) widmete sich der Komponist nur mehr der Überarbeitung einzelner *Mélodies* (*Chanson triste*, *Soupir*, *Au Pays où se fait la Guerre*, *Elégie*, *Le Manoir de Rosemonde*) oder der Orchestrierung des einen oder

anderen Klavierliedes. So gibt es von den folgenden Liedern auch eine Orchesterfassung:

- Chanson triste
- Au Pays où se fait la Guerre
- L'Invitation au Voyage
- Phidylé
- Testament
- La Vie Antérieure

Als Ausnahme ist Duparcs *Mélodie La Vague et la Cloche* zu nennen. Bei dieser Komposition handelt es sich um einen originären Orchestergesang, der erst später in ein Klavierlied umgearbeitet worden ist.<sup>1</sup>

Im Jahr 1869 wurden vom Verleger G. Flaxland die Lieder *Soupir*, *Sérénade*, *Romance de Mignon*, *Chanson triste* und *Le Galop* in der Sammlung *5 Mélodies par Henri Duparc, op.2* erstmals veröffentlicht.

Weitere Klavierlieder Duparcs (*L'Invitation au Voyage*, *Sérénade florentine*, *La Vague et la Cloche*, *Extase*, *Phidylé*, *Le Manoir de Rosemonde*, *Lamento* und *Testament*) publizierte E. Baudoux im Jahr 1894 unter dem Titel *Henri Duparc / Mélodies*. Diese Ausgabe ist bereits für hohe sowie für mittlere Stimme erschienen.

Eine erste „definitive“ Sammlung an Duparc-Liedern ist im Jahr 1911 vom Verlag Rouart, Lerolle et Cie zusammengestellt und unter dem Titel *Henri Duparc / Mélodies / (Nouvelle édition complète)* herausgegeben worden. Diese enthält die folgenden 13 *Mélodies*:

- |                          |                          |                                |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------------|
| • L'Invitation au Voyage | • Le Manoir de Rosemonde | • Soupir                       |
| • Sérénade florentine    | • Lamento                | • La Vie Antérieure            |
| • La Vague et la Cloche  | • Testament              | • Au Pays où se fait la Guerre |
| • Extase                 | • Chanson triste         |                                |
| • Phidylé                | • Elégie                 |                                |

---

<sup>1</sup> Barbara Meister gibt in ihrer Abhandlung *Nineteenth-century French song* fälschlicher Weise an, dass auch *La Vie Antérieure* ursprünglich als originärer Orchestergesang konzipiert gewesen sei. (Vgl. Meister, *Nineteenth-century French song*, S. 268.)

Die als „nouvelle édition complète“ bezeichnete Ausgabe ist eigentlich unvollständig. Neben den Liedern *Sérénade*, *Romance de Mignon* und *Le Galop* fehlt auch das einzige von Duparc geschaffene Duett *La Fuite*. Die irrtümliche Bezeichnung der Edition von 1911 führte dazu, dass die Anzahl der Lieder von Henri Duparc fälschlicher Weise immer wieder mit lediglich 13 *Méodies* angeführt wurde.<sup>2</sup> Erst die im Jahr 1995 veröffentlichte Edition *Henri Duparc / Complete songs for voice and piano*<sup>3</sup> beinhaltete erstmals alle 17 Lieder des Komponisten.

Henri Duparc widmete seine Lieder nur engsten Freunden und Familienmitgliedern<sup>4</sup>. Widmungsträger zu Duparcs Liedern waren vornehmlich Männer – nur vier Lieder waren Frauen gewidmet: *Soupir* seiner Mutter Amélie de Guaita, *L'Invitation au Voyage* seiner Gemahlin Ellie Mac Swiney, *Testament* der Frau seines Freundes Henri de Lassus (Alice de Boissonnet) und *Au Pays où se fait la Guerre* der Sängerin und guten Freundin Eugénie Vergin, die zahlreiche *Méodies* Duparcs in Konzerten interpretiert hatte.

Männliche Widmungsträger der übrigen Klavierlieder waren: Denis-Léon Mac Swiney, der Bruder von Duparcs Ehefrau Ellie Mac Swiney (*Chanson triste*), Arthur Coquard, der Jugendfreund Henri Duparcs (*Romance de Mignon*), Noël Gueneau de Mussy, ein Freund und entfernter Verwandter des Komponisten (*Sérénade*), Arthur Duparc, der ältere Bruder von Henri Duparc (*Le Galop*), Vincent d'Indy, Duparcs guter Freund, der das gleiche Haus wie er in Paris bewohnte (*La Vague et la Cloche*), Henri Regnault, der Maler und Freund des Komponisten, der einige Porträts der Familie Duparc gemalt hatte<sup>5</sup>, aber verstorben war (*La Fuite*), Henri de Lassus, ein guter Freund des Musikers (*Élégie*), Camille Benoît, der wie Duparc Schüler von César Franck gewesen war (*Extase*), Robert de Bonnières, ein enger Freund Duparcs, der zusammen mit Vincent d'Indy das gleiche Haus wie Henri Duparc bewohnte (*Le Manoir de Rosemonde*), Henri Cochin, Freund des Komponisten (*Sérénade florentine*), Ernest Chausson und Gabriel Fauré, Komponisten und befreundete Musikerkollegen Duparcs (*Phidylé*, *Lamento*) und schließlich Guy Ropartz, ein langjähriger Freund von Henri Duparc (*La Vie Antérieure*).

---

<sup>2</sup> *Henri Duparc / Méodies / (Nouvelle édition complète)* (Paris 1911)

<sup>3</sup> *Henri Duparc / Complete songs for voice and piano* (New York 1995)

<sup>4</sup> Gabriel Fauré hat im Vergleich dazu die meisten seiner Lieder seinen Sängern und Sängerinnen gewidmet.

<sup>5</sup> Vgl. Appendix, S. 462.

Die meisten Uraufführungen der Klavierlieder Duparcs fanden im Rahmen diverser Konzerte in der *Société Nationale de Musique* in Paris statt, einer Vereinigung, deren vornehmliches Anliegen es war, junge, französische Komponisten zu unterstützen und ihr musikalisches Oeuvre in Konzerten erstmals vorzustellen. Duparc selbst war einige Zeit als Sekretär der *Société* tätig gewesen.<sup>6</sup>

Nur zwei Lieder sind außerhalb der *Société* uraufgeführt worden: *La Vie Antérieure* ist erstmals in einem Konzert der *Groupe XX* (Vereinigung von belgischen oder in Belgien lebenden Künstlern, die neue und unkonventionelle Kunst förderten und dazu neben Konzerten und Lesungen alljährlich auch eine Ausstellung veranstalteten) in Brüssel präsentiert worden, die Uraufführung der *Romance de Mignon* wurde über den Radiosender *Paris – Inter* ausgestrahlt.

Henri Duparc hat als literarische Vorlage für seine *Mélodies* vornehmlich Texte von Dichtern gewählt, die zu seiner Zeit noch lebten. Als Ausnahme möge hier das Lied *Romance de Mignon* gelten, das ursprünglich von Johann Wolfgang von Goethe verfasst worden war und das Duparc nach einer freien Übersetzung von Victor Wilder vertonte.

15 der von Duparc gewählten Poeme stammen von Dichtern, die einem bestimmten Poetenkreis angehörten: „le groupe des poètes parnassiens“ formierte sich nach und nach zwischen den Jahren 1860 und 1866. Die jungen Literaten verfolgten neue Ziele:

- Man kehrte der sentimental Romantik, wie sie noch von Alfred de Musset vertreten worden war, den Rücken.
- In Anlehnung an die strengen Regeln der Antike versuchte man, den formalen Aspekt jedes Gedichtes in den Mittelpunkt zu rücken, was letztlich zu einem „culte de la perfection formelle“ führte.
- Allen Dichtern gemeinsam ist auch die Faszination, die die exotischen Kulte auf sie ausübten.
- Hinduistisch-, chinesisch- sowie griechisch-philosophisches Gedankengut fließt in eine Vielzahl der Texte ein.
- Motto und Wahlspruch der *Parnassiens* wird das allseits bekannte *L'Art pour l'art*.

---

<sup>6</sup> Vgl. Kapitel 2.1 *Henri Duparc: Sein Leben – Die Jahre 1848 – 1884*, S. 23.

Innerhalb der Zeitspanne von 1866 bis 1876 wurden von den *Parnassiens* drei Gedichtbände (*Le Parnasse contemporain I–III*<sup>7</sup>) herausgegeben, in denen lyrische Texte verschiedenster zeitgenössischer Dichter publiziert worden sind.

Bis auf die Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe und Thomas Moore stammen alle Texte, die Henri Duparc gewählt hat, von Dichtern, die Mitglied der „groupe des poètes parnassiens“ gewesen sind. Von manchen Poeten wählte der Komponist gar zwei oder drei Gedichte, um sie zu vertonen:

|                     |   |   |
|---------------------|---|---|
| Jean Lahor          | { | Chanson triste<br>Extase<br>Sérénade florentine     |
| Théophile Gautier   | { | Au Pays où se fait la Guerre<br>La Fuite<br>Lamento |
| Charles Baudelaire  | { | L'Invitation au Voyage<br>La Vie Antérieure         |
| Sully Prudhomme     | { | Soupir<br>Le Galop                                  |
| François Coppée     |   | La Vague et la Cloche                               |
| Leconte de Lisle    |   | Phidylé   |
| Armand Silvestre    |   | Testament   |
| Robert de Bonnières |   | Le Manoir de Rosemonde                              |
| Gabriel Marc        |   | Sérénade  |

Keines der vom Komponisten auserkorenen Gedichte aber findet sich in einem der drei Bände des *Parnasse contemporain*.

Diese Tatsache verwundert sehr, denn es wäre durchaus möglich gewesen, dass Duparc alle drei Bände des *Parnasse contemporain* besessen und nun immer wieder ein Gedicht daraus in Musik umgesetzt hätte – eine Theorie, die auch leichter erklärt hätte, warum

---

<sup>7</sup> Catulle Mendès / Louis-Xavier de Ricard (Hrsg.), *Le Parnasse contemporain: recueil de vers nouveaux*, Bd 1–3 (Paris 1866, 1871, 1876)



Duparc vornehmlich Texte von Dichtern wählte, die der „groupe des poètes parnassiens“ angehörten. So aber muss angenommen werden, dass Duparc sehr viele Bände von zeitgenössischen Dichtern besaß, aus denen er die lyrischen Texte entnahm.<sup>8</sup>

Im folgenden Abschnitt der Dissertation wird auf jede der 17 von Duparc geschaffenen *Méodies* näher eingegangen. Nach einer kurzen Einführung zu jedem Lied, in der grundlegende Informationen zu vorhandenen Autographen, Entstehungszeit, Widmungsträger sowie Ort und Datum der Uraufführung gegeben werden, geht die Verfasserin näher auf die literarische Vorlage ein und versucht jedes Poem unter Berücksichtigung des biographischen Konnex des jeweiligen Dichters zu interpretieren. Hauptaugenmerk wird auf die daran anschließende musikalische Analyse des Liedes geworfen, in der im Speziellen untersucht wird, in welcher Weise und an welchen Stellen der *Méodie* Duparc versucht hat, das gesprochene Wort in Musik umzusetzen.

---

<sup>8</sup> Da der Buchbestand der Bibliothek von Henri Duparc beim Brand auf Schloss Mondégourat im Jahr 1935 zerstört worden ist, weiß man leider nicht, welche Bücher der Komponist besessen bzw. welchen Gedichtbänden er die lyrischen Texte, die er zur Vertonung gewählt hat, entnommen hat.

## 4.2 Chanson triste

### 4.2.1 Einführung

Die *Mélodie Chanson triste* steht am Beginn von Henri Duparcs Liedschaffen. Ihr sollten 16 weitere Lieder unterschiedlichen Charakters folgen.

Zur Zeit stehen der Forschung folgende autographe Quellen von *Chanson triste* zur Verfügung: ein vollständiges und zwei unvollständige Manuskripte sowie drei Bleistiftskizzen, die sich auf der Rückseite einer Handschrift von *Soupir* befinden. Über das Entstehungsjahr dieses Werkes herrscht, wie bei fast allen Liedern Duparcs, große Unsicherheit.<sup>1</sup>

*Chanson triste* erschien zum ersten Mal als viertes Lied der Sammlung *5 mélodies, op.2*, herausgegeben im Jahre 1869 durch G. Flaxland. Der Band trägt die Widmung *A mon ami Denis – Léon Mac Swiney* und ist somit dem Bruder der Gemahlin Duparcs zugeeignet. Nach mehreren Überarbeitungen wurde *Chanson triste* in einer zweiten Sammlung (E. Baudoux) im Jahre 1902 veröffentlicht.

Die Uraufführung des Liedes fand am 2. März 1878 im Rahmen des 77. Konzertes der *Société Nationale de Musique* statt. Es wurde von Eugénie Vergin, der Ehefrau von Edouard Colonne, vorgetragen. Dieser Sängerin widmete Duparc ein Jahr später auch sein Lied *Au Pays où se fait la Guerre*.

Im Jahre 1911 orchestrierte Henri Duparc *Chanson triste*. In dieser Fassung wurde es am 26. Februar desselben Jahres im *Concert Lamoureux* unter der Leitung von Camille Chevillard uraufgeführt. Interpretiert wurde das Lied von Hélène Demelliez.

Ein Arrangement für Violine Solo mit Salonorchesterbegleitung erstellte S. Chapelier. Es ist bei Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup> im Jahre 1923 veröffentlicht worden.

---

<sup>1</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2 *Von der Urfassung zur endgültigen Fassung*, S. 145.

## 4.2.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung

*Chanson triste* ist ein gutes Zeugnis dafür, wie sich ein Komponist im Laufe der Jahre auf dem Gebiet der Komposition weiter entwickelt hat. Unermüdlich hat Duparc versucht, dieses Lied zu verbessern, um es letztlich zu größtmöglicher Perfektion zu bringen. Die musikalischen Grundideen der Urfassung finden sich zwar auch in der endgültigen Version des Liedes – doch um wieviel ausdrucksreicher und harmonisch reifer zeigen sie sich hier! Die wesentlichsten Veränderungen nimmt Duparc am Höhepunkt des Liedes, nämlich in den Takten 21–25, vor. Darauf soll im folgenden Kapitel das Hauptaugenmerk gerichtet werden.

Das gegenwärtig früheste vorhandene Autograph zu *Chanson triste* trägt die Datierung: *18 Août 69*. Duparc selbst gibt in seinem Curriculum Vitae<sup>2</sup> als Entstehungsjahr „1868“ an, und zwei weitere Quellen sprechen ebenfalls vom Jahr 1868<sup>3</sup>. Francis Jammes, ein Freund Duparc's, behauptet dagegen in seiner Rede von 1921<sup>4</sup>, das Lied sei ein Jahr später, also 1869, vollendet worden. Wahrscheinlich dürfte die Urfassung dieser *Mélodie*, so Nancy Van der Elst<sup>5</sup>, in der Zeitspanne vom Winter 1868 bis zum Sommer 1869 bearbeitet und schließlich abgeschlossen worden sein.

In dieser ersten Version des *Chanson triste* setzt sich der Klavierpart durchwegs aus Arpeggi zusammen, deren alleinige Funktion es ist, den Gesangspart harmonisch zu stützen. Sie weisen keine Eigenständigkeit auf und können so als reine Instrumentalbegleitung zur Singstimme angesehen werden. Nancy Van der Elst bemerkt dazu treffend: „Les arpèges s'écoulent sans aucun relief, d'une façon superficielle. On pense au style de Gounod, peut-être aussi à celui du jeune Fauré.“<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Séré, *Musiciens français*. S. 175; Marie-Louise Sérieyx, *Vincent d'Indy, Henri Duparc, Albert Roussel: Lettres à Auguste Sérieyx* (Lausanne 1961) [i.d.F.: Marie-Louise Sérieyx, *Lettres*], S. 54.

<sup>4</sup> Francis Jammes, *A Henri Duparc*. In: *Les nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* (1933), S. 1.

<sup>5</sup> Elst, *Duparc*. S. 51.

<sup>6</sup> Ebda. S. 264.

Die Takte 21 bis 25 zeigen sich in der Urfassung noch ohne wesentlichen Höhepunkt. Von einer kleinen tonalen Überraschung könnte man höchstens im Takt 22 sprechen, wo beim Wort „genoux“ scheinbar unvorbereitet auf den Quartsextakkord in G<sup>b</sup>-Dur ein Quartsextakkord in g<sup>b</sup>-Moll folgt.

The image shows a musical score for the first system of 'Chanson triste' by Henri Duparc, measures 21 to 24. The score is in 12/8 time and G-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'la - de Oh! quel - que fois sur tes gen -oux Et lui di - ras u - ne bal - la - de'. The piano accompaniment features a complex, arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

**Notenbeispiel 1:** *Chanson triste*, M1, Takte 21 bis 24

Dass sich Duparc mit diesen Takten nicht zufrieden gab, beweist eine Bleistiftskizze in diesem Manuskript, die bereits die Veränderung der ursprünglichen Gesangsstimme in den Takten 21 bis 24 vorsieht:

[Oh quel - que fois sur tes ge-noux, Et lui di-ras un - e bal - la - de]

[Oh] [fois] [noux]

**Notenbeispiel 2:** *Chanson triste*, M1, Bleistiftskizze, Takte 21 bis 24

Einen dahingehend veränderten Gesangs- und Klavierpart zeigt Autograph M2, das zugleich als Druckvorlage zur ersten herausgegebenen Klavierliedersammlung *5 Mélodies par Henri Duparc, op.2* (Flaxland, 1869), D1(M2), gedient hat. Erstmalig streicht hier Duparc die Worte „Oh! quelque fois“ (Takt 21) wesentlich heraus, indem er die Töne des Dominantseptakkordes von G $\flat$ -Dur (d $\flat$  – f – a $\flat$  – c $\flat$ ) enharmonisch umdeutet (c $\sharp$  – e $\sharp$  – g $\sharp$  – h) und somit eine unerwartete Modulation nach A-Dur ermöglicht.

la - de, Oh! quel - que - fois sur tes ge-noux

Et lui di-ras u - ne bal - la - de

*cresc.*

*più f* *cresc.*

*dimin.* *dimin. molto*

*M.D.* *M.D.* *M.G.*

**Notenbeispiel 3:** *Chanson triste*, M2, Takte 21 bis 24

Die Arpeggi zeigen sich in dieser zweiten Fassung nicht mehr als „lose zusammengefügt“. Vielmehr bilden deren Basstöne in den Takten 21 bis 23 eine aufsteigende, diatonische Linie, die einen Kontrapunkt zur Gesangsstimme darstellt.

Die Bleistifteintragungen, die Duparc in das erste gedruckte Exemplar von 1869 eingefügt hat, sind wiederum ein Beweis dafür, wie der Komponist stetig versucht hat, dem Klavierpart mehr und mehr eigenständigen Charakter zu verleihen. Die erwähnte Basslinie wird von einer selbstständigen Oberstimme (Klavier, r.H.) überlagert, die unabhängig von den Arpeggi erscheint. Sie fungiert teils als Gegenstimme, teils als unterstützender Part der Gesangsstimme.

The image shows a musical score for the song "Chanson triste" by Henri Duparc, specifically measures 21 to 24. The score is written in 12/8 time and B-flat major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords with a diatonic bass line. The vocal line has lyrics in French. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., piú f, dimin., dimin. molto), performance markings (M.D., M.G.), and corrections (red markings). The piano part has a self-sufficient character with an independent upper voice.

**Notenbeispiel 4:** *Chanson triste*, D1(M2)a2 mit der von Duparc eingefügten Bleistiftkorrektur (hier in Grau), Takte 21 bis 24

Ganz besonders hat sich Duparc mit den Takten 23 und 24 auseinandergesetzt, die er nicht weniger als sieben Mal überarbeitet hat. Noch im Erstdruck von 1869 zeigen sich in den Takten 21–25 zwei Höhepunkte: einerseits bei dem Ausruf „Oh!“ (Takt 21), andererseits bei „lui“ (Takt 23), wobei in beiden Fällen der Ton a' den eigentlichen Höhepunkt bildet.

In den drei Bleistiftskizzen der Takte 23 und 24, die der Komponist auf die Rückseite seines im Jahre 1869 fertiggestellten Liedes *Soupir* geschrieben hat, zeigt sich Duparcs Bemühen, den zweiten Höhepunkt milder zu gestalten und ihn eher als „Abschwellen“ des ersten Höhepunktes von Takt 21 erscheinen zu lassen.

**Notenbeispiel 5:** *Chanson triste*, Bleistiftskizze 1, M4, Takte 23 und 24

**Notenbeispiel 6:** *Chanson triste*, Bleistiftskizze 2, M4, Takte 23 und 24

The image shows a musical score for the song 'Chanson triste' by Henri Duparc. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics 'la - de, u - ne bal' are written below the vocal line. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, written in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time. The score shows measures 23 and 24. In measure 23, the vocal line has a descending eighth-note line, and the piano accompaniment has a similar descending line. In measure 24, the vocal line has a triplet of eighth notes, and the piano accompaniment has a triplet of eighth notes in the right hand and a similar triplet in the left hand.

**Notenbeispiel 7:** *Chanson triste*, Bleistiftskizze 3, **M4**, Takte 23 und 24

Auch hinsichtlich der Gestaltung der Gegenstimme (Klavier, r. H.) zeigt sich in den Skizzen eine deutliche Entwicklung. In Skizze 2 erkennt man, dass Duparc die Abwärtsbewegung der drei aufeinanderfolgenden Achtelnoten in der Singstimme auflöst und stattdessen eine dreifache Repetition des Tones a' einfügt. Die abfallende Linie der drei Achtelnoten überträgt Duparc dafür in die Klavieroberstimme des darauffolgenden Taktes.

Es bleibt jedoch nicht bei dieser Version: In Skizze 3 erhält die Singstimme wieder ihren ursprünglichen Duktus, nun allerdings unterstützt durch die ebenso fallende Linie in der Klavierstimme der rechten Hand.

Der Vokalpart in Skizze 3 zeigt sich hier bereits in der Fassung, in welcher er in den Druck von 1902 übernommen worden ist. Auch die ersten sechs Sechzehntelnoten im Klavier wurden unverändert übernommen, nicht aber die darauffolgende „Pendelbewegung“: diese scheint im Druck erst in der zweiten Hälfte von Takt 24 auf.

Die definitive Version zu *Chanson triste* findet sich in einem weiteren unsignierten und undatierten Autograph **M3**, das als Vorlage für den im Jahre 1902 von E. Baudoux herausgegebenen Druck gedient hat. Sie ist qualitativ derartig hochstehend komponiert, dass derjenige, der nur diese Fassung kennt, dem jungen Duparc bereits eine musikalische Reife zugesteht, die dem Komponisten zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht zuzusprechen ist, weil er sich diese erst in den folgenden Jahren hat aneignen müssen. Die zunehmende Perfektionierung des Komponisten tritt auch zutage, wenn man die Entwicklung der Arpeggi von der Urfassung bis zur endgültigen Fassung betrachtet. Harmonischen Spannungsreichtum schafft Duparc einerseits durch die



zahlreichen Appoggiaturen, die erst in der endgültigen Version im Klavier zum Vorschein treten, andererseits durch die zahlreichen Durchgangstöne der Basstimme.

Vor allem am Höhepunkt von *Chanson triste* (T. 21–25) scheint in der definitiven Fassung nichts mehr vom ursprünglichen Charakter des allerersten Manuskriptes übrig geblieben zu sein. Neben der bereits besprochenen Veränderung der Singstimme löst Duparc den Klavierpart aus seinem starren Begleitschema und lässt ihn zu einer vollkommen eigenen Stimme werden. Nur mit den Takten 23 und 24 gibt sich Duparc auch in dieser letzten Version nicht zufrieden. Eine mit Bleistift geschriebene Korrektur auf der Handschrift, die als Druckvorlage für die Ausgabe von 1902 gedient hat, zeigt wohl die beste der insgesamt sieben Varianten der beiden Takte:

The image shows two systems of musical notation for measures 23 and 24 of 'Chanson triste'. The top system (measure 23) includes a vocal line with lyrics 'Et lui diras une bal -' and a piano accompaniment. The piano part features a 'dim.' marking. The bottom system (measure 24) includes a vocal line with lyrics 'la - - de' and a piano accompaniment. The piano part features a 'dim.' marking. The score is in 12/8 time, B-flat major, and features a vocal line and a piano accompaniment.

**Notenbeispiel 8:** *Chanson triste*, M3, Bleistiftkorrektur, Takte 23 und 24

Diese Bleistiftkorrektur wurde aber nicht mehr in den Druck von 1902 übernommen.

Die insgesamt drei verschiedenen Autographe zu *Chanson triste*, die drei Skizzen auf der Rückseite des Liedes *Soupir* sowie die zweimalige Bleistiftkorrektur Duparcs in einem bereits gedruckten Notenexemplar sowie in einer handgeschriebenen Druckvorlage sind Beweis genug, um zu erkennen, mit welcher Akribie Henri Duparc gearbeitet hat, um das Lied *Chanson triste* in seine definitive Form zu bringen.

### 4.2.3 Das Gedicht und seine Interpretation

#### Chanson triste (Jean Lahor)

Dans ton cœur dort un clair de lune,  
Un doux clair de lune d'été,  
Et, pour fuir la vie importune,  
Je me noierai dans ta clarté.

J'oublierai les douleurs passées,  
Mon amour, quand tu berceras  
Mon triste cœur et mes pensées  
Dans le calme aimant de tes bras.

Tu prendras ma tête malade,  
Oh! quelque fois sur tes genoux,  
Et lui diras une ballade  
Qui semblera parler de nous;

Et dans tes yeux pleins de tristesses,  
Dans tes yeux alors je boirai  
Tant de baisers et de tendresses,  
Que peut-être je guérirai.

Das Poem *Chanson triste* von Jean Lahor ist in drei verschiedenen Gedichtbänden publiziert worden: Im Februar des Jahres 1868 wurde es erstmalig im lyrischen Sammelband *Melancholia*<sup>7</sup> veröffentlicht, 1888 erschien es in den *Poésies complètes*<sup>8</sup> und schließlich fand es sich im Jahre 1893 in der dritten Auflage des Gedichtkonvoluts *L'Illusion*<sup>9</sup>.

*Chanson triste* zeigt sich in den diversen Editionen nicht immer in der Originalversion: Im Band *Poésies complètes* (1888) sowie in der dritten und vierten Auflage von *L'Illusion* (1893, 1897) finden sich Textvarianten der ursprünglichen Version (vgl. Kritischer Bericht, 8.3 *Chanson triste*, S. 481f.).

Das Gedicht besteht aus vier Strophen zu jeweils vier Versen, die formal gleich gebaut sind. Die erste und zweite Strophe bilden jeweils eine eigene Einheit und jede Strophe besteht aus einem einzigen Aussagesatz. Die dritte und vierte Strophe hängen enger zusammen; gemeinsam bilden sie eine Einheit, die nur durch einen Strichpunkt und dem darauf folgenden Absatz zwischen den beiden Strophen getrennt ist.

Das Reimschema des Gedichtes besteht durchwegs aus Kreuzreimen (a b a b), wobei diese bis auf eine Ausnahme (nämlich bei „d'été“ – „clarté“) alle als reine Reime bezeichnet werden können. Ein Unterschied in der Silbenanzahl der Reimwörter findet sich außerdem in der vierten Strophe, Vers 2 und 4 („boirai“ – „guérirai“). Ansonsten hält Lahor bezüglich der Silbenanzahl das Schema „a b a b“ ein (a: neun Silben, b: acht Silben).

Bei der ersten Lektüre des Gedichtes fällt sofort das Einleitewort in jedem Vers ins Auge, das entweder durch eine Konjunktion oder durch ein Personalpronomen ausgedrückt wird: „Dans / Un / Et / Je / J' / Mon / Quand / Dans / Tu / Oh! / Et / Qui / Et / Dans / Tant / Que“. Dieses Faktum verlegt die Betonung jeweils auf das zweite Wort im Vers und vermittelt so den Charakter eines Auftaktes.

---

<sup>7</sup> Jean Lahor, *Melancholia* (Paris 1868), S. 49.

<sup>8</sup> Jean Lahor, *Poésies complètes* (Paris 1888), S. 14.

<sup>9</sup> Jean Lahor, *L'Illusion* (Paris 1893<sup>3</sup>), S. 16. In der Zeit von 1875 bis 1906 ist *L'Illusion* in insgesamt fünf verschiedenen Auflagen erschienen, wobei die erste Auflage 81, die fünfte Auflage 239 Gedichte enthält.

Auffällig sind auch die Wiederholungen mit dem einleitenden Wort „dans“, („Dans ton cœur“ [1.Vers], „dans ta clarté“ [4.Vers], „Dans le calme“ [8. Vers], „Dans tes yeux“ [13. und 14. Vers]), sowie der bewusste und häufige Einsatz von Possessivpronomina („ton cœur“ [1.Vers], „ta clarté“ [4.Vers], „Mon amour“ [6.Vers], „mon triste cœur et mes penséeés“ [7. Vers], „tes bras“ [8. Vers], „ma tête malade“ [9. Vers], „tes genoux“ [10. Vers], „tes yeux [10. Vers], „tes yeux“ [13. Vers]), wodurch „mein und dein“ sowohl als Gegensatzpaar als auch als vereinigendes Element im Zentrum des poetischen Denkens stehen.

*Chanson triste* zählt zu Lahors rein lyrischen Werken und weniger zu seiner philosophischen Dichtung. Bei dieser Art von literarischen Texten konzentriert sich der Poet vornehmlich auf Sprachmelodie und Sprachductus des Gedichtes:

„[...] er ist vornehmlich Musiker und Maler erst in zweiter Linie. Es liegt eigenartige Melodie und Bewegung von besonderem Reiz in der Mehrzahl seiner Gedichte. Wort und Klang haben unter sich bei ihm eine innigere Beziehung, als Wort und Bild zueinander.“<sup>10</sup>

Auch auf den Rhythmus, der nach Lahors Auffassung, die wahre dichterische Fähigkeit am vollkommensten zum Ausdruck bringt, achtet der Poet ganz besonders. So zeigt sich im Gedicht *Chanson triste*, wenn es vorgetragen wird, neben einer klaren melodischen Linie ein gleichsam pochender Herzschlag-Rhythmus.

Thematisch gehört das Poem, das im Gedichtband *L'illusion* im ersten Teil (*Chants de l'amour et de la mort*) erscheint, zur Liebeslyrik. Das lyrische Ich, das aus einem im Gedicht nicht näher definierten Kummer seelisch krank ist „[...] ma tête malade“ (dritte Strophe, erster Vers) erträumt sich ein Zusammensein mit seiner Geliebten. Zu ihr, in deren Herz der milde Schein des Mondes ruht, möchte es aus dem finsternen Dasein seines Lebens flüchten. Das lyrische Ich weiß, dass nur ihre Liebe und Zärtlichkeit, wenn sie ihn etwa im Arm hält und wiegt, seine Schmerzen vergessen machen lassen können. Für den am Leben krank Gewordenen wäre es die Erfüllung, wenn sie ihm, seinen Kopf auf ihren Knien haltend, eine Ballade vortragen würde. Dann könnte er ihr

---

<sup>10</sup> Julius Kiesow, *Die philosophische Lyrik von Guyau und Lahor. Schriften und Texte zur romanischen Sprach- und Literaturwissenschaft* (Greifswald 1916) [i.d.F. Kiesow, *Philosophische Lyrik*], S. 201f.

nämlich, wenn er die Gelegenheit dazu hätte, sobald sie zu rezitieren beginnt, lange in ihre traurigen Augen sehen und würde vielleicht von den Qualen der Schmerzen befreit werden. Dieser Hinweis auf die Traurigkeit in ihren Augen lässt für den Leser den Schluss zu, dass es Hindernisse gibt, die einer Erfüllung dieser Liebe im Wege stehen.

Jean Lahor vereint in diesem Gedicht mehrere poetische Bilder, die sich auch in einer Vielzahl seiner anderen lyrischen Texte finden. Sie stellen eine markante Komponente dar, welche die rein lyrischen Gedichte Lahors von seinen philosophischen unterscheidet.

Der blass-fahle Mondschein in einer lauen Sommernacht findet sich zum Beispiel nicht nur im vorliegenden, sondern auch in vielen anderen Gedichten, wobei er, abhängig vom jeweilig inhaltlichen Kontext immer eine andere symbolische Funktion erhält. So findet sich in anderen Werken seiner Lyrik der Mond als Magier, der die Erde verwandelt, als am Himmel mit Gesang dahinziehende „weinende Flöte“, als Himmelswanderer, Liebeswächter, als Seufzer der stillen Nacht, als Stimme der Nacht, wodurch der Dichter bereits stark mit seiner Mondsymbolik in den Bereich der Synästhesien gelangt.

Auch in Vergleichen wird der Mond von Lahor immer wieder eingesetzt, so spricht er vom „Mondlicht, das wie bleiche Tränen vom Himmel durch das schweigende Laub fällt“, aber auch vom „Totenkopf“, der uns mit seiner bleichen Farbe daran erinnert, wie vergänglich alles ist. Das musikalische Element findet sich ebenso im Rahmen dieser Vergleiche, wenn die Mondstrahlen mit den silbernen Saiten einer Laute verglichen werden.<sup>11</sup>

In seinem *Chanson triste* wird der Mondschein zum Symbol, einerseits für die Schönheit der Geliebten, andererseits für das milde Licht, das seinem kranken Herzen Ruhe schenkt („Dans ton cœur dort un clair de lune, / Un doux clair de lune d'été“).

Nach altfranzösischer Manier bezieht Lahor auch den Körper der Geliebten in seine Sehnsucht mit ein („Dans le calme aimant de tes bras“ / „Oh! quelque fois sur tes genoux“). Er steigert seine Verehrung sprachlich durch „semitischen Stilismus“<sup>12</sup> („Et dans tes yeux pleins de tristesses“). Aber auch die inneren Werte der Geliebten werden

---

<sup>11</sup> Vgl. Kiesow, *Philosophische Lyrik*. S. 210f.

<sup>12</sup> Ebd. S. 208.

von ihm hervorgehoben. Dies könnte die Erklärung für die oftmalige Wiederholung des einleitenden Wortes „dans“ darstellen.

Die Bilder „Mon amour, quand tu berceras / Mon triste cœur et mes pensées“ sowie „Dans tes yeux alors je boirai / Tant de baisers et de tendresses“ sind Ausdruck höchster emotionaler Ergriffenheit, die nicht nur in diesem Gedicht von Lahor mit typisch romantischer Umschreibung zum Ausdruck gebracht wird.

Den dramatischen Höhepunkt des Gedichtes setzt der Poet in den dritten Vers der dritten Strophe zu den Worten: „Et lui diras une ballade“. Für den Dichter stellt also die Verschmelzung von Wort und Musik in der Ballade die stärkste Aussage in diesem Gedicht dar, und deshalb setzt er diese auch an den durch die Poetik bestimmten Höhepunkt seines lyrischen Werkes. Das akustische Empfinden steht in dem Gedicht von Lahor eindeutig im Vordergrund, was auch sein besonderes Loblied auf die Musica oder auch die „Symphonie du Soir“<sup>13</sup> bezeugen.

Diese ganz besondere Vorliebe für die Musik zeigt sich wieder in seinen Vergleichen, mit denen er einen Vorgang besonders anschaulich machen will, wie zum Beispiel in den Gedichten: „Musique hongroise“ oder besonders in „Les caresses de la Musique“.<sup>14</sup>

Dass sich Lahor die Erlebnisse und Erscheinungen der Natur speziell über das Ohr offenbaren, spiegelt sich in seiner Wortwahl, denn: Die Wellen singen, Meer und Liebe seufzen und jauchzen, der Wind raunt seine Geheimnisse den Menschen zu. Auch die Musik des gewaltigen Universums versucht er wiederzugeben. „La musique avant toute chose“ kann man als Motto über sein dichterisches Schaffen stellen, was möglicherweise den Musiker Duparc stark berührt hat, weshalb er auch gleich drei der Gedichte von Lahor zur Vertonung auswählte.

Die *ballade*, die Lahor bewusst als Antithese zu *chanson* einsetzt, übernimmt hier als Mittlerin zur Musik die Funktion, den seelisch kranken Menschen von seinen Schmerzen zu befreien. Durch den Vortrag kann das lyrische Ich in eine Welt der Fiktion eintauchen, in der seine Wünsche, Vorstellungen und Träume zu Realität werden und in der seelische Qualen keinen Platz mehr haben.

---

<sup>13</sup> Kiesow, *Philosophische Lyrik*. S. 202.

<sup>14</sup> Ebda. S. 202f.

Ob der Vortrag der Ballade das lyrische Ich auch vollkommen gesunden lässt, stellt der Erzähler im letzten Vers des Gedichtes allerdings in Frage, denn da heißt es: „Que **peut-être** je guérirai“. Damit drückt der Dichter seinen innigen Wunsch aus, durch die Gegenwart der Geliebten wieder zu gesunden, aber auch seine Zweifel darüber, weil das Leben, das ihm offensichtlich Schmerzen bereitet, und das er mit „la vie importune“ versucht, in den Hintergrund zu drängen, der Erfüllung der Liebe zwischen diesen beiden Menschen große Hindernisse in den Weg legt. Die Dramatik einer unerfüllten oder vielleicht auch unerfüllbare Liebe stellt also die zentrale Aussage dieses Werke dar, welche der Dichter schon mit der Überschrift „Chanson triste“ vorwegnimmt.



#### 4.2.4 Interpretation von Text und Musik

Zur nachfolgenden Analyse wird als Notenvorlage die endgültige Version von *Chanson triste*, die in ihrer Druckfassung erstmals im Jahre 1902 von E. Baudoux veröffentlicht worden ist, verwendet.

Henri Duparc vertont das Gedicht weitgehend wortgetreu. Die einzige Textänderung, die er vornimmt, ist die Wiederholung des Wortes *ballade* im dritten Vers der dritten Strophe. Auch die strophische Gliederung Lahors hält Duparc sehr genau ein: Die ersten beiden Strophen, die im Gedicht jeweils eine Einheit für sich bilden, sind auch in Duparcs Vertonung als solche gestaltet, da auf deren Ende jeweils zwei Takte eines Zwischenspiels folgen. Die dritte und vierte Strophe dagegen bilden – wie auch im Gedicht – eine Einheit und sind durch kein Interludium getrennt. Besonders auffallend erscheinen die musikalischen Akzente, die Henri Duparc bei der Vertonung von *Chanson triste* setzt. Sie fallen nämlich ungewohnterweise ausschließlich auf Pronomen, Präpositionen, Artikel oder schwache bzw. unbetonte Silben<sup>15</sup>:

DANS ton cœur dort un clair de lune,  
UN doux clair de lune d'été,  
ET, pour fuir la vie importune,  
JE me noierai dans ta clarté.

J'OU-blierai LES douleurs passées,  
MON amour, QUAND tu berceras  
Mon triste cœur et mes pensées  
DANS le calme aimant de tes bras.

TU prendras ma tête malade,  
OH! quelque fois sur tes genoux,  
ET lui diras une ballade,  
(U-ne ballade)  
Qui semblera parler de nous;

ET dans tes yeux pleins de tristesses,  
DANS tes yeux alors je boirai  
TANT de baisers et de tendresses,  
QUE peut-être JE guérirai...

---

<sup>15</sup> Vgl. Noske, *La Mélodie française*. S. 273.

Schon bei der Interpretation des Gedichtes von Lahor wurde angemerkt, dass in dem Text die vermehrte Verwendung von Personalpronomina, Possessivpronomina sowie von Konjunktionen ungewöhnlich ist. Diese Tatsache blieb wohl auch dem Komponisten nicht verborgen. Wahrscheinlich wollte er auf diese Besonderheit auch musikalisch aufmerksam machen und setzte daher wohl bewusst die Akzente auf die ansonsten in einem Gedicht eher unbedeutenden Wörter.

Henri Duparc legt *Chanson triste* als variiertes Strophenlied an, das den folgenden Aufbau aufweist:

| Einleitung | 1. Strophe | Interludium | 2. Strophe | Interludium | 3. Strophe | 4. Strophe | Schluss    |
|------------|------------|-------------|------------|-------------|------------|------------|------------|
| Takt 1     | Takt 2–9   | Takt 10, 11 | Takt 12–17 | Takt 18, 19 | Takt 20–27 | Takt 28–34 | Takt 35–37 |

Obwohl in Duparcs Vertonung keine Strophe der anderen gleicht, finden sich zwischen ihnen zahlreiche motivische Bezüge:

- 1.) Jeweilig der erste Takt von Strophe zwei und drei (Takt 12 und Takt 20) lassen sich eindeutig von Takt 2 der ersten Strophe ableiten. Alle drei Strophenanfänge zeichnen sich nämlich in der Singstimme einerseits durch rhythmische Analogien, andererseits auch durch einen anfänglichen Sprung und eine daran anschließende ansteigende oder fallende diatonische Linie aus.



**Notenbeispiel 9:** *Chanson triste*, Strophenanfänge der Singstimme

Bei der vierten Strophe ist dies nicht der Fall, wofür sich vielleicht folgende Erklärung anführen lässt:

- a) Die dritte und die vierte Strophe bilden zusammen eine Einheit. Daher darf der erste Vers der vierten Strophe nicht als „absoluter“ Strophenbeginn gewertet werden, und er wurde aus diesem Grund von Duparc musikalisch anders vertont.
  - b) Im ersten Takt der Strophen eins bis drei vertont Duparc immer die ersten drei Silben des Verses, die zusammen eine Sinneinheit darstellen („Dans ton cœur“ / „J'oublierai“ / „Tu prendras“). Beim ersten Vers der vierten Strophe hingegen war Duparc gezwungen, die ersten vier Silben zu vertonen, um der Phrase Sinn zu geben („Et dans tes yeux“). Dies ist sicherlich auch ein plausibler Grund dafür, dass der Komponist seine musikalische Idee, die er in den ersten drei Strophen entwickelt, nicht auch in der vierten Strophe verwirklicht hat.
- 2.) Die Strophen eins, drei und vier enden im jeweils letzten Vers mit der gleichen, aufwärts steigenden diatonischen Linie. Das findet sich aber nicht so in Strophe zwei. Auch hier dürfte wohl die Anzahl der sinngebenden Silben eine wesentliche Rolle gespielt haben. Während in den Strophen eins, drei und vier jeweils vier zusammengehörige Silben eine aufwärtssteigende Linie bilden („dans ta clarté“ / parler de nous / „je guérirai“) hätte Duparc in der zweiten Strophe nur drei Silben als melodische Linie zusammenführen können („de tes bras“); deshalb entschied er sich wohl dazu, konträr zu den anderen drei Strophen, den letzten Vers der zweiten Strophe mit abwärtslaufenden Sprüngen zu beenden.
- 3.) Jede der vier von Duparc vertonten Strophen ist gekennzeichnet durch einen musikalischen Spannungsaufbau, einen daraus resultierenden emotionalen Ausbruch der Singstimme sowie einem anschließenden Abschwellen und Beruhigen der Stimme. In den ersten beiden Strophen findet sich dieser Bogen von An- und Entspannung im jeweils dritten und vierten Vers. Strophe drei und

vier weisen diesen Spannungsbogen – ausgehend vom zweiten Vers – bis zum Ende des vierten Verses auf.

- 4.) Alle vier Strophen verbindet der durchgehende 12/8-Rhythmus, der, wie Sydney Northcote meint<sup>16</sup>, dem Herzschlag des Liebeskranken entsprechen soll.
- 5.) Die fortdauernden Arpeggi in der Klavierstimme, die den Gesangspart harmonisch stützen, sind ständig präsent und schaffen einen engen Zusammenhang zwischen den einzelnen Strophen.

Was die musikalisch-harmonische Form des Liedes betrifft, ist *Chanson triste* zwar einfach, aber sehr effektiv gebaut.

Die eröffnende Strophe zeichnet sich durch einen harmonisch ruhigen Rhythmus aus. Die Singstimme, die um die Dominante der Haupttonart E<sup>b</sup>-Dur kreist, setzt Henri Duparc zu Beginn der Strophe über eine Tonika-Fläche im Klavierpart. Als im Text erstmals Bewegung aufkommt („Et, pour fuir la vie importune“) beginnt der Bass der Arpeggi zu wandern – und mit ihm parallel geht der schnelle Harmoniewechsel des jeweiligen Arpeggios. Auf den Sextakkord in E<sup>b</sup> folgt in Takt sechs zum Beispiel ein Septakkord der IV. Stufe, weiter geht es über eine Sixte ajoutée zum Septakkord der III. Stufe, bis schließlich in Takt acht nach einer II<sup>7</sup> – V<sup>7</sup>-Verbindung wieder die Tonika in E<sup>b</sup>-Dur erreicht wird.

Im anschließenden zweitaktigen Zwischenspiel moduliert die Singstimme nach G-Dur. Die zunehmende Spannungsfülle im Wesen des lyrischen Ich in diesem Gedicht überträgt Duparc auf die Harmonien der zweiten und dritten Strophe. Ein hastig vorwärts schreitender Bass bewirkt in Strophe zwei einen ständigen Harmoniewechsel, der erst in Takt 18 mit dem Erreichen der neuen Tonika in F<sup>#</sup>-Dur endet.

Die zerlegten Akkorde zu Beginn der dritten Strophe (Dominantseptakkord in H<sup>b</sup>, Mollseptakkord in A<sup>b</sup> und Dominantseptakkord in D<sup>b</sup>) führen schließlich zum Höhepunkt des Liedes in Takt 21. Hier, wo es im Text zum lust- und zugleich schmerzvoll wirkenden Ausbruch des lyrischen Ich kommt („Oh! quelque fois sur tes

---

<sup>16</sup> Northcote, *Songs*. S. 78.

genoux“) setzt auch der Komponist den musikalischen Höhepunkt von *Chanson triste*. Dieser wird mittels dreier Komponenten herausgearbeitet:

- a) dem höchsten Ton des Liedes (a'') beim Ausruf „Oh!“
- b) dem vorgeschriebenen „*piu f*“
- c) dem plötzlich eintretenden harmonischen Wechsel, der durch die enharmonische Umdeutung des Dominantseptakkordes von G<sup>b</sup>-Dur erzeugt wird.

Zu diesem Harmoniewechsel bemerkt Nancy Van der Elst treffend:

„Cette modulation est comme un rayon de soleil et elle signifie en point de vue psychologique, le point culminant de cette mélodie, exactement à la place où le poème le demande!“<sup>17</sup>

In der zweiten Hälfte der dritten Strophe ist Henri Duparc bemüht, den musikalischen Spannungszustand wieder abflauen zu lassen. Er wiederholt dazu in seiner Vertonung das Wort *ballade*, das im Originaltext nur einmal vorhanden ist, um, vom harmonischen Standpunkt aus, mehr kompositorischen Raum für ein ruhiges Ausklingen der Strophe in E<sup>b</sup>-Dur zu schaffen.

Die vierte und letzte Strophe zeigt sich wieder in ruhigem harmonischen Rhythmus, vergleichbar der ersten Strophe. Hier aber pendelt neben der Singstimme auch die Arpeggi-Begleitung um die Dominante der Haupttonart des Liedes. Sie mündet letztlich nach der finalen Kadenz betont ruhig in einen reinen E<sup>b</sup>-Dur-Akkord.

Ganz offensichtlich arbeitet Henri Duparc das ganze Lied hindurch in der Singstimme mit drei unterschiedlich motivischen Elementen:

- a) mit diatonisch ansteigenden und fallenden Linien



Takte 1 und 2

---

<sup>17</sup> Elst, *Duparc*. S. 264.



Takte 12 und 13

b) mit abwärtslaufenden Sprüngen



Takt 8

c) mit repetierenden Tönen



Takt 14

#### Notenbeispiel 10: *Chanson triste*, motivische Elemente in der Singstimme

Wenn man nun *Chanson triste* auf diese Elemente hin untersucht, ergibt sich folgendes Bild: Der Komponist verwendet sowohl die diatonisch ansteigenden und abwärtslaufenden Linien als auch die repetierenden Töne, um eine Spannung aufzubauen, die schließlich im höchsten Ton der jeweiligen Phrase mündet. Dieser höchste Ton ist in den meisten Fällen zugleich der Anfangston eines abwärtslaufenden Sprunges, auf den wiederum – zum Spannungsabbau – eine diatonische Linie oder abermals mehrere repetierende Töne folgen.

Das Lied definiert sich also vollkommen aus dem Wechsel von Spannung und Entspannung, was durch diese drei Elemente erzeugt wird. Diese musikalischen Spannungszustände sind dabei nicht dem Zufall überlassen, sondern treten genau dort auf, wo auch das lyrische Ich im Gedicht in einen Erregungszustand gerät und schließlich ausbricht. Die folgende Skizze soll dies verdeutlichen:

Dans ton cœur dort un clair de lune, →

**un doux clair** de lune d'été,

Et pour fuir la vie importune →

**Je me noierai** dans ta clarté. →

J'oublierai les douleurs passées, ←

**Mon amour.** Quand tu berceras

mon triste cœur et mes pensées →

**Dans le calme** aimant de tes bras!

Tu prendras ma tête malade →

**Oh!** quelquefois sur tes genoux, →

Et lui diras une ballade, une ballade, ←

Qui semblera parler de nous; →

Et dans tes yeux pleins de tristesses,

Dans tes yeux alors je boirai

**Tant de baisers** et de tendresses →

**Que peut-être** je guérirai... →

Legende:

1.) →  
diatonisch aufwärtssteigende Linie

2.) ←  
diatonisch abwärtslaufende Linie

3.) **xxx**  
Höhepunkt mit Abwärtssprung

4.) - - - - -  
repetierende Töne

Bei aller Hervorhebung der Singstimme darf nicht auf die Bedeutung des Klavierparts vergessen werden. Er ist charakterisiert durch fortlaufende Arpeggi, die zumeist Appoggiaturen aufweisen. Letztere, die wie permanente Seufzer oder Klagelaute klingen, intensivieren die nostalgische Stimmung des Liedes.

Die Klavierstimme wird von Duparc nicht nur als reine Begleitung zum Gesang eingesetzt: In der dritten Strophe, am Höhepunkt des Liedes, bildet sie neben der langsam chromatisch aufsteigenden Basslinie einen Kontrapunkt zum Vokalpart.

„Il y a maintenant un vrai duo de la voix avec la main droite du piano pour laquelle il [Duparc] invente une partie mélodique (marquée *expressif*) montant par vagues successives de plus en plus tendues vers l'aigu, pour culminer après la voix (lorsque celle-ci commence à décroître) et se terminer seule, en écho, quand la voix se tait.“<sup>18</sup>

Es hat den Anschein, als wolle Duparc mittels der Musik die besondere Nähe zwischen dem liebeskranken Poeten und seiner Angebeteten zeigen. So lässt er die beiden in einem berührenden Duett (Sopran und Klavier) miteinander kommunizieren.

Eine Reprise der zuvor gesungenen Worte „Et dans tes yeux pleins de tristesses“, (Takt 28f.) stellt die von der Oberstimme des Klaviers gespielte Melodie in den drei Schlusstakten des Liedes dar: „[...] un fragment ascendant chromatique, mais cette fois immuablement répété, comme si, doublant la voix, il lui survivait et ne devait jamais finir.“<sup>19</sup>

Der durch die Reprise entstandene traurige Nachhall des Liedes lässt vermuten, dass Henri Duparc am Ende des Gedichtes nicht an eine Heilung des Liebeskranken glaubt.

Mit seinem ersten Lied, *Chanson triste*, zeigt Henri Duparc bereits den Weg, den er kompositorisch einschlagen möchte: Den kompositorischen Grundgedanken, der in diesem Fall noch stark mit der Tradition der französischen *Romance* verhaftet ist (Sentimentalität, die Achtung auf das metrische Schema sowie die systematische Begleitung der Arpeggi zeigen dies), möchte er weiter ausbauen und mit sensiblen

---

<sup>18</sup> Stricker, *Les Mélodies de Duparc*. S. 23.

<sup>19</sup> Ebda. S. 24.



Elementen des deutschen Liedes versehen. So erinnert zwar die regelmäßige Anwendung der Arpeggi in der Klavierbegleitung an Gounod, die farbigen und abwechslungsreichen Harmonien jedoch, aus denen sich die Arpeggi zusammensetzen, lassen viel mehr an Schumann oder Liszt denken.

## 4.3 Soupir

### 4.3.1 Einführung

Das zweite Lied von Henri Duparc, *Soupir*, ist wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden wie *Chanson triste*. Eine Bleistiftskizze von drei Takten aus *Chanson triste*, die sich auf dem ältesten erhalten gebliebenen Autograph von *Soupir*, das mit „Beaulieu Oct. 69“ datiert ist, befindet, weist darauf hin. In seinem Curriculum Vitae<sup>1</sup>, das der Komponist am 23. November 1920 an seinen Verleger Alexis Rouart geschickt hat, gibt Duparc als Entstehungsjahr von *Soupir* 1868 an. Vom gleichen Jahr spricht Octave Séré in seinem Buch *Musiciens français d'aujourd'hui*<sup>2</sup>. Nancy Van der Elst nimmt dagegen aufgrund der Datierung der ältesten Handschrift an, dass *Soupir* erst 1869 vollendet worden ist.<sup>3</sup> Als sicher kann die Tatsache gelten, dass *Soupir* während der Zeit der Vorbereitung Henri Duparcs auf seine Verlobung mit Ellie Mac Swiney entstanden ist.<sup>4</sup>

Von *Soupir* gibt es zwei unterschiedliche Versionen, die in den beiden folgenden Editionen erschienen sind: Im Jahre 1869 wurde das Lied in der von Flaxland editierten Ausgabe *5 Mélodies par Henri Duparc*, op.2 publiziert, 1902 gab es E. Baudoux in einer zweiten Sammlung heraus. Während in der Erstausgabe von 1869 eine Widmung fehlt, ist die zweite Ausgabe der Mutter von Henri Duparc, Frédéric Amélie de Guaita, gewidmet.

Die Uraufführung von *Soupir* fand im Rahmen des achten Konzertes der *Société Nationale*, am 9. März 1872, statt. Das Lied wurde von der Sängerin Catherine Miquel-Chaudesaigues vorgetragen.

Von *Soupir* gibt es keine Orchesterversion, dafür aber eine Adaptation für Streichquartett von Gustave Samazeuilh, einem ehemaligen Freund von Henri Duparc.

---

<sup>1</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>2</sup> Séré, *Musiciens français*. S. 175.

<sup>3</sup> Elst, *Duparc*. S. 267.

<sup>4</sup> Marie-Louise Sérieyx, *Lettres*. S. 54.

### 4.3.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung

Ebenso wie *Chanson triste* ist die *Mélodie Soupir* von Henri Duparc mehrfach überarbeitet worden. Zwei unterschiedliche Druckfassungen geben Zeugnis von diesem Heranreifen des Liedes: Die erste und frühere Version von *Soupir* wurde im Jahre 1869 publiziert, die zweite, überarbeitete Version erst 33 Jahre später veröffentlicht.

Zwar lässt sich aufgrund der geringen Anzahl von erhalten gebliebenen Manuskripten der unmittelbare Korrekturvorgang Duparcs nicht in gleicher Weise wie bei *Chanson triste* nachvollziehen, dennoch gibt auch der Vergleich dieser beiden Handschriften Aufschluss über die penible Arbeitstechnik des Komponisten.

Die erste Strophe zeigt in den beiden unterschiedlichen Varianten von *Soupir* noch nicht allzu viele Differenzen. Duparc modifiziert einerseits die Tempoangabe (in Autograph **M1** schreibt er noch ein *Andante* vor, in der Erstausgabe **D1** ein *Quasi Andante* und in der Handschrift **M2** sowie dem Druck **D2** verlangt er *Lent*), andererseits gibt er erst in der jüngeren Version des Liedes exakt an, wie er sich das Spiel der Klavierstimme vorstellt: *Lié et soutenu*. Dieser Vortragsanweisung kommt der Komponist dadurch entgegen, dass er im Klavierpart der überarbeiteten Fassung viel mehr Töne liegen lässt als in der ursprünglichen Variante und dadurch ein insgesamt ruhigeres und getrageneres Klangbild erzeugt:

Notenbeispiel 11: *Soupir*, M1, Takte 4 bis 7

Notenbeispiel 12: *Soupir*, M2, Takte 4 bis 7

Die Modulation nach D-Dur am Ende der ersten Strophe gestaltet Duparc überdies in der zweiten Version eleganter:

Musical notation for Notenspiel 13, measures 9-12 of the first version (M1) of 'Soupir'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a bass line that includes a prominent octave bass note in the final measure.

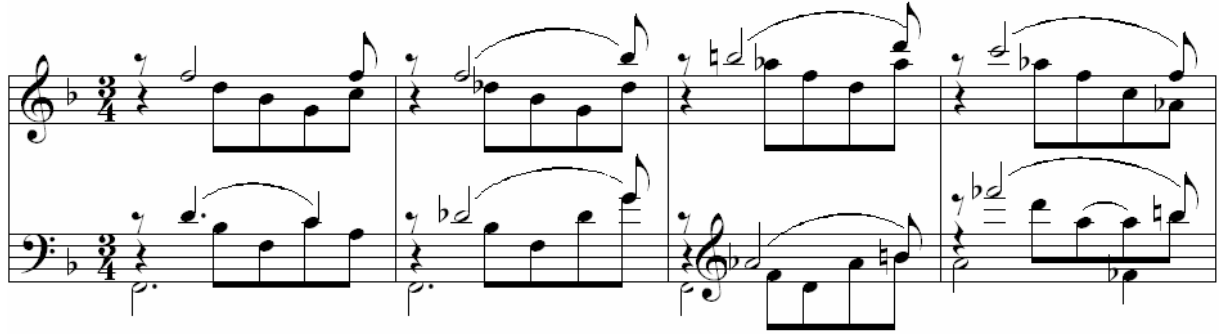
**Notenspiel 13:** *Soupir*, M1, Takte 9 bis 12

Musical notation for Notenspiel 14, measures 9-12 of the second version (M2) of 'Soupir'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a bass line that includes a prominent octave bass note in the final measure.

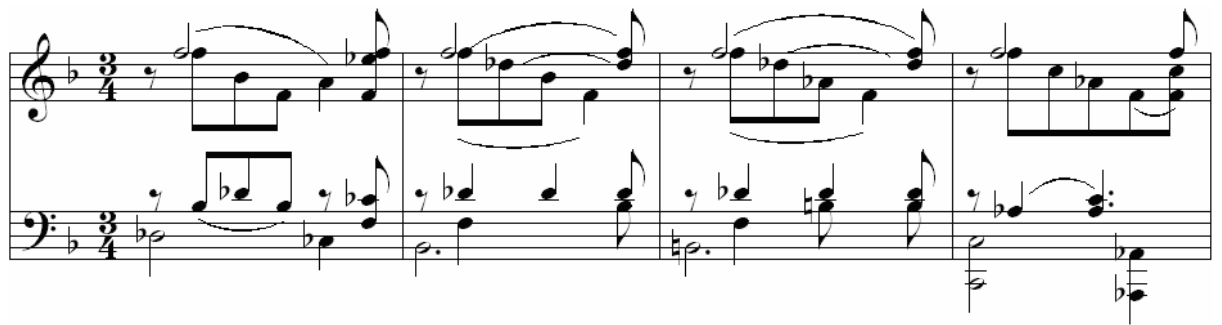
**Notenspiel 14:** *Soupir*, M2, Takte 9 bis 12

Eine wesentliche Korrektur findet sich in der zweiten Strophe des Liedes: Während sich in den Takten 16–18 ein noch, wie Nancy Van der Elst urteilt, „basse ‚primitive‘“ und „plus ‚pauvre‘ et plus statique“<sup>5</sup> zeigt, zeichnet sich die überarbeitete Fassung durch eine geschmeidige Basslinie aus, die in den Takten 19 und 20 durch oktavierte Basstöne verstärkt wird. Auch die Vorbereitung auf den sanften Höhepunkt von *Soupir* gestaltet Duparc in den beiden Versionen unterschiedlich: Während er in der ursprünglichen Fassung dem Höhepunkt einen verminderten Akkord (h–d–f–a<sup>b</sup>) voranstellt (Takt 18), leitet er ihn in der Überarbeitung durch eine weniger abrupt wirkende Umkehrung des Dominant-Septakkords in D<sup>b</sup> über H (statt C<sup>b</sup>) ein.

<sup>5</sup> Elst, *Duparc*. S. 269.



**Notenbergispiel 15:** *Soupir*, M1, Takte 16 bis 19



**Notenbergispiel 16:** *Soupir*, M2, Takte 16 bis 19

Die meisten Korrekturen nimmt Henri Duparc wieder, wie schon bei *Chanson triste*, in der dritten Strophe des Liedes vor. Zunächst lässt er in den Takten 22 bis 26 die Oktavierung der Klavierstimme wegfällen, dann verbessert er die in der ursprünglichen Version recht schnell und weniger elegant wirkende Modulation von F-Dur zur Dominante von d-Moll am Beginn der vierten Strophe.

„Duparc doit avoir compris que la préparation de cette reprise se réalisait d’une façon trop brusque, raison pour laquelle il a transformé la deuxième moitié de la 3<sup>e</sup> strophe, sans doute en se servant des leçons solides de son bien-aimé maître!<sup>6</sup> Les mes. 29 à 35 de la version définitive en témoignent: un chromatisme descendant, en combinaison avec le rythme syncopé est appelé à l’aide pour préparer la modulation à la dominante de ré.“<sup>7</sup>

<sup>6</sup> „son bien-aimé maître“: César Franck.

<sup>7</sup> Elst, *Duparc*. S. 269.

**Notenbeispiel 17:** *Soupir*, M2, Takte 29 bis 33

Auch den Gesangspart verändert Duparc am Ende der dritten Strophe: Während die Stimme in der Ursprungsversion bei den Worten „Mais ces pleurs toujours les répondre, Toujours l’aimer...“ melodisch sanft ausklingt, lässt der Komponist sie in der neuen Version neun Mal den Ton g’ und vier Mal den Ton c#’ eindrucklich repetieren.

Ein zweitaktiger Übergang, der in der älteren Version noch aus drei Takten besteht, führt dann in die Reprise des Liedes, das schließlich in beiden Versionen mit einem wiederholten, beinahe wispernd klingenden „Toujours“ über einem im *ppp* gespielten reinen D-Dur-Dreiklang endet.

Wie schon *Chanson triste* zeigt sich auch *Soupir* in seiner definitiven Version harmonisch reifer. Neben dem vermehrten und gezielten Einsatz von Chromatismen, schafft es Duparc, die harmonischen Übergänge fließender zu gestalten, ohne dabei auf überraschende tonale Wendungen verzichten zu müssen. Bei dieser hauptsächlich harmonischen Überarbeitung ist, so Nancy Van der Elst, eindeutig das Lehrgut César Francks zu beobachten, der Duparc einige Jahre lang in das Reich der Harmonielehre eingeführt hat.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 268.

### 4.3.3 Das Gedicht und seine Interpretation

Soupir (Sully Prudhomme)

Ne jamais la voir ni l'entendre,  
Ne jamais tout haut la nommer,  
Mais, fidèle, toujours l'attendre,  
Toujours l'aimer.

Ouvrir les bras et, las d'attendre,  
Sur le néant les refermer,  
Mais encor, toujours les lui tendre,  
Toujours l'aimer.

Ah! ne pouvoir que les lui tendre,  
Et dans les pleurs se consumer,  
Mais ces pleurs toujours les répandre,  
Toujours l'aimer.

Ne jamais la voir ni l'entendre  
Ne jamais tout haut la nommer,  
Mais d'un amour toujours plus tendre,  
Toujours l'aimer.

Die Textvorlage für die gleichnamige Vertonung von *Soupir* fand Henri Duparc in dem von Sully Prudhomme verfassten Gedichtband *Les Solitudes*. Dieser wurde im Jahre 1869 bei Lemerre in Paris erstmals veröffentlicht.

Im Werk des Dichters Prudhomme spiegelt sich ein Zwiespalt, der sein ganzes Leben bestimmt hat:

„Zwei Seelen wohnen in seiner Brust, die des positiven Wissenschaftlers und die des Dichters, des Künstlers, des Menschen. In dem Menschen wühlt die grenzenlose, unbezwingliche, metaphysische Sehnsucht nach dem Woher seines Seins, nach dem Warum des Geschehens, nach einem rechtfertigenden Prinzip des Lebens. Der in der positiven Schule Bacons gebildete exakte Forscher beschränkt hingegen sein Forschungsgebiet auf die Erkenntnis der Erscheinungswelt; sein Endziel ist, die Mannigfaltigkeit ihres Geschehens auf möglichst wenige Gesetze, vielleicht ein einziges, allumfassendes Gesetz zurückzuführen.“<sup>9</sup>

Prudhomme ist aber bemüht, in seiner Poesie eine Synthese zwischen diesen beiden divergierenden Kräften zu finden: Er erreicht sie, indem er romantisch-philosophische Inhalte in eine äußerst präzise und fast wissenschaftlich anmutende Form bringt.

Der lyrische Text *Soupir* ist ein Zeugnis für dieses dichterische Vorgehen: Ein romantischer Inhalt wird in einer sehr interessanten, streng geregelten Form dargeboten.

Das aus vier Strophen bestehende Gedicht enthält am Ende der jeweiligen Strophe einen Refrain und zwar im dritten und vierten Vers. Der Refrain besteht aus zwei verschiedenen Segmenten: einem in jeder Strophe gleich lautenden Vers („Toujours l’aimer“, vierter Vers) und einem nur formal gleich aufgebauten Vers (dritter Vers):

|                    |                                       |
|--------------------|---------------------------------------|
| Strophe 1, Vers 3: | Mais, fidèle, toujours l’attendre     |
| Strophe 2, Vers 3: | Mais encor, toujours les lui tendre   |
| Strophe 3, Vers 3: | Mais ces pleurs toujours les répandre |
| Strophe 4, Vers 3: | Mais d’un amour toujours plus tendre  |

---

<sup>9</sup> Walther Brangsch, *Philosophie und Dichtung bei Sully Prudhomme* (Berlin 1911), S. 1.



Diese Technik findet sich in leicht variiertes Form auch in einem Poem Prudhommés, das im Gedichtkonvolut *Stances et poèmes* veröffentlicht wurde:<sup>10</sup>

Ici-bas tous les lilas meurent,  
Tous les chants des oiseaux sont courts;  
Je rêve aux étés qui demeurent  
Toujours...

Ici-bas les lèvres effleurent  
Sans rien laisser de leur velours;  
Je rêve aux baisers qui demeurent  
Toujours...

Ici-bas tous les hommes pleurent  
Leurs amitiés ou leurs amours:  
Je rêve aux couples qui demeurent  
Toujours...

Die vierte Strophe von *Soupir* stellt eine Wiederholung der ersten Strophe dar, wobei sich aber beide Strophen durch den bereits angeführten dritten Vers voneinander unterscheiden.

Auffallend ist das rhetorische Oppositionspaar „Ne jamais“ und „Mais [...] toujours“, das Prudhomme jeweils vier Mal bewusst an den Versbeginn setzt. Es erfüllt einerseits einen antithetischen Zweck, andererseits hat es aber auch die Aufgabe, die nachfolgenden Infinitive einzuleiten. Den jeweiligen Versschluss bildet die Nennform eines Verbs, die abwechselnd entweder auf die Silbe „-dre“ oder „-er“ (=Kreuzreim) endet. Die Zahl der in einem Vers vorkommenden Silben zieht sich regelmäßig durch das ganze Gedicht: Der erste und der dritte Vers bestehen aus neun Silben, zweiter und vierter Vers aus acht und vier Silben.

Die, wie in *Soupir* deutlich zu ersehen ist, bewusst gewählte strenge Form des Gedichtes lässt einen interessanten Rückschluss auf das Kunstempfinden des Dichters zu:

„Er strebt vor allem nach der strengen Formenklarheit der Architektur; in der Malerei liebt er die deutliche Zeichnung, den [sic] scharf umrissenen Kontur mehr als das verschwimmende Licht und den farbigen Eindruck; am fernsten steht er dem

---

<sup>10</sup> Vgl. E. Bovet, *Sully Prudhomme (Avec lettres inédites)*. In: *Wissen und Leben* 23 (1913), S. 7.

unbestimmten, wenn auch unmittelbarstem Ausdruck in der Musik. Und innerhalb dieser Kunst empfindet er wieder den Rhythmus deutlicher als Harmonien und Klangwirkungen, was seinem Verhältnis zur Zeichnung und zum Licht in der Malerei entsprechen würde.“<sup>11</sup>

Die Vorliebe für einen markanten Rhythmus zeigt sich auch in dem von Prudhomme rhythmisch gestalteten Gedicht *Soupir*. Wird es nämlich laut vorgetragen, erscheint jede Strophe durch den speziellen Sprachrhythmus und die Sprachmelodie wie ein kontinuierliches Seufzen, wodurch das ohnehin inhaltlich pessimistische Gedicht im Unterbewusstsein des Lesers oder Zuhörers eine sehr negative Grundstimmung hervorruft.

Das ganze Poem beschreibt die Gefühle eines Mannes, dessen Geliebte sich entweder von ihm entfernt hat oder überhaupt weit von ihm entfernt lebt. Es spiegelt das sehnsüchtige Warten, das nutzlose Ausbreiten der Arme, die ins Leere reichen und mündet in der dritten Strophe in bittere Tränen über seine verzweifelte Situation. Er liebt sie mit allen Sinnen und leidet daher besonders darunter, dass er sie niemals sehen, hören oder gar fühlen kann. Obwohl dieses Warten sichtlich vergeblich ist, lässt er nicht davon ab, sondern im Gegenteil, jede Strophe mündet in der Versicherung, dass er sie immer lieben werde.

Das Gedicht wirkt wie ein Selbstgespräch des Poeten, der versucht, diese Situation zu bewältigen, aber immer wieder erkennen muss, dass diese Liebe für ihn Ewigkeitscharakter hat. Diese Vergeblichkeit bewirkt kein Abwenden, sondern im Gegenteil (wie aus dem dritten Vers der vierten Strophe ersichtlich) eine noch intensivere Zuwendung zu der für ihn offenbar unerreichbaren Frau.

Trotz dieses Ausbruchs der Gefühle hält sich der Dichter an die formalen Forderungen der Lyrik und gestaltet den Höhepunkt genau im dritten Vers der dritten Strophe („Mais ces pleurs toujours les répandre“), wobei er mit dem auch hier wieder vorkommenden „toujours“ bewusst darauf hinweist, dass es für dieses Problem wohl keine Lösung geben werde. Auch Duparc setzt in seiner Vertonung des Werkes den musikalischen Höhepunkt an dieselbe Stelle.

---

<sup>11</sup> Walther Brangsch, *Philosophie und Dichtung bei Sully Prudhomme* (Berlin 1911), S. 135.

Das besonders Bemerkenswerte an diesem Gedicht ist also, dass es Prudhomme versteht, einen regelrechten Gefühlsausbruch einer verzweifelten Liebe gemäß den strengen Vorschriften der Poetik zu gestalten, und vielleicht war es gerade diese scheinbare Gegensätzlichkeit, die den Musiker Duparc gereizt hat, dieses Werk zur Vertonung auszuwählen.

Das Gedicht *Soupir* ist also der reinen Gefühlslyrik zuzuordnen und stellt ein Zeugnis der tiefsten Entmutigung, der bittersten Verzweiflung und des düstersten Pessimismus dar. Wir finden darin das Gedanken- und Empfindungsgut des Poeten, das wohl aus einem Leben resultiert, welches dem Dichter nicht viele schöne Stunden geschenkt hat.

Das Lied wurde von Henri Duparc knapp vor Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges vertont, was vielleicht einerseits der Grundstimmung des Musikers zu dieser Zeit besonders entsprochen haben mag, denn die Vertonung des Gedichtes lässt Prudhommess düstere Gedanken der Ausweglosigkeit noch stärker zur Geltung kommen. Andererseits aber mag ihn das Gefühl der Sehnsucht nach der Geliebten – er stand kurz vor der Verlobung mit Ellie Mac Swiney – besonders erfüllt haben.

#### 4.3.4 Interpretation von Text und Musik

Der im lyrischen Text *Soupir* formal streng geregelte Aufbau nimmt – wie bereits erwähnt – einen besonderen Stellenwert ein. Henri Duparc konzentriert sich aus diesem Grund auch in seiner Vertonung nicht nur auf inhaltliche Aspekte des Gedichtes, sondern speziell auf die formalen Gegebenheiten, die er auf mehreren Ebenen musikalisch umzusetzen versucht:

1. Der Komponist nimmt keine wesentlich gravierenden Textänderungen vor, sondern lässt lediglich ein „Toujours!“ am Ende des vierten Verses in der letzten Strophe wiederholen.
2. Die ausgeprägte Kontrastanlage des Gedichtes (A–B–C–A) übernimmt Duparc in seine Komposition: Die Rahmenstrophen sind im Unterschied zu den Binnenstrophen musikalisch gleich gestaltet.
3. Die strophische Gliederung des Poems wird in Duparcs Vertonung sehr genau eingehalten: Die vier Strophen werden jeweils durch ein kurzes Zwischenspiel voneinander getrennt:

| Einleitung | 1. Strophe | Interludium | 2. Strophe | Interludium | 3. Strophe | Interludium | 4. Strophe |
|------------|------------|-------------|------------|-------------|------------|-------------|------------|
| 3 Takte    | 9 Takte    | 1 Takt      | 9 Takte    | 1 Takt      | 12 Takte   | 2 Takte     | 12 Takte   |

4. Die Versenden, die der Dichter mit einem Beistrich versieht, um bewusst eine kurze Sprechpause zu bewirken, überträgt Duparc in den Gesangspart seiner Vertonung, indem er an diesen Stellen eine kurze Pause setzt oder zumindest wie in Takt 9 und 11, bzw. 43 und 44, eine Zäsur vorschreibt.
5. Das exponierte Kontrastprinzip der Infinitivendsilben „-er“ und „-dre“ unterstreicht der Komponist, indem er die Silbe „-er“ immer auf eine Note mit längerem Zeitwert, die Silbe „-dre“ dagegen auf eine Note mit einem kürzeren Zeitwert setzt.

Notenbeispiel 18: *Soupir*, D3, Takt 12

ten - dre

mer.

Notenbeispiel 19: *Soupir*, D3, Takt 6

6. Auch der von Prudhomme vorgeschriebene Refrain des letzten Verses ist musikalisch erkennbar: Zunächst zeichnet er sich in allen vier Strophen durch den gleichen Rhythmus aus,

dann durch die von Duparc an dieser Stelle immer vorgeschriebene Vortragsanweisung *poco rall.*, sowie schließlich in der ersten, zweiten und vierten Strophe durch den wiederkehrenden Quartsprung über dem Wort „toujours“:

ten - dre, tou - jours l'ai - mer

Notenbeispiel 20: *Soupir*, D3, Takt 11 und 12

Tou - jours l'ai - mer

Notenbeispiel 21: *Soupir*, D3, Takte 21 und 22

Generell reduziert Duparc das Lied *Soupir*, wie es auch die Textvorlage verlangt, auf ein Minimum des Geschehens:

„Le musicien tient la même gageure que le poète en s’inscrivant dans l’amplitude minimum du geste, en s’enfermant dans la répétition la plus contraignante. L’un et l’autre abaissent les mouvements de la courbe au plus près du trait uni. Néanmoins, ni l’un ni l’autre ne tombent dans la litanie.“<sup>12</sup>

*Soupir* wird von einem einzigen zentralen Motiv bestimmt: Dieses zeigt sich konstant vom Anfang bis zum Ende des Liedes im Klavierpart und wird einerseits durch doppelte Appoggiaturen, andererseits durch einen signifikant synkopierten Rhythmus charakterisiert. Zumeist besteht das durch einen fortwährenden Orgelpunkt im Bass der Klavierstimme gestützte Motiv aus einem Nonenakkord, der im zweiten Teil des Taktes aufgelöst wird.

Die Appoggiaturen sind eindeutig musikalische Sinnbilder für die Seufzer und Klagen, die das lyrische Ich mehrmals ausstößt. Betrachtet man die Vorhalte näher, fällt auf, dass sich die Appoggiaturen nicht immer nur tonleiterabwärts sondern auch tonleiteraufwärts auflösen, in manchen Fällen aber auch zu „unechten“ Appoggiaturen werden können, da keine wirkliche Auflösung eines dissonanten Akkordes stattfindet. Diese Tatsache ist wahrscheinlich auf die textlich-inhaltliche Basis des Poems zurückzuführen. Die jeweiligen Appoggiaturen werden nämlich zum Spiegelbild des Gefühlszustandes des lyrischen Ich:

In der ersten Strophe, wo das Ich seinen Kummer über die Absenz der Geliebten ausdrückt, überwiegen die Appoggiaturen mit tonleiterabwärtslaufender Auflösung. Ab dem Übergang von der ersten in die zweite Strophe, wo das Lied tonal auch vom trübere d-Moll ins hellere D-Dur wechselt, zeigen sich von Takt 11 bis Takt 14 nur Appoggiaturen, die tonleiteraufwärts aufgelöst werden. Die anfänglich pessimistische Stimmung des lyrischen Ich bessert sich kurzfristig: ein Hoffnungsschimmer ist bei den Worten „Ouvrir les bras“ spürbar. Dieser wird jedoch sofort negiert, wenn es in der Folge heißt: „... et las d’attendre“, was wiederum in der nach unten aufgelösten Appoggiatur musikalisch umgesetzt wird. Die Verse zwei und drei „Sur le néant les

---

<sup>12</sup> Stricker, *Les Mélodies de Duparc*. S. 37f.

refermer, Mais encor, toujours les lui tendre“, lassen große Unsicherheit spüren: es zeigt sich zwar ein vager Hoffnungsschimmer, der Wunsch des Protagonisten aber, der Geliebten nahe zu sein, ist ihm bis jetzt verwehrt geblieben. Wiederum wird die ungewisse Stimmung des lyrischen Ich auf den Klavierpart des Liedes appliziert: Die Appoggiaturen stagnieren kurzfristig, indem es nicht zur Auflösung eines dissonanten Akkordes kommt. Ab dem Ende der zweiten Strophe, wo die Klavierstimme nach F-Dur moduliert, kommt es wieder zum vermehrten Einsatz von sich nach oben auflösenden Vorhalten. Sie setzen sich bei den Worten „Ah! ne pouvoir que les lui tendre“ fort, wo das lyrische Ich in seiner Vorstellung innig erregt die Geliebte in den Armen zu halten vermeint. Dann jedoch, als der Sehnsüchtige im zweiten Vers der dritten Strophe langsam zu erkennen beginnt, dass es möglicherweise zu dieser trauten Zweisamkeit gar nie kommen werde („Et dans les pleurs se consumer,“), finden sich in der Klavierstimme wieder die abwärtslaufenden Appoggiaturen. Wenn das lyrische Ich schließlich am Climax des Liedes den seelischen Tiefpunkt erreicht („Mais ces pleurs toujours les répandre“) kommt es zu einer Kumulation von diminuierten tonleiterabwärtslaufenden Appoggiaturen bzw. Chromatismen, die eindeutig neben der bisherigen Funktion auch das Herabfallen der Tränen des vergeblich Liebenden symbolisieren sollen. Die vierte Strophe, die der ersten gleicht, wird von Takt 38 bis Takt 43 wieder von sich nach unten auflösenden Vorhalten bestimmt. Die Schlusstakte des Liedes, die letztlich in einem reinen D-Dur-Klang enden und davor noch aufwärtssteigende Appoggiaturen aufweisen, sind vielleicht Beweis dafür, dass Duparc das Ende des Gedichtes nicht vollends pessimistisch sieht, sondern dem Verzweifelten noch einen Funken Hoffnung lässt.

In diesem Lied kommt also dem Klavierpart, der auf den ersten Blick hin nur der Begleitung zu dienen scheint, wohl eine sehr starke Bedeutung zu. Er wird durch die verschiedenartigen Appoggiaturen Träger der emotionalen Stimmungsschwankungen des Poeten. Die aus dem Unterbewusstsein aufsteigenden Emotionen des Rezipienten, die Prudhomme auf textlicher Ebene durch eine bestimmte Wortwahl, sowie durch Sprachmelodie- und Sprachrhythmus hervorruft, erzeugt Duparc bei seinen Zuhörern durch die kaum wahrnehmbaren Veränderungen der Appoggiaturen.

Um die Klavierbegleitung besonders hervorzuheben, lässt der Komponist die Singstimme relativ ruhig fließen, weist ihr einen engen Ambitus zu und vermeidet

auffallende Höhepunkte. Es ist offensichtlich, dass er in diesem Fall der Singstimme nicht gestattet, die primäre Funktion zu übernehmen.

Die ersten beiden von Henri Duparc komponierten *Méodies*, *Chanson triste* und *Soupir* weisen viele Gemeinsamkeiten auf: Beide sind zwischen 1868 und 1869, im Vorfeld von Duparcs Verlobung mit Ellie Mac Swiney, entstanden, beide handeln von einer tragischen, unerfüllten Liebe zwischen dem lyrischen Ich und der Geliebten.

Die Textvorlage verändert Duparc bei beiden Stücken nur jeweils einmal, wenn er nämlich bei *Chanson triste* ein zweites „ballade“ einfügt und bei *Soupir* das Wort „toujours“ wiederholt. Auch kompositionstechnische Parallelitäten finden sich zwischen den beiden *Méodies*: So spielen beim einen wie beim anderen die Appoggiaturen im Klavierpart eine wichtige Rolle, beide Lieder schweben in der ersten Strophe auf der Dominante der eigentlichen Grundtonart, und schließlich erscheinen beide Kompositionen in der ersten Strophe, was den harmonischen Rhythmus betrifft, ruhig, während sie dann in ihrem Verlauf bis zum Höhepunkt in der dritten Strophe eine Vielzahl von harmonisch dichten Progressionen aufweisen.

Letztlich zeichnet die beiden Kompositionen noch die folgende Gemeinsamkeit aus: *Chanson triste* und *Soupir* sind die einzigen Lieder, die Duparc von seiner ersten publizierten Liedsammlung *5 Méodies par Henri Duparc, op. 2* (1869) auswählt, überarbeitet und schließlich im Jahre 1902 neu veröffentlicht. Die im Anschluss an dieses Kapitel besprochenen *Méodies Romance de Mignon*, *Sérénade* sowie *Le Galop*, die ebenfalls in der Erstausgabe von 1869 herausgekommen sind, erschienen Duparc hingegen nicht geeignet, in der Neuauflage von 1902 veröffentlicht zu werden.



## 4.4 Romance de Mignon

### 4.4.1 Einführung

Die *Romance de Mignon* ist das einzige Lied Duparcs, das nur einmal gedruckt und veröffentlicht worden ist<sup>1</sup>: Im Jahre 1869 wurde es von Flaxland in der Edition *5 Mélodies par Henri Duparc, op.2*, publiziert.

Von diesem Lied ist der Nachwelt nur ein einziges handschriftliches Exemplar geblieben. Es trägt noch den Titel *Mignon* und ist der späteren Ehefrau Duparcs, Ellie Mac Swiney, gewidmet. Da das gedruckte Exemplar mit *Romance de Mignon* titulierte ist und zudem, anders als das einzig verbliebene Autograph, dem Jugendfreund Duparcs, Arthur Coquard, gewidmet ist, muss angenommen werden, dass es zumindest noch ein Manuskript, möglicherweise aber auch noch mehrere zu *Romance de Mignon* gegeben haben muss, die jedoch von der Wissenschaft noch nicht entdeckt oder verschollen sind.

Der Komponist hat dieses Lied – geht man von der Datierung des Manuskriptes aus – wahrscheinlich im Frühling des Jahres 1869 fertiggestellt. Duparc selbst erwähnt es in seinem Curriculum Vitae<sup>2</sup> gar nicht, und auch im Artikel von Octave Séré<sup>3</sup> sucht man vergebens eine Erwähnung dieses Stückes. Lediglich Georges Servières<sup>4</sup> und A. Coeuroy<sup>5</sup> sprechen in ihren Aufsätzen von einer *Romance de Mignon*.

Die Uraufführung des Liedes fand am 22. Jänner 1948 im Rahmen einer Rundfunksendung des Radiosenders *Paris-Inter* statt. Das Lied wurde von Noémie Perugia interpretiert. Ein zweites Mal wurde die *Romance de Mignon* von Héléne Bouvier zur Eröffnung einer Ausstellung über Henri Duparc in Versailles am 3. Juni des Jahres 1948 gesungen.

---

<sup>1</sup> ausgenommen der im Jahre 1995 (*Complete songs for voice and piano*, New York) sowie 2005 erschienenen neu überarbeiteten Edition: Roger Nichols (Hrsg.), *Henri Duparc. Complete Songs* (London 2005) [i.d.F.: Nichols, *Complete songs*]

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Séré, *Musiciens français*. S. 175.

<sup>4</sup> Servières, *Lieder français II*. S. 126ff.

<sup>5</sup> Coeuroy, *La Musique française*. S. 85.

## 4.4.2 Das Original und seine Übersetzung

### 4.4.2.1 Mignons Lied von Johann Wolfgang von Goethe

Kennst du das Land? (Johann Wolfgang von Goethe)

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,  
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht –  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht –  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
„Was hat man dir, du armes Kind, getan?“ –  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut –  
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!

Mignons Lied *Kennst du das Land?* stammt aus dem von Johann Wolfgang von Goethe verfassten Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der, dank des besonderen Drängens Schillers, in den Jahren 1794 bis 1796 von Goethe fertig gestellt worden ist. Schon zwischen 1777 und 1786 hatte Goethe an einer Fragment gebliebenen ersten Fassung gearbeitet. Diese wurde nach der Entdeckung im Jahre 1911 unter dem Titel *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* veröffentlicht. Erst 1794 begann Goethe mit einer Überarbeitung der ursprünglichen Fassung und integrierte die Textstellen – mit entscheidenden Veränderungen – in die ersten vier Bücher der *Lehrjahre*. Die überragende Bedeutung des Werks, das nicht nur Kristallisationspunkt der romantischen Roman- und Poesietheorie wurde, sondern bis ins 20. Jahrhundert gültige Maßstäbe setzte und als klassische Ausprägung des Bildungsromans galt, wurde von Goethes literarischen Zeitgenossen wie Schiller, Schlegel, Körner oder Novalis sehr schnell erkannt. Unmittelbar nach dem Abschluss seines „klassischen Romans“ beschloss Goethe eine Fortsetzung, aus der schließlich 1821 die erste und 1829 die zweite Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* hervorging.

Die Handlung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* schildert den Entwicklungsgang des Kaufmannssohnes Wilhelm Meister, der sich von der bürgerlichen Enge seines Elternhauses befreien möchte. Im Theater glaubt er den Anschluss an eine größere Welt und den Weg zu sich selbst finden zu können. Eine Reihe von zunächst vielversprechenden, dann aber immer wieder enttäuschenden Begegnungen mit der Schauspielerwelt sowie die zerrütteten Liebesverhältnisse zu diversen Frauen prägen den Charakter und die Entwicklung des Protagonisten. Schließlich tritt Wilhelm der adelig-aufgeklärten, aber nicht ganz durchschaubaren „Turmgesellschaft“ bei, in deren Kreis er die selbstlos tätige Natalie, die „schöne Amazone“, kennenlernt, mit der er sich, noch bevor er seine „Wanderjahre“ antritt, verlobt.

Mignon nimmt unter den vielen Frauengestalten des Romans eine herausragende Stellung ein. Das „wunderbare Kind“, das aus seiner Heimat entführt worden ist und – wie sich am Ende des Romans herausstellt – Produkt einer inzestiösen Liebe ist, wird von einem Seiltänzer zum Verkauf angeboten. Wilhelm kauft das Mädchen, das ihm von nun an treuen Schrittes folgt und das sehr bald einer stillen und hoffnungslosen Leidenschaft zu seinem Meister erliegt.

Die Lieder, die Mignon singt, spielen als Ausdrucksform der psychologischen Entwicklung des Mädchens eine bedeutende Rolle. Das wohl berühmteste Lied der Mignon ist das oftmals übersetzte und vertonte Italien-Lied *Kennst du das Land?*

Die Grundstruktur des Gedichtes bilden drei Strophen zu je sechs Versen, die im Paarreim gehalten sind. Die kunstvolle Gliederung und Gestaltung des fünften Verses bewirkt beim Leser erhöhte Aufmerksamkeit und bringt den sehnsuchtsvollen Ruf des Mädchens noch stärker zur Geltung. Die fast bange Frage „Kennst du es wohl?“ an den Geliebten und das schmerzvolle „Dahin! Dahin!“ sind in allen drei Strophen refrainartig angeordnet und unterscheiden sich nur in der Anrede, die vom Geliebten über den Beschützer bis zum Vater, dem allerdings das Possessivpronomen verweigert wird, führt. Das Lied zeichnet sich durch einen Rhythmus aus, der mit einer Hebung und zwei Senkungen spannungsvoll beginnt, dann in regelmäßigen wohl lautenden Fünftaktern fortfährt, sich in knapper Frage und Anruf kurzfristig zusammenzieht, und wenig später wieder in einem Fünftakter ausschwingt.<sup>6</sup>

Die schroff einsetzende Frage „Kennst du [...]?“ steht leitmotivisch zu Beginn jeder Strophe und bildet den Auftakt zu einem jeweils neuen Sehnsuchtsbild.

Die erste Strophe zeigt ein Bild von idyllischer Natur. Die hier imaginierte Landschaft kann als Spiegel der inneren Gemütsstimmung Mignons gedeutet werden, welche das Mädchen auf die äußere Natur projiziert. Das Gebäude in der zweiten Strophe – Goethe nahm hier sehr wahrscheinlich die „Villa Rotonda“ von Andrea Palladio (1508–1580), einem italienischen Architekten, zum Vorbild, – ist der Ort, wo Mignon ihre große Liebe zur Kunst offenbart.

„Der Gegensatz von Natur und Gesellschaft wird im dargestellten Kontrast der blühenden Natur (1. Strophe) zu dem künstlichen Gebäude (2. Strophe) als gesellschaftlicher Wohnbereich dargestellt. [...] Der Wechsel von der natürlichen Landschaft zur gesellschaftsträchtigen spiegelt sozialgeschichtlich die gesellschaftliche Entwicklung der Menschheit wider: Die Urgesellschaft lebt in einer Wildnis, deren Bekämpfung zur Wohngesellschaft geführt hat.“<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Erich Trunz (Hrsg.), *Goethes Werke*, Bd 7 (München 1982), S. 734.

<sup>7</sup> Jin-Tae Ahn, *Mignons Lied in Goethes „Wilhelm Meister“* (Frankfurt am Main 1993), S. 74.

In der dritten Strophe verwandelt sich dann das Gegenständliche zu Abstraktem, das Geschehen weitet sich ins Übernatürliche. Dabei verzichtet Goethe auf einen sanften Übergang.

„Während in der 2. Strophe die Bildhaftigkeit Bezug auf den Bereich der vom Menschen gefertigten Dingwelt nimmt, erinnert der Hintergrund der 3. Strophe, dabei dionysische Assoziationen weckend, an den vom Menschen unabhängigen Bezirk der Natur (z.B. der Drachen alte Brut). Die Sehnsucht im Sinn dieses Liedes umspannt damit eine weite Skala seelischer Erfahrungen, die bei Mignon vom Leiblichen bis zum Geistigen reichen.“<sup>8</sup>

Eine Einheit in Mignons Gedicht bewirkt das gewebte Netz, bestehend aus Substantiven, Verben und Adjektiven, die zum großen Teil dem Bereich des Visuellen angehören und somit das Wesen der hellen und dunklen Wirklichkeit Mignons offenbaren. Goethe nimmt in diesem Gedicht die starke Farbsymbolik des Symbolismus bereits vorweg. Das helle Leuchten südlicher Sonne, welches das Gelb der Zitronen, den Goldton der Orangen einem tiefblauen Himmel gegenüberstellt, von dem sich das Weiß der Myrtenblüten und das dunkle Grün des Lorbeers besonders kontrastreich abheben, weist auf Farbkompositionen hin, auf die Goethe auch in seiner Farbenlehre aufmerksam macht.

Diesen kräftigen Farben in der ersten Strophe steht das Düstere, Dunkle der letzten Strophe gegenüber, ganz entsprechend dem seelischen Empfinden des Mädchens. Wolkensteg, Nebel, Höhlen, dunkler Fels und reißende Fluten zeichnen ein Bild des Grauens in dem die Sommerseligkeit Mignons auch letztendlich münden muss.

Goethes Lied der Mignon ist von den verschiedensten Komponisten im Laufe der Zeit vertont worden. Nancy Van der Elst nennt in ihrer Abhandlung *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* die wichtigsten: Reichardt (1795), Zelter (1795), Himmel (vor 1814), Beethoven (1810), Spohr (1815), Schubert (1816), Tomaschek (vor 1822), Spontini (1830), Liszt (1841), Schumann (1849), Tschaikowsky (vor Ende Mai 1875), Diepenbrock (1884) und Wolf (1888).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ebda. S. 75.

<sup>9</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 272.

Das Gedicht ist auch mehrmals ins Französische übersetzt worden, wobei es sich zumeist um sehr freie Traduktionen handelt:

„Les versions françaises ne conservent pas toutes une traduction littérale. Hippolyte Monpou a mis en musique les deux premières strophes. Sa mélodie, intitulée Mignon, qui date de 1834, n’a pas une très grande valeur; la traduction faite par Théodore Coussenel est très superficielle. Les deux strophes ont la même musique. Henri Reber composa en 1863 un Chant de Mignon sur une traduction, faite par X. Marmier, la plus littérale que nous ayons trouvée. Cette mélodie a également la forme strophique, mais elle présente quelques variations inspirées par les paroles: la dernière strophe amène un point culminant par des trémolos. La Romance de Thomas dans son opéra Mignon est très éloignée de la pensée de Goethe, de même que le livret de l’opéra n’a plus beaucoup de parenté avec le sujet du livre de Goethe. Gounod composa en 1871 une mélodie Mignon sur un poème de Louis Gallet. Ici il n’est plus du tout question d’une traduction: c’est plutôt une Invitation au Voyage! Il n’y a plus trace d’une fille mystérieuse et énigmatique, mais le poème se présente comme une chanson d’amour pleine d’élan et de charme!“<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Elst, *Duparc*. S. 272f.

#### 4.4.2.2 Mignons Lied in der Übersetzung von Victor Wilder

Kennst du das Land? (Übersetzung von Victor Wilder)

Le connais-tu, ce radieux pays  
Où brille dans les branches l'or des fruits?  
Un doux zéphir Embaume l'air  
et le laurier s'unit au myrte vert  
Le connais-tu, le connais-tu?  
Là-bas, là bas, mon bien aimé, Courons porter nos pas  
Là-bas, mon bien aimé Courons porter nos pas  
Courons mon bien aimé Là-bas là-bas

Le connais-tu, ce merveilleux séjour  
Où tout me parle encor de notre amour?  
Où chaque objet me dit avec douleur:  
Qui t'a ravi ta joie et ton bonheur?  
Le connais-tu? le connais-tu?  
Là-bas, là-bas, mon bien aimé Courons porter nos pas  
Là-bas mon bien aimé, Courons porter nos pas,  
Courons, mon bien aimé Là-bas là-bas

Auch die Übersetzung von Victor Wilder, die Henri Duparc vertont hat, streift nur annähernd die wirkliche Aussage des Goethe-Gedichtes. Victor Wilder entnimmt dem Roman das Lied der Mignon und übersetzt es plakativ, ohne auf den tiefgründigen Inhalt, der sich aus Goethes Werk ergibt, Rücksicht zu nehmen. Was bleibt, ist ein einfaches Liebeslied, dessen literarischer Wert in Frage gestellt werden muss.

Wilder verändert bei seiner Übersetzung den zugrunde liegenden Text nicht nur inhaltlich, sondern auch formal: So finden sich in seiner Version nur zwei statt drei Strophen, den anschließenden Refrain stockt Wilder dafür auf vier Zeilen auf: „Le connais-tu, le connais-tu? / Là-bas, là-bas, mon bien aimé, Courons porter nos pas / Là-bas, mon bien aimé Courons porter nos pas / Courons mon bien aimé Là-bas là bas“.

Während die erste Strophe in der Übersetzung Wilders inhaltlich der des Goethe-Textes nahe kommt, verliert die zweite Strophe völlig ihren literarisch-lyrischen Zauber: Das italienische Gebäude, das von Goethe in insgesamt drei Versen so diffizil beschrieben wird („Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach, / Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach / Und Marmorbilder stehn und sehn mich an“), wird bei Wilder lediglich als „merveilleux séjour“ angegeben. An das Kind, im ursprünglichen Text von Marmorbildern befragt, wird bei Wilder nur von „chaque objet“ folgende Frage gerichtet: „Qui t’a ravi ta joie et ton bonheur?“ (wörtlich übersetzt: Wer hat dir deine Freude und dein Glück genommen?). Schließlich findet sich im übersetzten Lied in Vers 10 die Frage „Où tout me parle encore de notre amour?“, ein Satz, der im Goethe-Gedicht gar nicht vorkommt. Die von Goethe im Refrain jeweilig bewusst eingesetzte Anrede („O mein Geliebter“, Vers 7 und „O mein Beschützer“, Vers 14) ignoriert Wilder, indem er jeweils nur ein einfaches und nichtssagendes „mon bien aimé“ an diese Stelle setzt. Schließlich kann man Rémy Strickers Aussage nicht verurteilen, wenn er über Victor Wilders Übersetzung schreibt:

„A Duparc V. Wilder fournit une imitation émasculée, réduite à deux strophes: en réalité il ne reste presque rien du texte de Goethe, pas une idée maîtresse ni une seule tournure poétique en tout cas. Ainsi demeure seule la symétrie de deux strophes avec leur coupe binaire. [...] Il faut en convenir c’est le texte, certainement le plus mauvais de ceux choisis par Duparc, qui impose les couplets.“<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 64.



Es stellt sich jedoch die Frage, warum der junge Henri Duparc ausgerechnet Wilders Übersetzung des so berühmten Goethe-Liedes zur Vertonung gewählt hat. Dafür lassen sich im Moment nur zwei mögliche Antworten finden:

1. Duparc kannte zu diesem Zeitpunkt den Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, aus dem das Mignon-Lied stammt, noch nicht im Original und wusste nicht, dass es sich bei dieser Übersetzung um eine schlechte handelte.
2. Der junge Künstler sah sich lediglich vom „rêve d'amour“ dieses Gedichtes inspiriert und vertonte es als Hommage auf seine zukünftige Frau Ellie Mac Swiney.

### 4.4.3 Henri Duparcs Vertonung der Übersetzung von Victor Wilder

Anders als bei den bereits besprochenen *Mélodies Chanson triste* und *Soupir* handelt es sich bei *Romance de Mignon* um ein Lied, das Duparc nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1869 nicht noch einmal publizieren lassen wollte und das er daher auch nicht mehr überarbeitet hat. Die *Romance de Mignon* bleibt somit ein „unperfektioniertes“ Jugendwerk des Musikers, das nicht mit der Qualität eines überarbeiteten *Chanson triste* oder eines von Duparcs später komponierten Liedern verglichen werden kann. Und doch wird diesem Musikstück noch größere Bedeutung zukommen – nämlich dann, wenn sich zeigen wird, dass Duparc in seinen Spätwerken *L'Invitation au Voyage* oder *La Vie Antérieure* auf manch musikalische Idee in diesem Lied zurückgegriffen hat.

Die *Romance* zeichnet sich durch eine streng geregelte strophische Form aus:

| Einleitung | 1.Strophe | Interludium | Refrain  | Interludium1 | Interludium2 | 2.Strophe | Interludium | Refrain  | Schluss  |
|------------|-----------|-------------|----------|--------------|--------------|-----------|-------------|----------|----------|
| 4 Takte    | 20 Takte  | 2 Takte     | 16 Takte | 4 Takte      | 4 Takte      | 20 Takte  | 2 Takte     | 16 Takte | 12 Takte |

Insgesamt besteht sie aus exakt 100 Takten. Der erste Teil des Liedes (mit Klaviervorspiel und Interludium zwischen erster und zweiter Strophe) setzt sich aus 46 Takten, der zweite Teil (inklusive 12-taktigem Postludium) aus 54 Takten zusammen. Dass das Stück ursprünglich möglicherweise in Rondoform<sup>12</sup> konzipiert gewesen ist, beweist die folgende Tatsache: Die vier einleitenden Takte im Klavier vor Beginn der ersten Strophe wiederholen sich vor der zweiten Strophe und sind auch im Klaviernachspiel (Takte 93 bis 96) wieder zu finden.

Henri Duparc vollzieht eine harmonische Trennung zwischen der Strophe und dem anschließendem Refrain: Die Strophe, deren Ausgangstonart E-Dur ist, moduliert vor Beginn des Refrains nach G-Dur – das darauffolgende Interludium bzw. Postludium führt dann wieder nach E-Dur zurück. Der Refrain selbst, der mit einem strahlendem G-Dur-Quartsextakkord beginnt, moduliert aufgrund von mediantischen (T 28f., T 29f.)

<sup>12</sup> Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 65.

und enharmonischen Progressionen (T 31f.) in eine Reihe von entfernten Tonarten, um schließlich wieder nach G-Dur zurückzukehren.

Die zweite Strophe unterscheidet sich von der ersten nur durch geringe Details im Klavierpart (vgl. Takt 51) oder durch kleinere Veränderungen in der Gesangsstimme.

*Romance de Mignon* ist das erste Lied, in dem sich Richard Wagners musikalischer Einfluss auf den jungen Komponisten deutlich bemerkbar macht. Diese Tatsache ist nicht verwunderlich, bedenkt man, dass gerade zur Entstehungszeit dieses Werkes, Henri Duparc mehrere Reisen nach Deutschland unternommen hat, um die Musik Wagners zu hören. Auch in Paris hatte er bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, Wagners Schaffen kennenzulernen: Jules Pasdeloup dirigierte 1869 *Rienzi*, Charles Lamoureux übernahm im selben Jahr das Dirigat zu *Lohengrin*.<sup>13</sup> Mit seinem Freund Camille Saint-Saëns studierte Henri Duparc die Partituren zu *Rheingold* und *Walküre*, eine Aufführung des zuletzt genannten Werkes besuchten beide Männer im Juni des Jahres 1870. Schließlich soll sogar, wenn man den Informationen von Charles Oulmont<sup>14</sup> Glauben schenken darf, Duparc den vielgeschätzten Komponisten Richard Wagner im Jahre 1869 persönlich getroffen haben und mit ihm im Anschluss an das Treffen in freundschaftlichem Briefverkehr gestanden sein.<sup>15</sup> All dies blieb nicht ohne Einfluss auf den jungen Komponisten, und so lassen sich die Spuren der Musik Richard Wagners in der *Romance de Mignon* nicht verleugnen:

„Romance de Mignon montre, comme nous l’avons fait remarquer, beaucoup de parenté avec quelques traits caractéristiques de Lohengrin. La chute de tonique à dominante, fréquente dans la musique de Lohengrin, régit les huit premières mesures de cette mélodie. Le début fait penser au duo d’amour d’Elsa et de Lohengrin dans la 2<sup>e</sup> scène du 3<sup>e</sup> acte. La tonalité est même pareille! Dans la 2<sup>e</sup> strophe Duparc a ajouté à l’accompagnement un petit trait chromatique: il trouve son origine dans la même source.“<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 53.

<sup>14</sup> Vgl. Charles Oulmont, *Musique de l’amour. Ernest Chausson et la ‘bande à Franck’* (Paris 1935) S. 69f.

<sup>15</sup> Der Briefwechsel Duparc–Wagner, der als verschollen gilt, dürfte höchstwahrscheinlich im Jahre 1935 beim Brand auf Schloss Mondégourat zerstört worden sein.

<sup>16</sup> Elst, *Duparc*. S. 392.

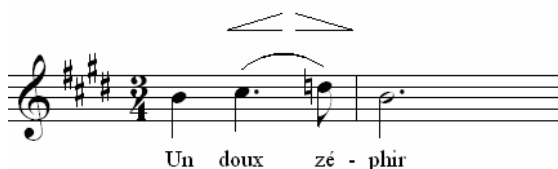
Auf den ersten Blick fällt bei diesem von Duparc vertonten Lied die akkordische Begleitung in der rechten Hand auf, die sich ausnahmslos über alle 100 Takte des Liedes erstreckt. Sie wird zu Beginn des Refrains (Takte 27–32, bzw. 73–78), sowie während des Interludiums und Klaviernachspiels von der linken Hand ebenfalls durch Akkorde unterstützt.

Gleich in den ersten drei Takten zeigt sich in der Klavierstimme der linken Hand ein sehr markantes Motiv, das in oft abgewandelter Form im Lied immer wieder in Erscheinung tritt und das in gewisser Weise sehr an Wagners *Lohengrin* denken lässt.



**Notenbeispiel 22:** *Romance de Mignon*, **D**, Motiv **A**, Takte 1 bis 4

Folgende Varianten nimmt dieses Motiv sowohl im Klavier- als auch im Gesangspart an:



**Notenbeispiel 23:** *Romance de Mignon*, **D**, Motiv **A'**, Gesangsstimme, Takte 13 und 14



**Notenbeispiel 24:** *Romance de Mignon*, **D**, Motiv **A''**, Klavierstimme, Takte 13 und 14

In der Singstimme findet sich Motiv A' immer dann, wenn der Vers des zugrundeliegenden Gedichtes nur aus acht Silben – und nicht wie sonst aus zehn Silben – besteht. So verwendet Henri Duparc dieses Motiv für die folgenden Textzeilen:

- |             |                                     |              |
|-------------|-------------------------------------|--------------|
| 1. Strophe: | Un doux zéphire embaume l'air       | (Takt 13–16) |
|             | Le connais-tu, le connais-tu?       | (Takt 21–24) |
| 2. Strophe: | Où chaque objet me dit avec douleur | (Takt 59–62) |
|             | Le connais-tu, le connais-tu?       | (Takt 67–70) |

Dabei fällt auf, dass das Motiv über den ersten drei Verssilben in Dur, über den letzten drei Verssilben in Moll erklingt:



**Notenbeispiel 25:** *Romance de Mignon*, D, Motiv A', Takte 13 und 14

Bis auf den ersten Vers, wo die Diskrepanz zwischen Dur und Moll auf textlicher Ebene nicht schlüssig ist, zeigt sich der Harmoniewechsel in den drei anderen Versen in Bezug auf Wort-Ton-Verhältnis passend: Ein zweites „le connais-tu?“ erscheint so bewusst zaghafter und zweifelnder als das erste, im Vers „Où chaque objet me dit avec douleur“ werden die Worte „avec douleur“ anhand des Mollmotivs hervorgehoben und verdeutlicht.

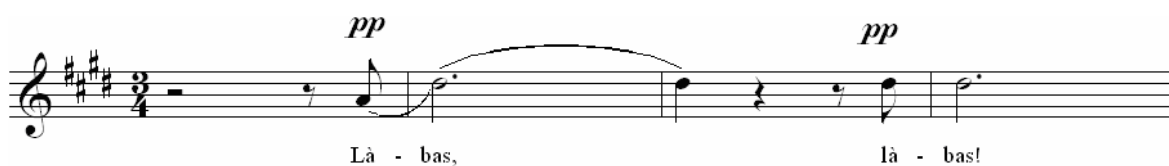
Die eben erwähnten Textstellen werden jedoch nicht nur durch Motiv A' im Gesangspart musikalisch unterstützt, sondern auch durch Motiv A'' in der linken Hand des Klaviers, das durch seine spezifische Tonfolge an den Beginn des *Tristan*<sup>17</sup> erinnert.

Im Refrain des Liedes ist das signifikante Motiv auf den ersten Blick hin nicht mehr zu finden. Es zeigt sich nur mehr andeutungsweise in der Klavierunterstimme: Der zweite Teil von Motiv A'' wird dabei auf unterschiedlichen Tonhöhen wiederholt.

<sup>17</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 273.

Der Refrain unterscheidet sich generell in mehreren musikalischen Aspekten von der Strophe:

1. Die Gesangslinie ist im Unterschied zur Strophe, wo die Stimme in den ersten Takten nur zwischen den Tönen e' und h' pendelt, vielfältiger.
2. Der Refrain wird nicht wie die Strophe in E-Dur, sondern in G-Dur gehalten und zeigt sich durch den Einsatz von enharmonischer Umdeutung und dem damit verbundenen schnellen Wechsel nach E $\flat$  hinsichtlich der Harmonie differenzierter.
3. Der Klavierpart weist keine eigenständige Melodiestimme mehr auf und dient lediglich zur harmonischen Unterstützung der Singstimme.
4. Duparc arbeitet im Refrain mehr mit dynamischen Effekten, denn während in der Strophe ein fortwährendes *p* oder *pp* gefordert wird, schreibt er hier nach einem *f* ein plötzliches *p* oder *pp* vor.
5. Letztlich bringt Duparc die Emotionalität des lyrischen Ich im Refrain musikalisch stärker zum Ausdruck: Den auffordernden Schrei des jungen Mädchens, nach dem von ihr imaginierten Land zu ziehen, („Là-bas, porter nos pas“), vertont Duparc mit schnellen aufwärtslaufenden Sprüngen; die Resignation und Nachdenklichkeit von Mignon am Ende des Refrains bringt Duparc mit dem folgenden seufzerähnlichen zweifachen „Là-bas“ zum Ausdruck:



**Notenbeispiel 26:** *Romance de Mignon*, D, Takte 40 bis 42 bzw. 85 bis 88

Es lässt sich in diesem Lied feststellen, dass Duparc zwar ansatzweise versucht hat, den Text musikalisch auszudeuten, jedoch nicht mit jener Akribie, die seine späteren Werke auszeichnet. So gibt es in der *Romance de Mignon* nur eine einzige Stelle, wo eine wirklich eindeutige Umsetzung des Gedichtinhalts in Musik ersichtlich ist: Sie zeigt sich in Takt 63, wo es heißt „Qui t’a ravi ta joie.“ Die fünfmalige Wiederholung des Tones f’, die Dynamikangabe *più f*, sowie die Aufforderung zur Betonung jeder einzelnen Note bewirken,

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a dynamic marking of *più f* and features a fivefold repetition of the note f' (F#) with accents. The lyrics "Qui t'a ra-vi ta joie et" are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The dynamic marking *più f* is also present in the piano part.

**Notenbeispiel 27:** *Romance de Mignon*, **D**, Takte 63 und 64

wie es der Text verlangt, einen eindringlichen und erschütternd-traurigen Tonfall in der Stimme des Sängers. Ansonsten bleibt die Musik in ihrer Interpretation des qualitativ wenig hochstehenden Textes recht oberflächlich. Der Titel *Romance de Mignon* ist somit bei diesem Lied durchaus berechtigt gewählt.

## 4.5 Sérénade

### 4.5.1 Einführung

Die *Sérénade* wurde ebenso wie die *Romance de Mignon* nur einmal in einem Sammelband mehrerer Duparc-Lieder veröffentlicht: in der von Flaxland herausgegebenen Edition *5 Mélodies par Henri Duparc, op.2* (1869). Ein zweites Mal wurde sie im Jahre 1954 als Faksimile in Frits Noskes Buch *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*<sup>1</sup> publiziert.

Wenn man von der Datierung des einzig erhalten gebliebenen Manuskriptes ausgeht, dürfte die *Sérénade* ungefähr zur gleichen Zeit wie die Lieder *Chanson triste*, *Soupir* und *Romance de Mignon* entstanden sein: im Sommer des Jahres 1869.

Da Druck und Autograph sich in einigen Details voneinander unterscheiden, kann angenommen werden, dass es noch eine weitere Handschrift mit einer verbesserten Version des Liedes gegeben haben muss, die dann auch als Druckvorlage gedient haben dürfte.

Im Curriculum Vitae<sup>2</sup> Duparcs sowie auch in Octave Sérés Artikel *Musiciens français d'aujourd'hui*<sup>3</sup> wird die *Mélodie Sérénade* nicht genannt. Nur in den Aufsätzen von Georges Servières<sup>4</sup> und A. Coeuroy<sup>5</sup> findet sich eine Erwähnung dieses Liedes.

Gewidmet ist die *Sérénade* einem Freund und entfernten Verwandten Henri Duparcs: Noël Guéneau de Mussy. Dieser hatte, so Sydney Northcote<sup>6</sup>, in zweiter Ehe eine Schwester der Gemahlin Duparcs geheiratet.

Von einer Uraufführung der *Sérénade* ist bis heute nichts bekannt.

---

<sup>1</sup> Noske, *La Mélodie française*. S. 242.

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Séré, *Musiciens français*. S. 175.

<sup>4</sup> Servières, *Lieder français II*. S. 126ff.

<sup>5</sup> Coeuroy, *La Musique française*. S. 85.

<sup>6</sup> Vgl. Northcote, *Songs*. S. 44.



## 4.5.2 Das Gedicht und seine Interpretation

Sérénade (Gabriel Marc)

Si j'étais, ô mon amoureuse,  
La brise au souffle parfumé,  
Pour frôler ta bouche rieuse,  
Je viendrai craintif et charmé.

Si j'étais l'abeille qui vole,  
Ou le papillon séducteur,  
Tu ne me verrais point, frivole,  
Te quitter pour une autre fleur.

Si j'étais la rose charmante  
Que ta main place sur ton cœur,  
Si près de toi, toute tremblante,  
Je me fanerais de bonheur.

Mais en vain je cherche à te plaire,  
J'ai beau gémir et soupirer.  
Je suis homme, et que puis-je faire?  
T'aimer...te le dire...et pleurer.

Mit *Sérénade* wählt Duparc ein Gedicht eines Poeten, der heute gänzlich in Vergessenheit geraten und dessen Leben und Werk bis dato kaum aufgearbeitet ist: Gabriel Marc.

1840 in der französischen Auvergne geboren, wurde dieser Landstrich für den später nach Paris übersiedelten Dichter zum dominanten Sujet seines schmalen Oeuvres: Neben zwei wissenschaftlichen Aufsätzen (*L'Art en Auvergne* und *L'Auvergne au Salon*<sup>7</sup>), die er 1886 in der *Revue d'Auvergne* veröffentlicht hat, publizierte er auch einen umfangreichen Band über das Kunstwesen in der Auvergne und in Paris (*Les Beaux-Arts en Auvergne et à Paris*<sup>8</sup>).

Nicht nur wissenschaftliche, sondern auch poetische Werke widmete Gabriel Marc dem geliebten Heimatland. Sowohl das Märchenbuch *Contes du pays natal*<sup>9</sup> (1887) als auch das Poesiealbum *Poèmes d'Auvergne: épisodes et récits, paysages et souvenir*<sup>10</sup> (1882) zeugen davon.

Ein Gedicht (*Un Matyr au XVIe siècle*) aus dem zuletzt genannten Lyrikband war bereits 1876 in einer anderen bedeutenden Sammlung veröffentlicht worden: im dritten Band des *Parnasse contemporain*<sup>11</sup>. Eine Gruppe von namhaften Dichtern, darunter Théophile Gautier, Théodore de Banvilles, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle etc. hatte sich in den Jahren 1860–1866 formiert, um zeitgenössische Gedichte zu sammeln und in diversen Sammelbänden zu veröffentlichen. Fünf Gedichte von Marc fanden Eingang in zwei der insgesamt drei Bände des *Parnasse contemporain* – neben dem bereits erwähnten Gedicht im dritten Band erschienen im zweiten Band (1871) *La Frégate*, *Paysage nocturne*, *Demolitions* und *Répos*.<sup>12</sup>

Vier Jahre später publizierte Gabriel Marc die gleichen vier Gedichte in einer eigenen Sammlung: *Sonnets parisiens: caprices et fantaisies*<sup>13</sup>. Die Titel *La Frégate*, *Paysage nocturne* und *Répos* änderte er dafür in *A la Frégate*, *Paysage dans Paris* und *Effet de lune* um.

---

<sup>7</sup> Gabriel Marc, *L'Art en Auvergne*. In: *Revue d'Auvergne* (1886)

<sup>8</sup> Gabriel Marc, *Les Beaux-Arts en Auvergne et à Paris, 1868–1889* (Paris 1889)

<sup>9</sup> Gabriel Marc, *Contes du pays natal. Liaudette* (Paris 1887)

<sup>10</sup> Gabriel Marc, *Poèmes d'Auvergne: épisodes et récits, paysages et souvenirs* (Paris 1882)

<sup>11</sup> Catulle Mendès / Louis-Xavier de Ricard (Hrsg.), *Le Parnasse contemporain: recueil de vers nouveaux*, Bd 3 (Paris 1876), S. 251.

<sup>12</sup> Dass man Werke des eher unbekanntenen Gabriel Marc in die Gedichtkonvolute überhaupt aufnahm, dürfte wahrscheinlich dem Umstand zu verdanken gewesen sein, dass Marc ein Cousin Théodore de Banvilles, eines der Mitbegründer der *groupes des poètes parnassiens*, gewesen ist.

<sup>13</sup> Gabriel Marc, *Sonnets parisiens: caprices et fantaisies* (Paris 1875)

Das seinem Lied *Sérénade* zugrundeliegende Gedicht entnimmt Henri Duparc einem früheren Poesiealbum Gabriel Marcs: *Soleils d'octobre*, 1869<sup>14</sup>. Wie schon zuvor bei *Chanson triste*, *Soupir* und *Romance de Mignon*, handelt es sich auch hier um reine Liebeslyrik. Diese von der Thematik her recht einseitige Auswahl verwundert nicht, wenn man bedenkt, dass sich Duparc gerade zur Entstehungszeit all dieser Lieder (1868–1869) in der Phase vor der Verlobung mit Ellie Mac Swiney befunden hat.

Die *Sérénade* selbst ist ein Poem, das sich bezüglich der formalen Anlage und der Thematik – allerdings nicht vom literarischen Wert her – durchaus mit *Chanson triste* vergleichen lässt. In beiden sucht das lyrische Ich die seelische und körperliche Nähe zur Geliebten, die es nur sich in Träume versenkend erreichen kann.

Das vorliegende Gedicht gliedert sich – wie *Chanson triste* – in vier Strophen zu je vier Versen, wobei die ersten drei Strophen sowohl formal als auch inhaltlich eine Einheit gegenüber der letzten Strophe bilden. Während Strophe 1 bis 3 aus je einem Aussagesatz bestehen – die einzelnen Verse sind außer zu Beginn der dritten Strophe durch einen Beistrich voneinander getrennt – setzt sich die letzte Strophe aus drei Sätzen unterschiedlicher Satzart zusammen: einem Aussagesatz, einem Fragesatz und einem Ausruf.

Auch in Bezug auf die Verssilbenzählung hebt sich die vierte Strophe von den übrigen ab. In den ersten drei Strophen zählt man jeweils im ersten und dritten Vers neun Silben, im zweiten und vierten Vers acht Silben. In der vierten Strophe allerdings weist der dritte Vers nach neun und acht Silben im ersten und zweiten Vers zehn Silben auf („Je suis-homme, et que puis-je faire?“). Eindeutig will hier der Dichter den inhaltlichen Höhepunkt des Gedichtes auch formal unterstreichen.

Bezüglich des Reimschemas gibt es keine Differenzierung zwischen den einzelnen Strophen. Alle weisen – vergleichbar mit *Chanson triste* – durchwegs einen reinen Kreuzreim (a b a b) auf.

Auch inhaltlich ist eine Differenzierung zwischen den ersten drei und der letzten Strophe offensichtlich. In Strophe 1 bis 3 versucht das lyrische Ich in eine Phantasiewelt einzutauchen, in der es verschiedene Gestalt annimmt, um der Geliebten so nahe wie möglich sein zu können: Als frische Brise mit duftendem Atem umstreicht es ihren

---

<sup>14</sup> Gabriel Marc, *Soleils d'octobre* (Paris 1869), S. 47.

lächelnden Mund; als fliegende Biene oder verführerischer Schmetterling schwört es ihr ewige Treue; als liebliche Rose ruht es schließlich auf ihrem Herzen und vergeht, ihren Herzschlag spürend, vor Wonne.

Refrainartig unterstreicht Gabriel Marc die einzelnen Wunschvorstellungen des lyrischen Ich mit der einleitenden Konjunktiv-Phrase „Si j'étais“. Ein weiteres „si“ sticht dem aufmerksamen Leser aber auch im dritten Vers der dritten Strophe ins Auge. Hier setzt der Dichter wohl bewusst ein Wortspiel ein, denn hatten die vorausgegangenen „si“-Phrasen einen Konjunktiv eingeleitet und waren mit „wäre ich...“ übersetzt worden, so verwendet der Dichter dieses „si“ (Übersetzung: „so sehr“), um das emotionale Pathos des lyrischen Ich zu verstärken („Si près de toi toute tremblante, / Je me fanerais de bonheur“).

Formal unterstreicht der Poet an dieser Stelle einen ersten inhaltlichen Höhepunkt des Gedichtes. Von all seinen Phantasiebildern ist das lyrische Ich in Gestalt der Rose der Geliebten am nächsten. In Form dieser Blume darf es die intimste und zugleich verwundbarste Stelle der Geliebten – ihr Herz – berühren und kann somit zu absoluter Glückseligkeit gelangen.

Um wie viel schrecklicher gestaltet sich dann für das lyrische Ich der abrupte Übergang von der Phantasiewelt in die Realität: Jenseits der Träume muss es erkennen bzw. sich eingestehen, dass es trotz aller Versuche ihr zu gefallen („Mais en vain je cherche à te plaire, / J'ai beau gémir et soupirer“) keine Möglichkeit hat, seine Liebe erwidert zu bekommen. Was übrig bleibt sind unerfüllte Liebe, Resignation und Depression („Je suis homme, et que puis-je faire? / T'aimer... Te le dire... Et pleurer!“).

Die inhaltliche Wendung des Gedichtes unterstützt Marc durch eine formal divergierende vierte Strophe: Dem hoffnungsfrohen „Si j'étais“ am Versanfang der ersten drei Strophen setzt er ein resignierendes „Mais en vain“ in der vierten Strophe entgegen; den zuvor verwendeten „luftigen“ Konjunktiv verwandelt er in einen „harsch“ wirkenden Indikativ; den einheitlich wirkenden Strophen, die nur durch einen Satz gebildet werden, setzt er eine durch drei Sätze gebildete Strophe entgegen; die Sprache selbst wirkt schwerer und weniger ausschweifend als in den ersten drei Strophen. Der eigentliche Höhepunkt des Gedichtes findet sich in diesem Poem daher nicht wie sonst oft in der dritten (vgl. *Chanson triste*), sondern in der vierten Strophe.

Erneut greift Duparc mit der *Sérénade* zu einem lyrischen Text, der von unerfüllter Liebe eines Mannes zu einer Frau handelt. Was Wortgewandtheit, Idee und Tiefgang des Poems betrifft, kann die *Sérénade* allerdings mit einem *Chanson triste* oder einem *Soupir* nicht mithalten. Dies dürfte auch der Grund gewesen sein, warum Duparc seine *Sérénade* – obwohl musikalisch, wie Nancy Van der Elst schreibt, „[une] mélodie charmante“ sowie „séduisante“ und „gracieuse“<sup>15</sup> – letztlich nicht in das von ihm 1911 publizierte Lieder-Album integriert hat. So ist die *Sérénade* leider auch eine der *Méodies* Duparcs geworden, die bald in Vergessenheit geraten sind.

---

<sup>15</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 277.

### 4.5.3 Interpretation von Text und Musik

Die Verwandtschaft zwischen den beiden Texten *Chanson triste* und *Sérénade*, die aus formalen und inhaltlichen Gegebenheiten resultiert, unterstreicht Henri Duparc auch in seiner Vertonung. Wie schon bei *Chanson triste* wählt der Komponist mit der *Sérénade* ein Poem, das zwar strophisch angelegt ist, dessen diesbezüglichen Charakter er jedoch entkräftet, indem er musikalisch keine Strophe der anderen gleichen lässt. Und doch schafft Duparc einen motivischen Bezug, der sich durch alle vier Strophen zieht.

Dort, wo der Dichter in jeder Strophe eine Art Refrain setzt, indem er ein neues Fantasiebild des lyrischen Ich durch die Konjunktiv-Phrase „Si j'étais“ einleitet, lässt Duparc immer wieder das gleiche Motiv erklingen. Dieses, charakterisiert durch eine lustig und rhythmisch leichtfüßig aufwärtsstrebende Melodie, spiegelt Hoffnung und Freude des lyrischen Ich wieder.



#### Notenbeispiel 28: *Sérénade*, D, Takte 3 und 4

Aber auch in der vierten Strophe zeigt sich das Motiv zweimal – allerdings in variierten Form:

Gabriel Marc setzt zu Beginn der vierten Strophe dem „Si j'étais“ bewusst ein „Mais en vain“ entgegen – beide Phrasen stehen in einem logischen Zusammenhang. Duparc lässt auch musikalisch diesen Zusammenhang spüren, indem er den Melodieduktus des Strophenbeginns der vierten Strophe zwar verändert, den punktierten Rhythmus des Motivs jedoch beibehält:

un poco agitato cresc. f

Mais en vain je cherche - à te plai - re, J'ai beau gé - mir et sou - pi - rer

#### Notenbeispiel 29: *Sérénade*, D, Takte 34 bis 37

Ein zweites Mal erklingt das Motiv am Ende der vierten Strophe bei den Worten „T’aimer... Te le dire... Et pleurer!“. Hier wiederum zeigt es sich von der Melodieführung her in originalem Zustand, allerdings erscheint der Rhythmus in leicht abgeänderter Form und Duparc schreibt zudem ein *rit.* vor.

Nach dem gefühlvollen Ausbruch des „Je suis homme, et que puis je faire?“ fasst sich das lyrische Ich wieder – das Motiv erklingt ein letztes Mal, nun jedoch um vieles verzagter, gar verzweifelter.

The musical notation shows a vocal line in 6/8 time. The lyrics are "T'ai - mer... Te le di - re... Et pleu - rer!". Above the first two phrases, the marking "rit." is written. Above the final phrase, "Lento" is written with a slur over the notes. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note on a fermata.

**Notensbeispiel 30:** *Sérénade*, D, Takte 42 und 43

Bezüglich des formalen Aufbaus des Liedes *Sérénade* zeigt sich, dass der Komponist neben der Tatsache, dass er den Text beinahe wortgetreu übernimmt (lediglich das Wort „point“ im dritten Vers der zweiten Strophe ersetzt er durch ein „pas“, das Possessivpronomen „ta“ im zweiten Vers der dritten Strophe durch ein „la“), auch die beiden strophischen Einheiten (Einheit 1: Strophe 1–3; Einheit 2: Strophe 4) in seiner Vertonung beibehält.

Den Höhepunkt des Gedichtes im dritten Vers der vierten Strophe markiert Duparc musikalisch ganz eindeutig. Wie schon im Takt 39 die Angabe *Quasi recit.* verrät, baut der Komponist hier ein für den Hörer völlig überraschendes zweitaktiges Rezitativ ein. Dies bietet einen starken Gegensatz zu allem zuvor Dagewesenem:

The musical notation shows a vocal line and piano accompaniment in 6/8 time. The lyrics are "Je suis hom - me, et que puis je fai - re?...". Above the first two phrases, the marking "Quasi recit." is written. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic. The vocal line features a recitative style with a fermata on the final note.

**Notensbeispiel 31:** *Sérénade*, D, Takte 39 bis 41

1. Die Melodieführung zeichnet sich hier durch eine herabfallende Linie aus und steht damit im direkten Kontrast zum immer wiederkehrenden ansteigenden Motiv. Hatte das ursprüngliche Motiv Hoffnung und Freude des lyrischen Ich ausgedrückt, spiegelt dieses nun Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung.
2. Der fortwährende Pulsschlag, der – vergleichbar mit *Chanson triste* – durch die Arpeggi des Klavierparts erzeugt wird, erstarrt für einen kurzen Moment. Stattdessen finden sich für die Länge von zwei Takten vier akkordisch gespielte punktierte Viertelnoten.
3. Der Gesangspart wird deutlich langsamer und wirkt rhythmisch – verursacht durch den bewussten Einsatz der Synkope – orientierungslos.
4. Bezüglich der Dynamik schreibt Duparc ein nie zuvor dagewesenes *pp* vor.

Die Idee, ein Rezitativ mitten in ein Lied zu setzen und damit bewusst den Charakter der melodischen Linienführung zu verändern, stammt nicht erst von Duparc. Schon bei Gluck, Mozart und Schubert findet sich diese Technik:

„On peut se demander si c'est Gluck qui a servi ici d'exemple à Duparc, étant donné que Gluck interrompt parfois un arioso par un récitatif. Comme on le sait, Duparc connaissait les Lieder de Schubert. Celui-ci, également, fait parfois apparaître dans une mélodie un récitatif, comme par exemple dans Der Neugierige ou dans Gebet während der Schlacht. On trouve ce processus même dans la mélodie la plus connue de Mozart: Das Veilchen.“<sup>16</sup>

Duparc selbst bedient sich des Rezitativs nicht nur in der *Sérénade* sondern auch in seiner späteren *Mélodie La Vague et la Cloche*.

Ebenso zeigt sich in diesem Lied, wie Frits Noske feststellt, ein weiteres für Duparc typisch stilistisches Merkmal: „the emphasis of melodic accents on strong beats.“<sup>17</sup>

Vergleichbar mit *Chanson triste* setzt Duparc auch bei seiner *Sérénade* zweimal den melodischen Akzent auf betonte Taktzeit, um ein Personalpronomen besonders hervorzuheben („TU ne me verrais pas“, „JE me fanerais“).

---

<sup>16</sup> Elst, *Duparc*. S. 374.

<sup>17</sup> Noske, *Songs*. S. 273.



Eine weitere Eigenheit Duparcs ist auch der große Ambitus in der Klavierstimme. Im vorletzten Takt des Liedes, der sich im Unterschied zu allen vorangegangenen Takten durch eine ansteigende und eine fallende Sechzehntelbewegung abhebt, erreicht der Ambitus einen Umfang von insgesamt vier Oktaven.

Generell kommt dem Klavierpart in der *Sérénade* nicht die gleiche Bedeutung zu wie zum Beispiel in *Chanson triste*. Er dient im Wesentlichen zur Harmonieunterstützung und als Pulsangeber, übernimmt jedoch nie die Stimmführung.

Im Unterschied zur Singstimme gleicht im Klavierpart keine Strophe der anderen. Das Motiv, das in der Singstimme wiederholt vorkommt, wird im Klavierpart immer wieder durch neue Harmonien – aber nie durch dieselben – unterstützt.

Dass Duparc besonders die Klavierstimme seiner *Sérénade* überarbeitet hat – davon zeugen die zwei noch vorhandenen Autographe. So hat der Komponist zum Beispiel falsche Bässe (Takt 15 und 16) oder verdeckte Oktaven (Takt 28) korrigiert. Bei den parallelen Quinten (Takt 1 und 26), die laut Noske kaum stören<sup>18</sup>, belässt es Duparc allerdings.

Harmonisch zeichnet sich die *Sérénade* durch eine Vielzahl von Moll-/ Dur- bzw. Dur-/ Mollwechsel aus. Insgesamt vier Mal stellt Duparc verwandte Akkorde unmittelbar nacheinander und erreicht damit einen einzigartigen Klangfarbenwechsel:

- Takt 7 und 8: e-Moll und h-moll gehen in E-Dur und H-Dur über
- Takt 20 und 21: E-Dur wechselt in e-Moll
- Takt 29 und 39: E $\flat$ -Dur wechselt in e $\flat$ -Moll
- Takt 33 und 34: F $\sharp$ -Dur wandelt sich in f $\sharp$ -Moll

Bei zwei der vier Klangfarbenwechsel scheint Duparc durch harmonische Veränderungen im Klavierpart auf den Text in der Liedstimme aufmerksam machen zu wollen. Die Worte „Pour frôler ta bouche rieuse“ und „Si près de toi toute tremblante“ weisen auf höchste emotionale Erregtheit des lyrischen Ich hin – Duparc unterstreicht diese durch den bewusst eingesetzten Harmoniewechsel.

---

<sup>18</sup> Vgl. Frits Noske, *Songs*. S. 273.

Mit *Sérénade* vertont Duparc – ähnlich wie bei der *Romance de Mignon* – einen Text, der dem literarischen Anspruch anderer von ihm ausgewählten Gedichte, nicht gerecht wird. Und doch schafft es der Komponist, aus diesem Text ein sehr schönes und zu Unrecht vergessenes Lied zu gestalten. Von seinem musikalischen Esprit her ist die *Sérénade* wahrscheinlich das einzige Werk Duparcs, das sich an ein *Chanson d'amour*, an eine *Serenade* oder an ein *Morgenständchen* annähert. Damit lässt es sich durchaus mit einzelnen Werken von Gounod oder Fauré vergleichen.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 277.

## 4.6 Le Galop

### 4.6.1 Einführung

*Le Galop* ist das letzte der fünf Lieder, das 1869 in der Flaxland-Edition *5 Mélodies par Henri Duparc, op.2* publiziert worden ist. In der späteren von E. Baudoux editierten Ausgabe (1902) sämtlicher Lieder Duparcs, scheint *Le Galop* nicht auf. Dafür wurde es auf Initiative von Charles Panzéra anlässlich des 100. Geburtstages des Komponisten im Jahre 1948 in einer Sonderausgabe ein zweites Mal veröffentlicht.

Auch *Le Galop* dürfte im gleichen Zeitraum entstanden sein wie die zuvor besprochenen Lieder *Chanson triste*, *Soupir*, *Romance de Mignon* und *Sérénade*. Die Datierung auf dem einzig noch erhalten gebliebenen Manuskript weist darauf hin: *Nov. 1869*. Gewidmet hat der Komponist die *Mélodie* seinem Bruder Arthur Duparc.

Von der Existenz dieses Liedes wusste anscheinend lange Zeit nur Georges Servières. Dieser nämlich erwähnte *Le Galop* im Jahre 1895 in seinem Aufsatz *Lieder français II*.<sup>1</sup> In den Artikeln von Octave Séré<sup>2</sup> und A. Coeuroy<sup>3</sup> sowie auch im Curriculum Vitae des Komponisten<sup>4</sup> sucht man vergeblich nach diesem Lied.

Die Uraufführung von *Le Galop* fand am 11. März 1882 im Rahmen des 118. Konzertes in der *Société Nationale de Musique* statt. Interpretiert wurde das Lied vom Sänger Numa Auguez.

Eine bis heute unveröffentlichte Orchesterversion des Liedes schuf Fernande Decruck im Jahre 1947.

---

<sup>1</sup> Servières, *Lieder français II*. S. 126ff.

<sup>2</sup> Séré, *Musiciens français*. S. 175.

<sup>3</sup> Coeuroy, *La Musique française*. S. 85.

<sup>4</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

## 4.6.2 Das Gedicht und seine Interpretation

### Le Galop (Sully Prudhomme)

Agite, bon cheval, ta crinière fuyante;  
Que l'air autour de nous se remplisse de voix!  
Que j'entende craquer sous ta corne bruyante  
Le gravier des ruisseaux et les débris des bois!

Aux vapeurs de tes flancs mêle ta chaude haleine,  
Aux éclairs de tes pieds ton écume et ton sang!  
Cours, comme on voit un aigle en effleurant la plaine  
Fouetter l'herbe d'un vol sonore et frémissant!

„Allons, les jeunes gens, à la nage! à la nage!“  
Crie à ses cavaliers le vieux chef de tribu;  
Et les fils du désert respirent le pillage,  
Et les chevaux sont fous du grand air qu'ils ont bu!

Nage ainsi dans l'espace, ô mon cheval rapide,  
Abreuve-moi d'air pur, baigne-moi dans le vent;  
L'étrier bat ton ventre, et j'ai lâché la bride,  
Mon corps te touche à peine, il vole en te suivant.

Brise tout, le buisson, la barrière ou la branche;  
Torrents, fossés, talus, franchis tout d'un seul bond;  
Cours, je rêve, et sur toi, les yeux clos, je me penche...  
Emporte, emporte-moi dans l'inconnu profond!

Mit der Wahl des Gedichtes *Le Galop* verlässt Henri Duparc erstmals das Terrain der Liebeslyrik. So unterscheidet sich dieser Text von den vier anderen, die der Komponist vertont und in seiner ersten Liedsammlung *5 Mélodies, op.2* (Flaxland, 1869) publiziert hat.

Als Textvorlage wählt Duparc – nach *Soupir* – ein weiteres Gedicht des Poeten Sully Prudhomme. Dieser hat *Le Galop* im Jahre 1865 in seinem ersten Gedichtband *Stances et Poèmes*<sup>5</sup> veröffentlicht. Walther Brangsch beschreibt diesen Band in seinem Buch *Philosophie und Dichtung bei Sully Prudhomme* wie folgt:

„In der ersten Sammlung des jungen Dichters, den *Stances et Poèmes* von 1865–66, findet man wenig Wissenschaft, aber viel Poesie. Das Gefühl herrscht vor. Die Gedichte entspringen aus der Stimmung des Augenblicks, sind Gelegenheitsgedichte in jenem hohen Sinn, wie Goethe diese Worte gefasst hat. Verschieden wie die Stimmung, ist ihr Inhalt. Gedichte, die in kühnem Optimismus den Intuitionen des Herzens und der Phantasie folgen, stehen neben anderen, aus denen schon die ganze Verzweiflung hoffnungsloser Skepsis spricht und wieder andern, in denen der Mensch in prometheischem Trotz sich selbst genug zu sein glaubt.“<sup>6</sup>

*Le Galop* besteht aus fünf Strophen zu je vier Versen, die alle im Alexandriner verfasst sind. Das Gedicht weist durchgehend einen Kreuzreim auf, wobei jeweils der erste und dritte Vers jeder Strophe mit einem weiblichen, jeder zweite und vierte Vers mit einem männlichen Versschluss enden. Die ersten drei Strophen zeigen auch eine formale Besonderheit, die dem aufmerksamen Leser sofort ins Auge sticht: In jeder dieser Strophen beginnen zwei Verse hintereinander mit der gleichen Konjunktion; „que“ im zweiten und dritten Vers der ersten Strophe, „Aux“ im ersten und zweiten Vers der zweiten Strophe sowie „Et“ im dritten und vierten Vers der dritten Strophe.

Wie schon im Gedicht *Soupir* wird auch in *Le Galop* ein stark emotionalisierter Inhalt in einer streng geregelten Form dargeboten. Dies zeigt sich nicht nur in Bezug auf den Aufbau, die Silbenzählung und das Reimschema des Gedichtes, sondern insbesondere auch beim Sprachrhythmus und in der Lautmalerei. Während Prudhomme im Liebesgedicht *Soupir* einen Sprachrhythmus kreierte, der im Leser beim lauten Vortragen

---

<sup>5</sup> Sully Prudhomme, *Stances et Poèmes* (Paris 1865), S. 65.

<sup>6</sup> Walther Brangsch, *Philosophie und Dichtung bei Sully Prudhomme* (Berlin 1911), S. 34.

des Textes die Assoziation eines kontinuierlichen Seufzens hervorruft, assoziiert er mit jenem des vorliegenden Gedichtes den wilden Galopp eines Pferdes.

Inhalt und Sprache verbindet Prudhomme durch eine ungewöhnliche und einzigartige Lautmalerei. Bei „[...] craquer sous ta corne bruyante“ hört der Leser eindeutig das Knirschen der Hufe auf dem Kies des Flussbettes, „[...] les débris des bois“ lassen ihn das Dunkel der Wälder vermuten, „Aux éclairs de tes pieds [...]“ das Blitzen der Hufe oder „[...] un aigle en effleurant la plaine“ das Dahingleiten des Adlers.

In *Le Galop* geht es um einen begeisterten Reiter, der sein Pferd durch immerwährende Befehle wie z.B. „Agite, bon cheval, ta crinière fuyante“, „Nage ainsi dans l’espace, ô mon cheval rapide“ oder „Brise tout, le buisson, la barrière ou la branche / Torrents, fossés, talus, franchis tout d’un seul bond“ kontinuierlich antreibt, noch schneller und noch wilder zu galoppieren. Rasch verbindet sich dabei die Realität mit der Phantasie des Reiters. Nach mehrmaligem verbalem Antreiben des Pferdes in der ersten und zweiten Strophe gleitet das lyrische Ich in der dritten Strophe in eine Vision ab: Weg von Wäldern, Buschwerk und Sturzbächen findet es sich plötzlich in einer Wüste wieder, in der es als kämpfender Reiter dem Befehl des Stammeshäuptling gehorcht: „Allons! Les jeunes gens, à la nage, à la nage!“.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal grenzt Prudhomme diese Strophe von den anderen ab, indem er nämlich, im Unterschied zu den restlichen Strophen, bewusst die Erzählform wählt. Das lyrische Ich tritt aus dem Vordergrund zurück und wird nur indirekt Teil einer vom Dichter beschriebenen Situation. Erst in der vierten und fünften Strophe kehrt der Dichter schließlich wieder zum Monolog des Reiters zurück.

Nach dem kurzen Ausflug in die Phantasiewelt wird das lyrische Ich zu Beginn der fünften Strophe brüsk in die Realität zurückgestoßen. Nicht mehr vom Ausritt in luftigen Höhen (vgl. vierte Strophe) ist die Rede, sondern von der den Reiter eigentlich umgebenden Natur: von Wäldern, Gräben, Bächen etc. Der Befehl „Brise tout“ (= zertrample alles) wirkt dabei als Antithese zur Aufforderung in der vierten Strophe („Nage ainsi dans l’espace“) (= schwimme im Äther).

Von seinem Traum jedoch noch immer gebannt, will der Reiter nunmehr die reale Welt nicht länger akzeptieren. So bittet er schließlich das Pferd am Höhepunkt des Gedichtes,

(„Cours, je rêve, et sur toi, les yeux clos, je me penche... / Emporte, emporte-moi dans l'inconnu profond!“), nicht stehenzubleiben und ihn stattdessen immer weiter in unbekannte Tiefen bzw. ins Unterbewusste zu führen.

Traum und Vision spielen nicht nur in dem vorliegenden Gedicht eine wesentliche Rolle, sondern kehren auch in zahlreichen anderen Texten Prudhommès wieder. Der Dichter selbst streicht in seinem *Testament poétique* die Bedeutung des Traumes wesentlich hervor („selon moi, il n'y a, au fond, que trois modes de l'esprit: le pratique, le scientifique et le rêveur, qui peuvent se combiner à doses variables dans chaque homme. Nous, les gens de lettres, nous sommes, à dose prédominante, bon gré, mal gré, des rêveurs.“)<sup>7</sup> und definiert schließlich auch, was er selbst unter „Traum“ verstanden wissen möchte:

„La poésie [...] le rêve dont je parle n'est pas seulement le vagabondage de l'imagination, ni même l'extase de l'âme aspirant à l'objet idéal de ses vœux; il consiste avant tout pour elle à sentir s'enforcer dans l'infini toutes les racines de la vie humaine jusqu'à ses fondements mystérieux. La matière propre de la poésie n'est pas l'irréel, mais l'indéfinissable; les sources n'en résident pas à la surface éclatante du monde, mais bien dans le principe inaccessible d'où rayonne l'activité universelle.“<sup>8</sup>

Auf den Komponisten Henri Duparc scheinen Gedichte, in denen der Übergang von Realität zu Fiktion beschrieben wird, generell eine Faszination ausgeübt zu haben. So ist *Le Galop* nämlich nach *Chanson triste* und *Sérénade* bereits das dritte Gedicht, in dem das lyrische Ich, vor der Realität fliehend, in eine Traumwelt einzutauchen versucht.

---

<sup>7</sup> Sully Prudhomme, *Testament poétique* (Paris 1901), S. 302.

<sup>8</sup> Ebd. S. 254.

### 4.6.3 Interpretation von Text und Musik

Es verwundert nicht, dass Henri Duparc seine *Mélodie Le Galop* an das Ende des ersten von ihm veröffentlichten Liedbandes *5 Mélodies, op.2* (Flaxland, 1869) stellte, schlug er doch mit der Wahl des Gedichtes und insbesondere mit dessen Vertonung eine neue Richtung ein. Waren *Chanson triste*, *Soupir*, *Romance de Mignon* und *Sérénade* Vertonungen von kurzen Liebesgedichten gewesen, so zeigt sich *Le Galop* eher als eine Art Ballade mit dramatischem Inhalt, den Duparc aus seiner Interpretation heraus in Musik umsetzt.

*Le Galop* bleibt nicht die einzige dramatische Komposition Duparcs. Lieder mit ähnlicher musikalischer Dramatik wie z.B. *Au Pays où se fait la Guerre*, *La Vague et la Cloche*, *La Fuite* oder *Le Manoir de Rosemonde* sollen bald folgen.

Der Komponist hält sich in seiner Vertonung zu *Le Galop* im Wesentlichen wortgetreu ans Original. Zwei zentrale Stellen des Gedichtes verändert er jedoch im Lied. Einen für den Inhalt des Textes bedeutenden Vers, der sich am Beginn der dritten Strophe befindet, lässt Duparc in seinem Lied nochmals wiederholen: „Allons, les jeunes gens, à la nage! à la nage!“ und auch am Höhepunkt des Gedichtes, im dritten Vers der fünften Strophe („Cours, je rêve, et sur toi, les yeux clos, je me penche...“) lässt er in seiner Vertonung im Vokalpart ein zweites „Cours!“ erklingen.

Die fünfstrophige Anlage des Gedichtes setzt Duparc auch musikalisch konsequent um.

Nach einer viertaktigen Einleitung in g-Moll, in der bereits das Hauptmotiv des Liedes vorgestellt wird, reiht Duparc die erste und zweite Strophe ohne Zwischenspiel aneinander. Auf ein nachfolgendes viertaktiges Interludium folgt die dritte Strophe, die Duparc – so wie im Gedicht vorgegeben – auch musikalisch kontrastreich gestaltet. Mit dem Ruf des Stammeshäuptlings vollzieht sich plötzlich eine entscheidende Wende in der musikalisch-dramatischen Entwicklung:

- 1.) Die bis dahin lyrische Singstimme verwandelt sich abrupt in Sprechgesang, der von großen Sprüngen und dynamischen Gegensätzen geprägt ist.



- 2.) Die bisher durch schnell repetierende Achtelakkorde atemlos wirkende Klavierbegleitung geht mit einem Schlag in ruhig fließende, aber harmonisch schnell fortschreitende Viertelakkorde, die in ihrer Form an manche Lieder Liszts erinnern<sup>9</sup>, über.

So wie der Dichter einen Perspektivenwechsel – vom Monolog zur Erzählung in der dritten Person – vorsieht, setzt auch Duparc in der dritten Strophe einen musikalischen Kontrapunkt, indem er unvermittelt ein Rezitativ erklingen lässt.

In der vierten Strophe, in der sich das lyrische Ich bereits im Traum mit dem Pferd in luftigen Höhen befindet, vollzieht sich ein weiterer markanter Klangfarbenwechsel. Die Singstimme wird wieder lyrisch, ist jedoch zarter und weniger fordernd als in den ersten beiden Strophen. Im Klavierpart zeigt sich ein neues Motiv, das in der linken Hand von einer auf- und abwärtsstrebenden Melodielinie, einmal in E-Dur, dann wieder in ~~f~~-Moll, geprägt ist und in der rechten Hand von kurzen im Triolenrhythmus gehaltenen Akkorden begleitet wird.

Seinen Höhepunkt findet das Lied erst in der fünften Strophe. Dort, wo der Reiter im Text plötzlich von der Realität eingeholt wird, findet sich auch bei Duparc das anfängliche von hämmernden Akkorden durchzogene Motiv wieder. Ein achttaktiges Postludium lässt dieses Motiv schließlich verlangsamen und ausklingen.

Wie schon Frits Noske in seinem Buch *French Song from Berlioz to Duparc*<sup>10</sup> bemerkt, darf man sich bei *Le Galop* nicht mit einer oberflächlichen Betrachtung des Liedes zufrieden geben, sondern muss auch mehr auf die von Duparc eingearbeiteten Details Acht geben. Dies soll im Folgenden geschehen.

---

<sup>9</sup> Vgl. Noske, *Songs*. S. 279.

<sup>10</sup> Vgl. Ebda. S. 280.

Insgesamt drei verschiedene Motive durchziehen das von Duparc vertonte Lied. Das wichtigste und zugleich markanteste Motiv zeigt sich, wie bereits erwähnt, erstmals im viertaktigen Vorspiel der *Mélocie*. Es wird durch eine chromatisch abfallende Linie, die einmal von der rechten, dann von der linken Hand gespielt wird, geprägt. Harmonisch unterstützt wird diese Linie durch ständig repetierte Akkorde in gleichmäßigen Achteln.

**Notenbeispiel 32:** *Le Galop*, D1, Takte 1 bis 4

Mit diesem Motiv – nennen wir es der Einfachheit halber *Reitmotiv* – möchte Duparc das wilde Stampfen der Hufe bzw. das schnelle Traben des Pferdes musikalisch umsetzen.

Das *Reitmotiv* ist im Lied nicht omnipräsent. Zunächst einmal zeigt es sich nur in den ersten beiden Strophen und im daran anschließenden Zwischenspiel.

Was besonders auffällt, ist die Tatsache, dass der Komponist im Gegensatz zur ersten Strophe das Motiv in der zweiten Strophe in höhere Lagen setzt. Sieht man sich den Text an, wird Duparcs Vorgehen verständlich. In der literarischen Vorlage nämlich befiehlt der Reiter dem Tier, noch schneller zu laufen. Durch das Höhersetzen des Motivs in der Vertonung der zweiten Strophe erweckt Duparc nun beim Hörer bewusst den Eindruck, das Traben des Tieres sei nun hektischer und schneller als zuvor.

Zu Beginn der dritten Strophe verschwindet das *Reitmotiv* plötzlich. Nur mehr in Ansätzen ist die chromatische Linie, die nun aufwärts strebt, in der Klavierbegleitung zu vernehmen (Takt 44 und 47).

The image displays two musical staves from the score of 'Le Galop' by Henri Duparc. The left staff covers measures 44 and 45, while the right staff covers measures 46 and 47. Both staves are in 3/4 time and feature a piano accompaniment. The right hand (treble clef) plays a chromatic line, while the left hand (bass clef) plays a diatonic line. The notation includes dynamic markings 'ff' and 'M.D.', and triplet markings '3'.

Notenbeispiel 33: *Le Galop*, D1, Takt 44

und Takt 47

Dann schweigt das Motiv und kehrt erst in der fünften Strophe wieder.

Die chromatische Linie des *Reitmotivs*, die fortwährend repetierten Akkorde in der Klavierbegleitung und die Tatsache, dass es sich in dem Gedicht von Prudhomme um einen wilden Reiter auf seinem Pferd handelt, hat sicherlich dazu beigetragen, dass Duparcs Vertonung von *Le Galop* immer wieder mit Schuberts *Erlkönig* verglichen worden ist. Nancy Van der Elst meint dazu in ihrer Abhandlung *Henri Duparc: l'homme et son œuvre*:

„On a souvent comparé cette mélodie au Erlkönig de Schubert. Si elle a quelque chose de commun avec cette mélodie, c'est la tonalité, c'est l'élan, quoique le Erlenkönig soit plus rapide de mouvement et qu'il soit dominé par un accompagnement de triplets à la main droite, et c'est enfin le sujet de la chevauchée et le trait qui accompagne à la main gauche les accord répétés: montant chez Schubert, descendant chez Duparc, diatonique chez le maître autrichien, chromatique chez le maître français.“<sup>11</sup>

Das zweite im Lied vorkommende Motiv kontrastiert stark mit dem zuvor beschriebenen Motiv. Der chromatisch abfallenden Linie im Reitmotiv steht ein in diatonischen Sprüngen auf- und abwärtsstrebendes *lyrisches Motiv* entgegen. Dieses setzt Duparc nicht nur in der Klavierstimme, sondern auch im Gesangspart ein. Dort, wo der Reiter sich mit dem Pferd bereits vom Boden abgehoben in den Lüften wäht (vierte Strophe des Gedichtes), spielt auch das *lyrische Motiv* eine wesentliche Rolle.

---

<sup>11</sup> Elst, *Duparc*. S. 279.

Mit dem sanften und zurückhaltenden Klang des Motivs möchte Duparc wohl das Auf- und Abwärtsfliegen des Pferdes in der Luft musikalisch ausdeuten.

Notenbeispiel 34: *Le Galop*, D1, Takte 61 und 62

Das *lyrische Motiv* findet sich aber auch schon vor der vierten Strophe: Bereits in der ersten Strophe, nämlich bei den Worten „Que l’air autour de nous se remplisse de voix!“ (Takt 9 und 10) präsentiert es Duparc erstmals. In parallelen Oktaven lässt er es gleichzeitig in Sing- und Klavierstimme erklingen. Ein weiteres Mal findet es sich – ebenso in parallelen Oktaven – bei den Worten „Le gravier des ruisseaux et les débris des bois!“ (Takt 17 bis Takt 19). Weniger eindeutig zeigt es sich im Gesangsduktus der zweiten Strophe in den Takten 23 und 24 sowie in der dritten Strophe in den Takten 55 bis 59.

Auffallend ist, dass dieses *lyrische Motiv* – mit Ausnahme der Takte 17 bis 19 – immer dann erscheint, wenn auch im Text die Rede von „Luft“ oder „Atem“ ist:

- Que **l’air** autour de nous se remplisse de voix! (Takte 9 und 10)
- [...] mêle ta **chaude haleine** (Takte 23 und 24)
- Et les chevaux sont fous du **grand air** qu’ils ont bu! (Takte 55 bis 59)

Duparc setzt hier bewusst ein musikalisches Zeichen – durch das Motiv lässt er bereits den Inhalt der vierten Strophe (Flug mit dem Pferd durch die Lüfte) voraussehen.

Dem dritten Motiv, das Duparc in seiner *Mélodie* einsetzt, kommt nicht die gleiche Bedeutung zu wie den beiden zuvor erörterten. Es erklingt erstmals am Ende der dritten, später auch am Ende der vierten Strophe:



**Notenbeispiel 35:** *Le Galop*, D1, Takte 55 und 56

Der prägnante Rhythmus im Klavierpart kann dabei als wilder Galopp des Pferdes interpretiert werden.

Der Höhepunkt des Gedichtes findet sich erst am Ende der fünften Strophe. Bei Duparcs Vertonung wird dieser Höhepunkt bereits zwei Mal vorher musikalisch angedeutet:

Das erste Mal erzeugt Duparc im dritten und vierten Vers der zweiten Strophe große Spannung. Bei den Worten „Cours, comme on voit un aigle en effleurant la plaine / Fouetter l’herbe d’un vol sonore et frémissant!“ lässt er die Singstimme sequenzartig ansteigen, und in der Klavierstimme reiht er das *Reitmotiv* pausenlos dicht nacheinander. Kurz darauf kommt es in den Takten 39 und 40 zu einer für den Hörer überraschenden Entspannung: der Gesangsduktus erreicht keinen Höhepunkt sondern sinkt wieder, die Klavierstimme „beruhigt“ sich im nachfolgenden Zwischenspiel.

Ähnlich verfährt Duparc bei den Worten „L’étrier bat ton ventre, et j’ai lâché la bride, / Mon corps te touche à peine, il vole en te suivant.“ (Vers 3 und 4 der vierten Strophe). Wiederum steigt die Singstimme sequenzartig an, und auch im Klavierpart kommt es zu einer wesentlichen Steigerung: Neben dem *lyrischen Motiv* in der linken Hand, das von zahlreichen verminderten Septakkorden (Takt 70 und 71) begleitet wird, steigt auch die Bassstimme in Oktaven chromatisch an. Letztlich jedoch kommt es auch hier zu einer Entspannung in Melodie- und Harmonieführung – der eigentliche Höhepunkt des Liedes steht noch bevor.

Er findet sich im dritten und vierten Vers der letzten Strophe bei den Worten „Cours, cours! Je rêve, et sur toi, les yeux clos, je me penche... / Emporte, emporte-moi dans l’inconnu profond!“. Hier lässt Duparc nochmals alle drei Motive erklingen und reiht sie in schneller Abfolge knapp nacheinander.

Während der im *stringendo* gehaltenen Worte „Cours, cours!“ erklingt zunächst das *Motiv des galoppierenden Pferdes* wieder, das sich bei den Worten „Je rêve, et sur [...]“, dem ersten Höhepunkt, durch ein zaghaftes Tremolo in ein beinahe sphärisch anmutendes Motiv verwandelt:

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "Cours, cours!" followed by "Je rêve et sur". The middle staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bottom staff is a lower piano accompaniment, also featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes markings for *Stringendo*, *p*, *p trem.*, and *cresc.*. The lyrics are written below the vocal line, with a dashed line indicating the vocal line's path.

**Notenbeispiel 36:** *Le Galop*, D1, Takte 91 bis 94

Wie eine Erlösung erklingt dann das daran anschließende im *f* gehaltene *lyrische Motiv*, das die Singstimme letztlich zu einem zweiten Höhepunkt in Takt 99 und 100 führt.

Henri Duparc's Liedschaffen: Analyse von *Le Galop*

toi, les yeux clos, je - me - pen - che; - Em -

porte, em - por - te moi

dans l'in - con - nu pro

*cresc. molto* *ff en élargissant*

fond!

Notenbeispiel 37: *Le Galop*, D2, Takte 95 bis 102

Das *lyrische Motiv* wird an dieser Stelle auch dadurch verstärkt, dass die sonst einstimmige Linie durch akzentuierte Oktaven ergänzt wird.

Harmonische Besonderheiten, die in diesen Takten auffällig sind, beschreibt Nancy Van der Elst wie folgt:

„Les mes. 99 et 100 sont extraordinaires: deux accords brisés de 7<sup>e</sup> diminuée (IV<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> degrés) dans une suite chromatique, suivis par VI<sub>4</sub><sup>6</sup>, abaissé d'un demi ton (élément „napolitain“), et par IV<sub>3</sub><sup>4</sup>, après quoi une cadence authentique, suivie d'une coda de huit mesures, clôt la mélodie.“<sup>12</sup>

Nach den Worten „dans l'inconnu profond“ (bei „profond“ lässt Duparc die Singstimme bewusst nach unten springen, um die Wendung in die unterbewusste Tiefe musikalisch auszudeuten), stellt sich wieder das Reitmotiv ein. In den letzten vier Takten lässt Duparc das Lied schließlich mit dem stetig langsamer werdenden sphärischen Klang des Galopp-Motivs, den wir bereits aus den Takten 93 und 94 kennen, verklingen und rundet damit das Bild dieses fast geisterhaft erscheinenden Reiters ab.

Im Unterschied zu den Liedern *Sérénade* und *Romance de Mignon* ist bei diesem Werk das Bemühen um eine Symbiose von Sprache und Musik besonders auffallend, was möglicherweise auf die Expressivität des Gedichtes zurückzuführen ist. *Le Galop* wird damit zu einem Wegbereiter für eine neue Lied-Ära Duparcs, in der der Komponist noch intensiver versucht, das gesprochene Wort in Musik umzusetzen.

---

<sup>12</sup> Elst, *Duparc*. S. 280.



## 4.7 Au Pays où se fait la Guerre

### 4.7.1 Einführung

Das Lied *Au Pays où se fait la Guerre*, das als eines der übrig gebliebenen Fragmente von Duparcs nie vollendeter Oper *Roussalka* gilt, gibt es in insgesamt fünf verschiedenen Fassungen.

Das erste Manuskript, das der Nachwelt erhalten geblieben ist, trägt noch den Titel *Absence*. Das zweite Autograph, das sich durch einige Korrekturen vom ersten unterscheidet, betitelte der Komponist dann mit *Au Pays où se fait la Guerre* und widmete es der Sängerin Eugénie Vergin<sup>1</sup>.

Erstmals veröffentlicht wurde das vorliegende Lied am 19. Mai 1877 im Supplement des *Journal de Musique*. In einer wiederum überarbeiteten Fassung publizierte der Verlag Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup> die *Mélodie* erst Jahre später, nämlich 1910. In seiner endgültigen Fassung findet sich *Au Pays où se fait la Guerre* schließlich in einem Konvolut von Duparc-Liedern, nämlich in dem von Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup> im Jahre 1911 veröffentlichten Band *Henri Duparc / Mélodies / Nouvelle édition complète*.

Laut Duparcs Curriculum Vitae<sup>2</sup>, das der Komponist am 23. November 1920 an den Verleger Alexis Rouart geschickt hat, ist das Lied in den Jahren 1869 oder 1870 entstanden. Hierbei kann Duparc allerdings nur die ursprüngliche Variante dieses Liedes gemeint haben, denn die überarbeiteten Versionen dieser *Mélodie* sind mit Sicherheit erst später entstanden.

Die Uraufführung von *Au Pays où se fait la Guerre* fand im Rahmen des achten Konzertes der *Société Nationale*, am 9. März 1872 statt und wurde von der Sängerin E. Bertrand<sup>3</sup> vorgetragen. Im Konzertprogramm findet man das Lied nicht unter dem Titel *Au Pays où se fait la Guerre* sondern unter *Romance*.<sup>4</sup> Im gleichen Konzert wurden auch Duparcs Lieder *Soupir* und *L'Invitation au Voyage* erstmals präsentiert.

---

<sup>1</sup> Auf dem Manuskript steht die Widmung: A Madame *Colonne*. Eugénie Vergin war die Gemahlin von Eduard *Colonne* gewesen.

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Vorname nicht eruierbar.

<sup>4</sup> Es handelt sich hierbei um den Titel des Gedichtes von Gautier, das Duparc als Vorlage für sein Lied herangezogen hatte.

Von *Au Pays où se fait la Guerre* fertigte Duparc auch eine Orchesterversion an. Diese überarbeitete der Komponist zwischen 1911 und 1913 mit Unterstützung seiner beiden Freunde Ernest Ansermet und Auguste Sérieyx.

Die Uraufführung der ursprünglichen Orchesterversion fand am 1. April 1876 im Rahmen des 55. Konzertes der *Société Nationale* statt. Im Konzertprogramm fand sich das Lied wiederum nicht unter dem Titel *Au Pays où se fait la Guerre* sondern unter dem Titel *Absence*. Als Dirigent agierte Edouard Colonne, gesungen wurde die *Mélodie* von dessen Frau Eugénie Vergin.

Die erste Aufführung der überarbeiteten Orchesterversion fand schließlich am 17. Oktober des Jahres 1912 im Kursaal von Montreux statt. Dirigiert wurde das Werk diesmal von Ernest Ansermet, gesungen hat Jeanne Raunay.

#### 4.7.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung

Nach den Liedern *Chanson triste* und *Soupir* ist *Au Pays où se fait la Guerre* die *Mélodie* Duparcs, die der Komponist wohl am akribischsten überarbeitet und verbessert hat. Dabei ging es ihm im Speziellen nicht nur um das Ausfeilen von harmonischen Feinheiten (wie zum Beispiel bei *Soupir*) oder um das Verbessern einer zentralen Liedstelle (vgl. *Chanson triste*), sondern um die bestmögliche Gestaltung einer ausdrucksstarken und höchst emotionalen Singstimme im gesamten Lied.

Deshalb soll auch in diesem Kapitel das Hauptaugenmerk auf die auffälligsten Veränderungen im Gesangspart gelegt werden, die Duparc von der Urfassung bis zur endgültigen Fassung hin vorgenommen hat.

Der Forschung stehen heute insgesamt fünf verschiedene Varianten dieses Liedes zur Verfügung:

- 1.) ein undatiertes, signiertes Autograph (**M1**) mit der ersten Fassung des Liedes
- 2.) ein weiteres undatiertes, signiertes Manuskript (**M2**), das einige Bleistiftkorrekturen Duparcs enthält, die bereits auf die endgültige Version des Liedes hinweisen
- 3.) die erste Druckausgabe (**D1**), die 1877 im Supplement des *Journal de Musique* veröffentlicht worden ist, und die sich an den früheren Fassungen (**M1** und **M2**) des Liedes orientiert
- 4.) die Druckausgabe von 1910 (**D2**), die sich nur mehr in minimalen Details von der endgültigen Fassung unterscheidet
- 5.) die Druckausgabe von 1911 (**D3**), in der die letzte und endgültige Version von *Au Pays où se fait la Guerre* publiziert worden ist

Die fünf Versionen differieren nicht nur durch ein teils unterschiedliches Notenbild, sondern auch durch den von Duparc abgeänderten Liedtitel. So gab er dem frühesten Manuskript den Titel *Absence* – den Grund dafür nennt Nancy Van der Elst in ihrer Abhandlung *Henri Duparc: l'homme et son œuvre*:

„Quant à la signification du poème, le titre d'Absence, que l'on trouve sur le premier manuscrit explique bien que le ‚bel ami s'en est allé.‘ Il semble que Duparc ait voulu souligner le caractère sérieux de la mélodie en changeant le titre de Romance de Gautier en celui d'Absence.“<sup>5</sup>

Als Liedtitel für die vier weiteren Versionen wählte Duparc den ersten Vers des von Gautier verfassten Gedichtes: *Au Pays où se fait la Guerre*.

Rein optisch lässt sich im Vergleich der fünf Varianten sofort feststellen, dass der Komponist in der ursprünglichen Version seine Konzentration noch auf den reinen Notensatz und weniger auf Dynamik und Agogik gelegt hat. So finden sich in **M1** nämlich im Gegensatz zu den später erstellten Varianten nur wenige Binde- und Legatobögen sowie dynamische Zeichen.

Des Weiteren ist auch ein Unterschied in der Taktanzahl feststellbar: Während die frühen Handschriften (**M1** und **M2**) sowie die erste Druckausgabe (**D1**) 142 Takte aufweisen, bestehen die späteren Versionen (**D2** und **D3**) aus insgesamt 143 Takten.

Die gravierenden Unterschiede zwischen den einzelnen Versionen häufen sich – wie schon bei *Chanson triste* und *Soupir* – auch bei *Au Pays où se fait la Guerre* erst in der dritten Strophe.

Noch in der ersten Strophe nahm Duparc nur kleinere Veränderungen vor: So bereicherte er zum Beispiel in den Takten 7 bis 10 die Klavierstimme, indem er anstatt einer einfachen Intervallbegleitung in der linken Hand (vgl. **M1**, **M2**, **D1**) eine schöne zur Singstimme kontrastierende Melodielinie setzte; Er verwandelte die ursprünglich gesetzten Doppelbässe in den Takten 24 bis 27 später in einfache Bässe, um dadurch eine langsame Steigerung im Bass zu ermöglichen (ab Takt 28 setzen hier erst die Doppelbässe ein); weiters modifizierte er schließlich mit Feingefühl die harmonischen Fortschreitungen in den Takten 21 bis 23.

In der Singstimme führte Duparc ebenfalls kleinere, aber sehr prägnante Veränderungen durch. Wie sich schon in den bereits analysierten Liedern oftmals gezeigt hat, versuchte er Spannung in der Singstimme oft dadurch zu erzeugen, dass er

---

<sup>5</sup> Elst, *Duparc*. S. 285.

kurze, aber zentrale Textpassagen des Liedes wiederholt. So verfuhr der Komponist auch in den früheren Varianten von *Au Pays où se fait la Guerre*: In den Takten 16 bis 18 von **M1**, **M2** und **D1** ließ er zum Beispiel ein zweites „il semble“, in den Takten 40 bis 43 ein zweites „et moi“ erklingen. In seiner endgültigen Fassung jedoch versuchte der Komponist diese Wortwiederholungen wieder zu eliminieren und auf neue Art und Weise Spannung zu erzeugen. Nach dem Prinzip „weniger ist mehr“ setzte er anstatt der Wortwiederholungen gezielte Pausen. Mit Erfolg: die Dramatik der Szenerie kommt durch das bewusste stille Verharren der Sängerin noch viel mehr zur Geltung:

The musical score for Notenspiel 38 consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major (one flat) and 2/4 time, marked 'a tempo'. It contains the lyrics 'lé... Il - semble, il semble à mon'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, featuring chords and melodic lines in the right and left hands respectively.

**Notenspiel 38:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1**, Takte 14 bis 16

The musical score for Notenspiel 39 consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major (one flat) and 2/4 time. It contains the lyrics 'lé; Il semble à mon'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, featuring chords and melodic lines in the right and left hands respectively.

**Notenspiel 39:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **D3**, Takte 14 bis 17

Es blieb auch in der endgültigen Version nicht bei den Verzierungen, die Duparc noch in den früheren Varianten gesetzt hatte. Dies zeigen die folgenden beiden Beispiele:

Eine Appoggiatur von c' nach eb' in der Singstimme (Takt 13), die sich sowohl in **M1** als auch in **M2** und **D1** findet, versuchte der Komponist in **D2** zunächst vom Tonumfang her zu reduzieren (die Appoggiatur verläuft hier nur von db' nach eb'), um sie schließlich in **D3** vollkommen wegzulassen.<sup>6</sup>

Ähnlich verfuhr Duparc in den beiden Schlusstakten (Takte 46 und 47) der ersten Strophe. Endete in **M1**, **M2** und **D1** die Strophe im Gesangspart nach einem Arpeggio noch auf c', so ließ der Komponist diese Verzierung in **D3** wegfallen und legte dafür die Singstimme um eine Oktave höher.<sup>7</sup>

**Notensbeispiel 40:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1**, **M2**, **D1**, Takte 45 [46]<sup>8</sup> und 46 [47]

**Notensbeispiel 41:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **D3**, Takte 46 und 47

<sup>6</sup> Auffällig ist an dieser Stelle auch, dass Duparc in **M1** als Tempoangabe noch ein *rall.* vorgibt, in **M2** ein *poco riten.* verlangt, während er in den restlichen Liedvarianten keine diesbezügliche Angabe mehr macht.

<sup>7</sup> Ebenso eliminierte Duparc in den späteren Takten 92f. sowie 137f. die Appoggiatur.

<sup>8</sup> In eckiger Klammer wird auf dieser und auf den nächsten Seiten die jeweilige Taktanzahl von **M1** angegeben.

Nicht zuletzt durch die veränderte Harmonik im Klavierpart erzeugt der Komponist an dieser Stelle in der Endversion des Liedes eine vollkommen andere Stimmung als in den früheren Versionen. Wirkte die Sängerin nämlich in den Versionen **M1**, **M2** und **D1** eher hoffnungsfroh, ihren Geliebten doch wieder in die Arme schließen zu können, so scheint sie in **D3** diesbezüglich ohne jegliche Hoffnung zu sein.<sup>9</sup>

Markante Überarbeitungen der Singstimme nahm der Komponist auch gleich zu Beginn der zweiten Strophe vor.

In der ursprünglichen Version mutet, wie das Notenbeispiel zeigt, der Gesangspart in den Takten 57 bis 61 noch etwas unbeholfen an:

lent, rou - cou - lent a - mou - reu - se - ment a -

avec la voix  
a tempo

**Notenbeispiel 42:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1**, Takte 57 [56] bis 61 [60]

In der zweiten Version änderte Duparc den Originaltext von Gautier erneut und ließ die Worte „les pigeons“ nochmals wiederholen. Dadurch erreichte er, dass am Höhepunkt der musikalischen Phrase nicht mehr das „a“ von „amoureusement“ sondern das „cou“ von „roucoulent“ betont wurde, was wesentlich eleganter wirkt.

---

<sup>9</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 286.

*lent,* Les pi - geons rou - cou - lent a - mou - reu - se - ment, A -  
*poco rall.* *a tempo*  
*poco rall.* *a tempo*

**Notensbeispiel 43:** *Au Pays où se fait la Guerre*, M2, Takte 57 [56] bis 61 [60]

Vollkommen verändert zeigt sich die Gesangsstimme dann in der endgültigen Version:

*pp*  
*lent,* Rou - cou - lent a - mou - reu - se - ment

**Notensbeispiel 44:** *Au Pays où se fait la Guerre*, D3, Takte 57 bis 61

Die Wiederholung der Worte „les pigeons“ fällt weg, anstatt der Auf- und Abwärtsbewegung der Singstimme pendelt diese nun um das c'', musikalisch rückt wieder das Wort „amoureusement“ in den Vordergrund, das diesmal – nicht zuletzt durch die überraschende Duraufhellung – um vieles natürlicher als in der ursprünglichen Version (M1) klingt.



Zu einer weiteren Veränderung im Gesangspart kommt es in Takt 63. Während Duparc in den früheren Fassungen die beiden Worte „son triste“ gleich stark betonte, stellt das Wort „triste“ in **D3** den absoluten Höhepunkt dar.

*a tempo*

A - vec un son triste et - char - mant Les

*poco cresc.*                      *dim.*                      *très doux*

eaux sous les grands sau - les cou - - - lent Je me

**Notenbeispiel 45:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1, M2, D1**, Takte 62 [60] bis 69 [68]

A - vec un son triste - - et char - mant; Les eaux sous les grands

*très doux*

sau - les cou - - - lent Je me

**Notenbeispiel 46:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **D3**, Takte 62 bis 69

In Takt 81 beweist Duparc, dass die minimale Veränderung von nur einem Ton eine maximale Wirkung erzielen kann: Wo in **M1, M2** und **D1** von der Interpretin nach dem d'' ein c'' gesungen worden ist, muss das d'' in der endgültigen Version von ihr lange ausgehalten werden. Nancy Van der Elst beschreibt die Auswirkung dieser Überarbeitung wie folgt:

„Notez aussi le ré bémol à la mes. 81 dans la partie vocale: elle était dans les autres versions un do. Il en résulte un accord de neuvième de dominante mineurs. Ce petit changement illustre à merveille et je n'ose plus espérer. Le rall. molto et le point

d'orgue, qui doit être long, soulignent dans la version définitive l'intensité de l'attente."<sup>10</sup>

Zu den größten musikalischen Veränderungen in Sing- und Klavierstimme kommt es schließlich, wie schon erwähnt, in der dritten Strophe des Liedes. Bereits den Übergang von der zweiten zur dritten Strophe überarbeitete der Komponist mehrmals:

Ein sechstaktiges Vorspiel, das sowohl die erste als auch die zweite Strophe einleitet, setzte Duparc in seiner ursprünglichen Fassung auch vor die letzte Strophe.

The image shows a musical score for a six-measure prelude. It is written in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves. The upper staff features a series of chords and melodic fragments, with some notes tied across measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement. The overall texture is dense and atmospheric, typical of Duparc's style.

**Notenbeispiel 47:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1**, Takte 93 bis 96

In **M2** sind diese vier Takte zunächst noch vorhanden, wurden später aber vom Komponisten durchgestrichen. In der endgültigen Fassung sucht man an dieser Stelle vergebens nach den vier Takten.

Auch der eigentliche Beginn der dritten Strophe (Takt 94) zeigt sich in den diversen Versionen in unterschiedlicher Ausprägung: Bereits in der Urfassung finden sich vor Einsatz der Singstimme zwei einleitende Tremolo-Takte im Klavierpart. In **M2** dagegen verzichtet Duparc darauf und lässt die Singstimme sofort nach einer Achtelpause beginnen. Die endgültige Variante zeigt das folgende Bild: Vor dem Einsetzen der Singstimme finden sich wiederum die zwei Tremolo-Takte (vgl. **M1**), die linke Hand des Klavierparts ist jedoch im Unterschied zur ersten Version veränderter und zitiert nun das viertaktige Vorspiel von Strophe 1 und 2.

---

<sup>10</sup> Elst, *Duparc*. S. 287.

Auch die daran anschließenden Takte überarbeitete Duparc mit Akribie: Die ursprünglich langsam ansteigende Melodielinie der Singstimme verbesserte der Komponist bereits mittels Bleistifteintragungen in **M1**.

The image displays two systems of musical notation for the song "Au Pays où se fait la Guerre". The top system shows the original score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Quelqu' un... monte à grand pas la ram - pe se -". The piano accompaniment features a bass line with a "Plus vite" marking. The bottom system shows a revised version of the same passage, marked with a large red 'X' over the original notation. The revised vocal line includes the lyrics: "pe se - rait - ce lui, mon doux a - mant?..." and features a "rall." marking. The piano accompaniment in the revised system includes a "più p" marking and a "rall." marking. The original notation in the bottom system is crossed out with a red 'X', indicating that the revised version is the one used in the analysis.

**Notenbeispiel 48:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1**, Takte 96 [97] bis 104 [105]

(Bleistiftkorrekturen hier in Grau gehalten)

In **M2** findet sich bereits die in **M1** korrigierte Gesangsstimme, dafür sind leichte Abweichungen im Klavierpart feststellbar.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 96-100. The vocal line begins with the lyrics "Quelqu' un... monte à grands pas la rampe... Se-". The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and includes markings for "Plus vite" and "agitato". The second system covers measures 101-104. The vocal line continues with "rait - ce lui, mon doux - a - mant?". The piano accompaniment features a *f* dynamic and a "poco a poco rall. e dim." marking.

**Notenbeispiel 49:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M2**, Takte 96 [97] bis 104 [105]

Schließlich zeigt sich in **D3** nicht nur die Klavierstimme, sondern in kleineren Details auch die Gesangsstimme in neuer Gestalt: Die hier von Duparc bewusst eingesetzten Achtelpausen (Takt 96 und Takt 98) sowie die zwei Sechzehntelpausen in Takt 100 bewirken, dass die Stimme der Sängerin aufgeschreckt und zitternd vor Erwartung klingt.

Plus vite *agitato* *cresc.*

Quel-qu'un... monte à grands pas la rampe... Se-rait-ce lui, mon doux a-mant?...

*pp una corda* *cresc.* *cresc.*

*f avec feu* *dim.*

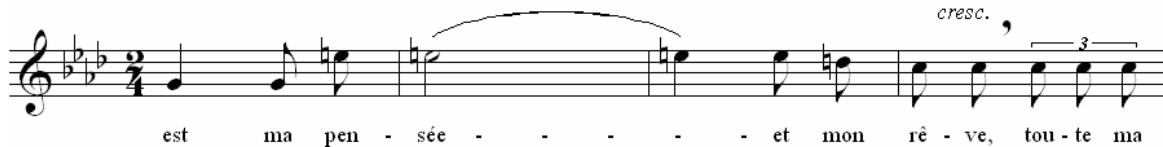
*sfz* *rall.* *dim.*

*dim.*

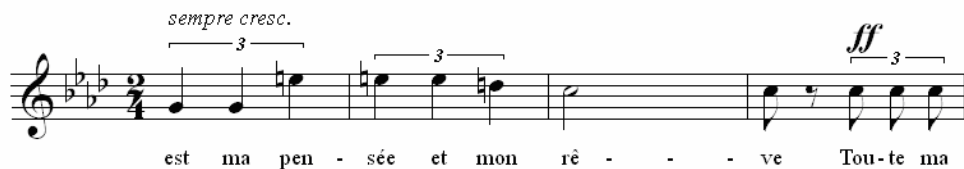
**Notenbeispiel 50:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **D3**, Takte 94 bis 107

Auch die in **D3** neu eingesetzten Triolen (vgl. Takte 110, 114, 119f, 121) sollen die Stimmung der auf ihren Geliebten wartenden Frau musikalisch besser zur Geltung bringen: die rhythmischen Verzögerungen in der Singstimme spiegeln Ermattung, Verzagtheit und Resignation der Frau wieder.

Interessant ist es auch zu verfolgen, wie sich für Duparc selbst die Bedeutung einzelner Worte verändert zu haben scheint: Während er in den frühen Manuskripten in der Singstimme das Wort „pensée“ (Takt 119) stark betont, bildet in **D3** das Wort „rêve“ einen ersten Höhepunkt dieser musikalischen Phrase.



**Notensbeispiel 51:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **M1, M2, D1**, Takte 119 [117] bis 122 [120]



**Notensbeispiel 52:** *Au Pays où se fait la Guerre*, **D3**, Takte 119 bis 122

Hierzu wäre anzumerken, dass Duparc in den ursprünglichen Varianten seiner Gedichtinterpretation eine Rückkehr des Jünglings für nicht ausgeschlossen hielt (deswegen betont er auch „pensée“), während er in der endgültigen Fassung kaum mehr von einer Rückkehr ausgeht und daher wohl den unerfüllten „rêve“ betont.

Gegen Ende des Liedes finden sich neben zahlreichen Korrekturen in der Klavierstimme<sup>11</sup> (Takte 120 bis 138) weitere Verbesserungen in der Singstimme. Sie gleichen denen, die bereits weiter oben analysiert worden sind:

1. in Takt 124 wird das ursprüngliche c'' nach dem d'' zu einem lang ausgehaltenen d'', bzw. in Takt 130 muss ein zweites kurzes d'' statt einem c'' gesungen werden.
2. anstatt eines zweiten „et moi“ setzt Duparc in Takt 130 weitere Pausen.
3. die Appoggiatur bei den Schlussworten „son retour“ findet sich in der endgültigen Fassung nicht mehr.

<sup>11</sup> Vgl. Elst, *Duparc*, S. 288. bzw. Kritischer Bericht, 8.8 *Au Pays où se fait la Guerre*, S. 536–538.

Auffallend ist, dass Duparc in den Schlusstakten der letzten Strophe sämtliche Gesangsanweisungen in den verschiedenen Versionen änderte: Schrieb er zum Beispiel in **M1**, **M2** und **D1** in Takt 130 ein *sans ralentir* vor, so verlangte er in **M3** ein völlig konträres *poco larg.* Zeigte sich im letzten Takt der Gesangsstimme (Takt 138) in **M1** und **D1** ein *très lent* mit *vibrato*, so findet sich in **M2** ein *lent* und in **D3** ein *rall. molto*.

Bis zu den fünf Schlusstakten, dem Klaviernachspiel des Liedes, führte Duparc noch Korrekturen aus: die Takte 141f. werden oktaviert, der Schlussakkord in Takt 143 klingt um vieles voller als in den ursprünglichen Varianten.

Durch einen ausführlichen Vergleich der fünf verschiedenen Versionen zu diesem Lied lässt sich leicht feststellen, wo es dem Komponisten ein besonderes Anliegen war, Korrekturen vorzunehmen:

- 1.) Die Singstimme sollte besonders die Emotionen der Geliebten ausdrücken.
- 2.) Der Text sollte vom Originalgedicht her möglichst wortgetreu übernommen werden, denn alle früheren Wortwiederholungen streicht Duparc in seiner letzten Version heraus.
- 3.) Die Klavierstimme sollte nicht nur die harmonische Basis bilden, sondern ebenso wie der Gesangspart möglichst viel an emotionellem Ausdruck wiedergeben. Zudem sollte sie weniger eine Begleitung als viel mehr eine Gegenstimme zum Gesang darstellen. Dies trifft vor allem für die dritte Strophe zu, die Duparc zum Höhepunkt des gesamten Liedes gemacht hat und die er wohl auch gerade deswegen Takt für Takt überarbeitet, harmonisch verfeinert und melodisch korrigiert hat.

### 4.7.3 Das Gedicht und seine Interpretation

#### Au Pays où se fait la Guerre (Théophile Gautier)

Au pays où se fait la guerre,  
Mon bel ami s'en est allé;  
Il semble à mon cœur désolé  
Qu'il ne reste que moi sur terre!  
En partant, au baiser d'adieu,  
Il m'a pris mon âme à ma bouche.  
Qui le tient si longtemps? mon Dieu!  
Voilà le soleil qui se couche,  
Et moi, toute seule en ma tour,  
J'attends encore son retour.

Les pigeons, sur le toit, roucoulent,  
Roucoulent amoureusement,  
Avec un son triste et charmant;  
Les eaux sous les grands saules coulent.  
Je me sens tout près de pleurer;  
Mon cœur comme un lis plein s'épanche  
Et je n'ose plus espérer.  
Voici briller la lune blanche,  
Et moi, toute seule en ma tour,  
J'attends encore son retour.

Quelqu'un monte à grands pas la rampe,  
Serait-ce lui, mon doux amant?  
Ce n'est pas lui, mais seulement  
Mon petit page avec ma lampe.  
Vents du soir, volez, dites-lui  
Qu'il est ma pensée et mon rêve,  
Toute ma joie et mon ennui.  
Voici que l'aurore se lève,  
Et moi, toute seule en ma tour,  
J'attends encore son retour.



Die Gedichte Théophile Gautiers scheinen Henri Duparc in besonderer Weise gefallen und inspiriert zu haben, denn er wählt für seine 17 Vertonungen insgesamt gleich drei Texte dieses Poeten: *Romance*, *La Fuite* und *Lamento*. Zwei davon, *Romance* und *Lamento*, entstammen auch demselben Gedichtband, aus dem von Théophile Gautier im Jahre 1838 publizierte *La Comédie de la Mort*. Dies ist ein Konvolut bestehend aus Gedichten, die besonders deutlich „den fließenden Übergang vom Leben zu einer Art Leben nach dem Tod, wie auch schließlich die völlige Verschmelzung der beiden Bereiche“<sup>12</sup> zum Inhalt haben.

Der Band gliedert sich in zwei Teile: Der erste Teil weist einen Zyklus mit neun abgeschlossenen Gedichten auf, die sich aber zum Teil direkt aufeinander beziehen. Sie tragen die beiden Untertitel *La vie dans la mort* und *La mort dans la vie*.<sup>13</sup> In einer Reihe von verschiedenen Visionen treten in diesem Teil Figuren wie Raphaël, Faust und Don Juan auf, die über das Rätsel des Lebens und des Todes befragt werden, wobei keiner der Protagonisten Antwort zu geben vermag. Im zweiten Teil des Gedichtbandes findet sich eine große Anzahl weiterer, nun jedoch voneinander unabhängiger Texte, darunter auch *Romance* und *Lamento*, die ebenso das Thema Leben und Tod zum Inhalt haben.

Die *Romance* besteht aus insgesamt drei Strophen zu je zehn Versen, die alle streng im Acht-Silbler gehalten sind. Die letzten beiden Verse jeder Strophe bilden dabei einen Refrain: „Et moi, toute seule en ma tour, / J'attends encore son retour.“ Dieser hebt sich von den anderen Versen nicht nur durch den immer wiederkehrenden Wortlaut sondern auch durch sein verändertes Reimschema ab: Während die acht vorangehenden Verse im Kreuzreim gehalten sind, bildet der Refrain einen Paarreim.

Das Gedicht zeigt eindeutig Gautiers Tendenz, sich vermehrt von den freien Formen der romantischen Dichtkunst abzuwenden und sich stattdessen einer neuen Strömung, dem „Parnasse“, anzuschließen.<sup>14</sup> Allein der streng formale Aufbau der *Romance* beweist, dass Gautier nun dem „subjektiven Gefühlserguß der Romantik“<sup>15</sup> die „objektive Formkunst des Parnaß“<sup>16</sup> vorzieht.

---

<sup>12</sup> Sibylle Berger, *Realität und Fiktion in der Lyrik Théophile Gautiers* (Innsbruck 1985), S. 172.

<sup>13</sup> Vgl. ebda. S. 172.

<sup>14</sup> Agnes Schulz, *Die Sprachkunst Théophile Gautiers* (Bochum-Langendreer 1934), S. 3.

<sup>15</sup> Vgl. ebda.

<sup>16</sup> Vgl. ebda.

Welchen Stellenwert die Form eines Gedichtes für Gautier nun einnimmt, schildert Agnes Schulz in ihrer Abhandlung *Die Sprachkunst Théophile Gautiers*:<sup>17</sup>

„Seine Idee ist also die Form als solche, d.h. wir sollen uns mit der schönen Form seiner Kunst begnügen, ohne eine Idee dahinter zu suchen. Wir sollen ästhetisch genießen, ohne den Umweg über eine intellektuelle Deutung. [...] Gautiers gemeißelte Verse wahren die strenge Zucht lateinischer Oden. Er hat sich an Dantes Terzinen geschult und diese Kunstform meisterhaft gehandhabt. Und die feste innere Struktur des Alexandriners kennzeichnet Gautier als den Parnassien und trennt ihn von den Romantikern. Die Regelmäßigkeit des Parthenon ist sein Ideal; so baut er im Sonett seine zwei Quatrains auf zwei Reimen auf, wie die Lateiner es getan haben.“

Die Tendenz der parnassischen Philosophie, malerische Schilderungen der Umwelt an die Stelle von ausschweifenden Beschreibungen des romantischen Gefühls zu setzen, ist in diesem Gedicht noch eher weniger feststellbar. Die Verse, in denen Emotionen eine Rolle spielen (z.B. „Il semble à mon cœur désolé“ oder „Je me sens tout près de pleurer“ etc.), sind zahlreicher als jene, in denen Naturbeschreibungen im Vordergrund stehen (z.B. „Les pigeons, sur le toit, roucoulent,“).

Formal auffällig ist, dass der Dichter im jeweils achten Vers, also dem Vers vor dem Refrain, durch ein bestimmtes Einleitungswort („Voilà“ [Strophe 1], „Voici“ [Strophe 2 und 3]) und dem daran anschließenden Bild, das eine gewisse Tageszeit symbolisieren soll, auf die Vergänglichkeit der Zeit aufmerksam machen möchte: „Voilà le soleil qui se couche“ (Strophe 1), „Voici briller la lune blanche“ (Strophe 2), „Voici que l’aurore se lève“ (Strophe 3). Aufgrund seines ähnlichen grammatikalischen Aufbaus und Inhaltes ist dieser Vers demnach durchaus als Einleitung zum nachfolgenden Refrain zu verstehen – die Zeit vergeht, aber der Zustand des Wartens scheint ewig zu währen.

---

<sup>17</sup> Vgl. ebda. S. 60.

Typisch für Gautier ist auch der Versuch, die vier Grundelemente des Lebens, Feuer, Wasser, Erde und Luft anhand von Bildern in das Gedicht zu integrieren. Außer in *Romance* findet sich diese Tendenz zum Beispiel auch in Gedichten wie *Le Chasseur* (1839), *Le Chant du cygne* (1839) oder *Guzla* (1845).<sup>18</sup>

Für Feuer und Licht stehen in der *Romance* die Bilder der untergehenden Sonne („le soleil qui se couche“), des bleichen Mondes („la lune blanche“), der Lampe des Pagen („la lampe“) oder des Morgengrauens („l’aurore“), für das Wasser die Bilder des unter den hohen Weiden rauschenden Gewässers („les eaux sous les grands saules coulent“) oder der taubetropften Lilie („le lys“), für die Erde das Bild des hohen Turmes („la tour“) und schließlich für die Luft das Bild der auf den Dächern gurrenden Tauben („Les pigeons sur le toit roucoulent“).

Inhaltlich geht es in diesem Gedicht um eine Frau, deren Geliebter in ein fernes Land in den Krieg ziehen musste. Seit dem schmerzlichen Abschied („En partant au baiser d’adieu, / Il m’a pris mon âme à ma bouche“) erwartet sie seine Rückkehr und ist voll Sorge, dass ihm etwas zugestoßen sein könnte („Qui le tient si longtemps, mon Dieu?“). Während die Tage vergehen, sitzt sie in ihrem Turm und lauscht dem ihr so traurig erscheinenden Gurren der Tauben („Les pigeons, sur le toit, roucoulent, / Roucoulent amoureuxment, / Avec un son triste et charmant“) oder den unter den hohen Weiden rauschenden Gewässern („Les eaux sous les grands saules coulent“). Da plötzlich, zu Beginn der dritten Strophe, schreckt sie auf. Ihre gewohnten Umgebungsgeräusche werden jäh durch einen festen Tritt auf der Treppe („Quelqu’un monte à grands pas la rampe“) gestört. Ein Funke der Hoffnung erleuchtet ihr Gemüt: Ist es der Heißgeliebte? („Serait-ce lui, mon doux amant?“) Doch es ist nur der Page, der für die Nacht die Lampe bringt („Ce n’est pas lui, mais seulement / Mon petit page avec ma lampe“). Ein Ausbruch der Verzweiflung lässt sie die Winde anflehen, sie sollen zu ihrem Geliebten die Kunde tragen, er sei ihr Gedanke, ihr Traum, ihre ganze Freude, aber auch ihr Kummer. Danach kehrt wieder Ruhe ein. Wiederum ist eine Nacht vergangen – die Frau ist nicht von ihrem nervenzermürenden Warten erlöst worden und muss sich wieder mit der Möglichkeit des Todes ihres Geliebten auseinandersetzen.

---

<sup>18</sup> Vgl. François Brunet, *Théophile Gautier et la musique* (Paris 2006), S. 299.

Laut Nancy Van der Elst ist das Lied *Au Pays où se fait la Guerre* ein Fragment eines der größten Projekte Duparcs, welches er leider nie vollenden konnte, nämlich seiner Oper *Roussalka*.

Jahrzehntlang hatte sich der Komponist mit diesem Werk beschäftigt. Aus einem Brief an die Sängerin Trélat am 15. März 1910 geht hervor, dass Duparc sich schon im Jahre 1870 mit dem Gedanken auseinandergesetzt hatte, ein lyrisches Drama nach der literarischen Vorlage des dramatischen Gedichtes *Rusalka* von Alexander Puschkin zu komponieren. Im Sommer des Jahre 1879 dürfte Duparc dann begonnen haben, selbst ein Libretto in Prosa zu verfassen, das er dann bis 1886 in Verse setzte. In den Jahren 1887 bis 1894 / 1895 dürfte sich Duparc dann mit dem musikalischen Part der Oper beschäftigt haben. Selbsterstörerische Kritik, wahrscheinlich aber auch der folgende Umstand führten dazu, dass Duparc schließlich seine Oper vernichtete:

„Les amis de Duparc prétendent qu’il se laissa aller à cette funeste détermination après avoir montré le manuscrit au critique Poujaud, qui lui déconseilla pour des raisons restées inconnues de le publier et de le présenter à l’Opéra. Quoi qu’il en soit, Poujaud porte dans cette affaire une terrible responsabilité.“<sup>19</sup>

Zahlreiche Briefe geben später zu erkennen, dass Duparc es zutiefst bereut hat, sein Opus ins Feuer geworfen zu haben. Teilweise hatte er sogar versucht, die Oper zu rekonstruieren – jedoch vergeblich. Übrig geblieben sind nur musikalische Fragmente: die Lieder *Au Pays où se fait la Guerre* und *La Vie Antérieure* sowie sein *Danse lente*, den er wahrscheinlich für den zweiten Akt der Oper vorgesehen hatte.<sup>20</sup>

Es stellt sich nun die Frage, an welcher Stelle der Inhalt des Liedes *Au Pays où se fait la Guerre* mit dem Inhalt des von Puschkin verfassten Textes am ehesten korreliert. Dazu muss kurz die Handlung von *Rusalka* wiedergegeben werden:

Die Tochter eines armen Müllers hat sich in einen Prinzen verliebt, von dem sie schließlich auch ein Kind erwartet. Dieser jedoch verlässt sie mit der Begründung, er

---

<sup>19</sup> Pierre Meylan, *Des revelations sur la vie et l’œuvre d’Henri Duparc pendant son séjour en Suisse*. In: Schweizer musikpädagogische Blätter (1959), S. 85.

<sup>20</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 124–130.

müsse ein standesgemäßes Mädchen heiraten und übergibt ihr zum Trost einen Sack voll Gold sowie ein Diadem. Die Tochter des Müllers stürzt sich in ihrer Verzweiflung vor den Augen des Vaters in den Dnjepr. Im zweiten Bild finden bereits die Hochzeitsfeierlichkeiten des Prinzen mit einer Prinzessin statt. Die Feier wird vom schönen Gesang junger Mädchen umrahmt, die plötzlich ein Lied anstimmen, das den Prinzen verärgert und zugleich verwirrt: Sie singen von der Müllerstochter, die aus verzweifelnder Liebe ins Wasser gegangen ist. Die Zeit vergeht, und die Prinzessin beklagt im dritten Bild ihrer Amme gegenüber, dass die Liebe des Prinzen seit der Hochzeit nicht mehr die gleiche sei: Beinahe jeden Tag sitze sie zu Hause und warte voller Bangen auf ihren Geliebten, der mit dem Pferd ausgeritten sei. Auch an jenem Tag wartet die Prinzessin auf die Rückkehr ihres Mannes. Ein Knappe, der den Prinzen zuvor begleitet hatte, aber von diesem zurückgeschickt worden war, erzählt der Prinzessin, der Prinz weile am Ufer des Dnjepr und habe nach Ruhe verlangt. In ihrem Aufruhr und ihrer Angst bittet die Prinzessin den Knappen zurückzureiten und den Prinzen in ihrem Auftrag nach Hause zu holen. Im vierten Bild wird der Abend durch den Gesang der am Ufer sitzenden Rusalkas<sup>21</sup> eingeleitet. Der alte Müller, der nach dem Tod seiner Tochter wahnsinnig geworden ist, nähert sich dem Ufer und trifft dort auf den Prinzen. Wie ihm der Alte erzählt, dass er ein Rabe geworden sei und dass seine Tochter auf ihn aufpassen würde, ist der Prinz zutiefst erschüttert und bietet dem Müller an, mit auf sein Schloss zu kommen, um bei ihm zu wohnen, was dieser jedoch strikt ablehnt. Im fünften Bild ruft die Königin der Rusalkas (man hat die verwandelte Müllerstochter zur Königin auserkoren) ihre Tochter zu sich mit der Bitte, ans Ufer zurückzukehren, aus dem Wasser zu steigen und ihrem Vater, dem Prinzen, alles von ihrer Mutter zu erzählen und ihm zu sagen, dass sie ihn nach wie vor liebe und auf ihn warte. Das, so die Mutter, sei ihre Rache, auf die sie schon lange gewartet habe. Das letzte Bild beschreibt schließlich die Wiederkehr des Prinzen an das Ufer des Dnjepr. Er möchte den alten Müller suchen, um diesen erneut aufzufordern, mit ihm auf sein Schloss zu kommen. Statt des Müllers trifft er aber nur die kleine Rusalka, die aus dem Wasser steigt, um, wie es die Mutter erbeten hatte, mit dem Prinzen zu reden.

---

<sup>21</sup> In der slawischen Mythologie sind Rusalkas Wesen, die Meerjungfrauen oder Nixen ähnlich sind und sich als Frauen mit menschlichem Oberkörper und einem mit Schuppen bedeckten Fischeschwanz als Unterkörper zeigen. Sie leben tagsüber im Wasser und begeben sich nur am Abend an Land, um sich singend in einem Reigen zu vereinen.

An dieser Stelle endet brüsk das von Puschkin verfasste dramatische Gedicht. Der Leser selbst soll in seiner Phantasie ein dem Inhalt entsprechendes Ende finden.

Für eine inhaltliche Adaption des Gedichtes von Gautier für die Oper *Rusalka* eignet sich nur eine Stelle: das verzweifelte Warten der Prinzessin auf den Prinzen im dritten Bild. Zwar ist der Prinz nicht in den Krieg gezogen, dennoch beherrschen die Prinzessin bei Puschkin die gleichen Gefühle wie die Frau im Gedicht von Gautier: Trauer, banges Warten und die stete Angst, dem Geliebten könne etwas zugestoßen sein. Statt des zurückkehrenden Knappen ist es bei Gautier der Page mit der Lampe, der die verzweifelte Frau aus ihren angstvollen Gedanken reißt. Auch der Befehl der Prinzessin, der Knappe solle ihren Prinzen wieder zurückholen, findet sich in etwas anderer Form bei Gautier wieder: Hier befiehlt die Frau dem Abendwind, dem Geliebten die Kunde zu überbringen, dass sie in hoffnungsvoller Liebe auf ihn warte und auf seine Rückkehr hoffe.

In welcher Weise nun Henri Duparc versucht hat, das Gedicht von Gautier in seine Oper zu integrieren, ob es sich um die inhaltliche oder um eine rein musikalische Adaption gehandelt hat, ist nicht sicher. Fest steht nur, so ist es einem Brief Duparcs an Francis Jammes<sup>22</sup> zu entnehmen, dass *Au Pays où se fait la Guerre*, wie bereits erwähnt, eines der wenigen übriggebliebenen Fragmente der Oper darstellt. Beweis dafür ist wohl auch die Tatsache, dass der Komponist, wie es die folgende Analyse zeigt, zu diesem Gedicht eine überaus ausdrucksstarke und dramatische Vertonung geschaffen hat.

---

<sup>22</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 129.

#### 4.7.4 Interpretation von Text und Musik

Während in Duparcs Lied *Le Galop* eine Vielzahl an verschiedenen Motiven zu finden ist, gibt es in *Au Pays où se fait la Guerre* nur ein zentrales Motiv. Dieses ist jedoch – wie sich in der späteren Analyse zeigen wird – von immenser Wichtigkeit, da es den „Urkern“ dieser *Mélodie* darstellt, der sowohl Stimmung und Atmosphäre des Liedes als auch Duparcs musikalische Grundidee zur Vertonung des Gedichtes beinhaltet.

Wie sich Gautiers Gedicht ganz nach parnassischer Tradition in streng geregelter Form präsentiert, versucht auch Duparc seine Vertonung in eine gewisse Form bzw. Regelmäßigkeit zu bringen. Das lässt sich jedoch nach dem ersten Anhören des Liedes nicht unmittelbar feststellen, da sowohl der Melodieverlauf der Singstimme als auch der des Klavierparts in keiner Strophe vollkommen ident ist. Erst nachdem man sich eingehender mit dieser Komposition beschäftigt hat, erkennt man, dass Duparc einen einmaligen Spannungsbogen geschaffen hat, der drei auf den ersten Blick ungleiche Strophen durch verbindende Elemente in eine strukturierte Einheit bringt.

Vom musikalischen Aufbau des Liedes her betrachtet, handelt es sich bei *Au Pays où se fait la Guerre* um ein variiertes Strophenlied mit dem Charakter eines Rondos<sup>23</sup>. Die folgende Tabelle soll diese Struktur näher veranschaulichen:

| Einleitung     | 1. Strophe   | Zwischenspiel | 2. Strophe   | 3. Strophe   | Nachspiel |
|----------------|--------------|---------------|--------------|--------------|-----------|
| 6 Takte        | 41 Takte     | 5 Takte       | 41 Takte     | 45 Takte     | 5 Takte   |
|                | 9 Takte (A)  |               | 9 Takte (A)  | 14 Takte (E) |           |
|                | 8 Takte (A') |               | 8 Takte (A') | 7 Takte (F)  |           |
|                | 8 Takte (B)  |               | 8 Takte (B)  | 8 Takte (B)  |           |
|                | 8 Takte (C)  |               | 8 Takte (C)  | 8 Takte (C)  |           |
| <b>Refrain</b> | 8 Takte (A)  |               | 8 Takte (A)  | 8 Takte (A)  |           |

Dem genauen Beobachter sticht sofort ins Auge, dass einander die erste und die zweite Strophe formal sehr ähnlich sind (beiden geht ein kurzes Vorspiel voraus, beide setzen

<sup>23</sup> Vgl. Elst. *Duparc*. S. 284.

sich aus ähnlichen musikalischen Phrasen zusammen), während die dritte Strophe für sich alleine zu stehen scheint (die zweite Strophe geht ohne Vorspiel in die dritte Strophe über; die musikalischen Phrasen zeigen sich vor allem zu Beginn der letzten Strophe differenzierter als bei den ersten beiden). Man kann somit Strophe 1 und 2 als Einheit gegenüber der dritten Strophe betrachten (vgl. dazu zwei Stollen und ein Abgesang im Minne- und Meistergesang).

Aus einem Brief Duparcs an Frau Troyon im Jänner des Jahres 1911 geht hervor, dass der Komponist genau auf die Unterscheidung dieser beiden Einheiten Wert gelegt hat:

„Vous avez bien tort de vous inquiéter du caractère dramatique de la mélodie *Au pays où se fait la guerre* et qui, dites-vous, convient moins à votre nature – vous n’y cherchez que trop un caractère dramatique – ce que je veux, et surtout, [est] un sentiment de rêverie désolée qui ne devient dramatique qu’à la fin à partir de ces mots: ‚quelqu’un monte à grands pas la rampe‘. Jusque là, ce n’est que triste, mais sans impatience, une tristesse résignée. Vous dites très bien le morceau: accentuez le contraste entre les deux premières strophes et la troisième et ce sera parfait.“<sup>24</sup>

Demnach sollten die ersten beiden Strophen in verträumter Traurigkeit und Resignation, die dritte aber in voller Dramatik gesungen werden.

Nach einer eingehenden Analyse bemerkt man, dass sich die dritte Strophe zwar von den ersten beiden Strophen abhebt, sich aber andererseits vor allem in Bezug auf Aufbau und Harmonik eindeutig als zu den vorhergehenden beiden Strophen gehörig manifestiert.

Henri Duparc übernimmt in seiner Vertonung Gautiers literarische Vorlage wortgetreu und hält sich sehr streng an den Text. Dort, wo im Gedicht zwei und zwei Verse zusammengehören (dies zeigt sich durch die jeweiligen Satzzeichen), bildet auch der Komponist eine musikalische Phrase, die beide Verse vereint. Die einzelnen Phrasen sind zum größten Teil achttaktig und bilden in den ersten beiden Strophen die Reihung: A – A’ – B – C – A.

---

<sup>24</sup> Zit. nach: Nichols, *Complete Song*. S. 116.



Die dritte Strophe bildet eine Ausnahme: Hier scheint sich die Abfolge der musikalischen Phrasen auf den ersten Blick hin anders zu gestalten als bei den ersten beiden Strophen. Vor allem die ersten vier Verse wirken überraschend und sind kaum zuzuordnen. Nach näherer Betrachtung bemerkt man allerdings, dass sich auch die Vertonung dieser Verse durchaus von den Phrasen A und A' aus Strophe 1 und 2 ableiten lassen. Die übrig gebliebenen Verse der letzten Strophe gliedern sich dann langsam wieder in das bereits bekannte Schema ein: Vers 5 und 6 bilden den B-Teil, Vers 7 und 8 den C-Teil, und die letzten beiden Verse erklingen wieder in der bereits bekannten A-Phrase.

Auch die harmonische Abfolge der drei Strophen zeigt, dass diese als zusammengehörig interpretiert werden müssen: Phrase A und A' bilden den Ausgang und Schluss jeder Strophe in f-Moll, der B-Teil steht in C-Dur und der C-Teil in D $\flat$ -Dur mit C im Bass.

Als weiteres wichtiges Element, das alle drei Strophen miteinander verbindet, erscheint das Hauptmotiv des Liedes, das Duparc bereits im Interlude vorstellt und das in allen drei Strophen sowohl in der Klavier- als auch in der Gesangsstimme immer wiederkehrt.

The image shows a musical score for the first six measures of the piece. It is written in bass clef, 2/4 time, and f-Moll. The upper staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the lower staff has a simpler accompaniment with quarter notes and rests. The score includes phrasing slurs and a piano (p) dynamic marking.

**Notenbeispiel 53:** *Au Pays où se fait la Guerre*, D3, Takte 1 bis 6

Harmonisch vermittelt dieses – wie Nancy Van der Elst feststellt – ein beinahe mittelalterliches Flair:

„Le caractère désolant du poème a inspiré au compositeur un prélude de six mesures qui est décisif pour l'atmosphère de la mélodie entière. L'accord sur le 2<sup>e</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mes. donne à l'introduction une tournure modale (mode dorien si b. ou le mineur sans sensible), on dirait presque ‚médiévale‘ en rapport avec l'esprit du poème.“<sup>25</sup>

Mit seiner traurigen ab- und aufwärts steigenden Bewegung in der rechten Hand sowie der ruhigen und statisch wirkenden Begleitung in der linken Hand stellt sich einerseits bereits die Atmosphäre des gesamten Liedes ein, andererseits wird aber auch in wenigen Tönen der Inhalt des Gedichtes transportiert: Die Tage vergehen, die Geliebte hofft und bangt, vermeint immer wieder von Neuem aus ihrer misslichen Lage herauszukommen, wird jedoch immer wieder enttäuscht. Letztlich ändert sich für sie nichts, ein Tag folgt dem anderen, die Ausgangssituation gleicht der Endsituation, ein immer wiederkehrender Zyklus stellt sich ein. Duparc schafft es nun, genau diese Szenerie mit wenigen Tönen auszudrücken: das Motiv entfernt sich vom Grundton und kehrt nach kurzer Abweichung wieder dorthin zurück. Ein nie enden wollender Zyklus stellt sich ein.

Die Idee des wiederkehrenden Zyklus weitet der Komponist schließlich vom Kernmotiv auch auf größere musikalische Zusammenhänge im Lied aus:

- 1.) Jede Strophe beginnt in f-Moll und erreicht nach C-Dur und D<sup>b</sup>-Dur wieder die Ausgangstonart.
- 2.) Jede Strophe besitzt den gleichen Aufbau an musikalischen Phrasen: Teil A kehrt nach dem Exkurs von A', B und C im Refrain wieder (normalerweise würde man sich vom Refrain eine neue musikalische Idee und keine Wiederholung einer musikalischen Phrase erwarten).
- 3.) Die dritte Strophe, von der man nach den Anfangstakten meint, sie würde mit allem musikalisch zuvor Dagewesenem brechen, kehrt schließlich zum gewohnten Ablauf zurück.

---

<sup>25</sup> Vgl. Elst. *Duparc*. S. 285.

- 4.) Das ganze Lied, das mit dem traurigen Vorspiel beginnt, schließt – auch wenn man es nach der Dramatik der dritten Strophe nicht vermuten würde – mit diesem auch am Ende ab.

So schafft Duparc nicht nur in Bezug auf die Harmonik und den musikalischen Ablauf, sondern auch durch ein verbindendes Motiv einen Rahmen für die drei Strophen. Dass diese aber trotzdem unterschiedlich klingen und dass sich die dritte Strophe in ihrer Dramatik von den beiden vorausgehenden abheben kann, erreicht der Komponist nur durch den speziellen Einsatz des Klavierparts, der in keiner der Strophen ident ist.

Ein drastisches Beispiel dazu zeigt sich im B-Teil jeder Strophe: Die Klavierstimme, die dort einen musikalischen Kontrast zu derjenigen in Teil A bilden soll, zeigt sich von Strophe zu Strophe stark differenziert: So geht die Klavierbegleitung in der ersten Strophe bei den Worten „En partant, au baiser d'adieu, / Il m'a pris mon âme à ma bouche“ von einer zuvor recht lebhaften in eine eher statisch wirkende (verursacht durch die langsame Akkordbegleitung) über; in der zweiten Strophe bringt sie bei den Worten „Je me sens tout près de pleurer“ das Klagen, Weinen und Seufzen (wie es im Gedicht beschrieben wird), musikalisch zum Ausdruck; in der dritten Strophe steigt die Klavierstimme spontan mit schnellen Zweiunddreißigstel-Bewegungen in höhere Oktaven und steigert sich von einem *cantabile* zum *poco a poco cresc.*

En par - tant au bai - ser d'a - dieu,

**Notenbeispiel 54:** *Au Pays où se fait la Guerre*, D3, Strophe 1, Takte 23 bis 27

*très doux*

Je me sens tout près de pleu - rer,

The image shows a musical score for the first system of 'Je me sens tout près de pleurer'. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a lower bass line in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'très doux'. The lyrics are 'Je me sens tout près de pleu - rer,'. The piano part features a prominent bass line with a long note in the first measure and a rhythmic pattern of eighth notes in the following measures.

**Notenbeispiel 55:** *Au Pays où se fait la Guerre*, D3, Strophe 2, Takte 69 bis 73

*poco a poco cresc.*

Vents du soir, vo - lez, di - tes - lui Qu'il

*poco a poco cresc.*

*marcato molto*

The image shows a musical score for the second system of 'Vents du soir, volez, dites-lui Qu'il'. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a lower bass line in bass clef. The key signature is three flats and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'poco a poco cresc.'. The lyrics are 'Vents du soir, vo - lez, di - tes - lui Qu'il'. The piano part features a prominent bass line with a long note in the first measure and a rhythmic pattern of eighth notes in the following measures. The lower bass line is marked 'marcato molto'.

**Notenbeispiel 56:** *Au Pays où se fait la Guerre*, D3, Strophe 3, Takte 114 bis 118

Der Klavierpart ist es schließlich auch, der aus der dritten Strophe die weitaus dramatischste macht, wodurch sich diese von den ersten beiden Strophen als eigene Einheit abgrenzt.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Die Idee, erst die dritte Strophe mit voller Emotionalität erklingen zu lassen, ist Duparc wohl erst im Laufe seiner zahlreichen Überarbeitungen von *Au Pays où se fait la Guerre* gekommen. Während der Komponist nämlich in den früheren Handschriften in der ersten und zweiten Strophe noch bewusst kleinere emotionale Höhepunkte setzte (z.B. durch Textwiederholungen oder Verzierungen in der Singstimme), versuchte er diese in der definitiven Fassung des Liedes zu eliminieren (vgl. Kapitel 4.7.2.: *Von der Urfassung zur endgültigen Fassung*, S. 230f.).

Gleich zu Beginn der letzten Strophe, den Duparc als eine Art Rezitativ gestaltet, hört man – dank des Klaviers – einerseits Schritte, die sich nähern (Duparc verwendet hier das Hauptmotiv, oktaviert es und lässt es zunächst im Bass-Schlüssel, dann im Violinschlüssel erklingen), andererseits das angespannte Zittern und Beben der Verliebten, die aufgeregt hofft, die Schritte könnten von ihrem Geliebten sein. Nachdem sie enttäuscht erkennen muss, dass es sich nur um den Pagen handelt (die Enttäuschung drückt Duparc sehr gut musikalisch durch die eintönige Repetition des Tones a' in der Gesangsstimme aus), fleht sie die Winde an, sie mögen ihren Geliebten zurückholen (die schnellen Zweiunddreißigstel-Bewegungen in der rechten Hand und die chromatisch aufsteigende und dann abfallende Linie in der linken Hand suggeriert sehr gut das Bild der fortziehenden Winde, die dem Geliebten die Kunde überbringen).

Auch der dramatische Höhepunkt des Liedes manifestiert sich in der dritten Strophe nur dank des Einsatzes der Klavierstimme: Ebenso wie in der dritten Strophe zeigt sich auch in Strophe 1 und 2 ein Höhepunkt im siebten Vers: die Singstimme erreicht hier den höchsten Ton: a' („Qui le *tient* si longtemps? Mon Dieu!“ [Strophe 1], „Et je *n'ose* plus espérer“ [Strophe 2], „Toute ma *joie* et mon ennui“ [Strophe 3]). Im Unterschied zu den vorangehenden Strophen allerdings ist der Klavierpart der dritten Strophe an dieser Stelle durch den diatonischen Abstieg in Oktaven in der rechten Hand sowie den schnellen Zweiunddreißigstel-Bewegungen in der linken Hand an Dramatik kaum zu überbieten. Auch Duparc's Forderung nach einem *ff* (in Strophe 1 hatte er ein *f*, in Strophe 2 ein *doux* verlangt) unterstützt diese dramatische Wirkung. Der Klavierpart ist es, der somit den Höhepunkt der dritten Strophe zum Höhepunkt des gesamten Liedes macht.

Ursprünglich als für seine Oper *Roussalka* bestimmt, legte Duparc *Au Pays où se fait la Guerre* in seinen ersten Versionen als vollkommen dramatisches Werk an. Erst als für den Komponisten klar geworden sein dürfte, dass es zu keiner Fertigstellung der Oper kommen werde, tendierte er dazu, das Lied aus seinem opernhaften Konnex zu reißen und es allmählich zu „dedramatisieren“. Emotionale Höhepunkte, die der Komponist in den ersten Versionen noch bewusst gesetzt hatte (zum Beispiel durch Textwiederholungen oder Verzierungen in der Singstimme), versuchte er in den späteren Veröffentlichungen zu eliminieren. Die einzige wirklich dramatische Strophe

sollte die dritte werden, die sich allerdings in ihrer Form (laut der formal strikten Vorgabe des Gautier-Gedichtes) trotzdem nicht zu sehr von den anderen Strophen abgrenzen sollte. Durch den Einsatz des Kernmotivs, der gleichen Harmonien und dem sich immer wiederholenden Ablauf sehr ähnlicher musikalischer Phrasen, die dank des unterschiedlichen Klavierparts dennoch nicht ident sind, schafft Duparc einen überzeugenden Spannungsbogen.

## 4.8 L'Invitation au Voyage

### 4.8.1 Einführung

*L'Invitation au Voyage* ist das erste von drei Liedern (darauf folgen *La Vague et la Cloche* und *La Fuite*), das Henri Duparc während der preußischen Belagerung von Paris im Winter 1870 / 71 komponiert hat.

In Duparcs Curriculum Vitae<sup>1</sup> wird die *Mélodie* mit dem Jahr 1870 datiert, auch Francis Jammes gab in seiner Konferenz über Duparc (1921)<sup>2</sup> dasselbe Entstehungsjahr an. Octave Séré formuliert in seinem Buch *Musiciens français d'aujourd'hui* (1911)<sup>3</sup>, das Lied sei während der Belagerung in Paris entstanden, also in der Periode von 1870 bis 1871.

Insgesamt stehen der Wissenschaft heute fünf autographe Quellen zur Verfügung. Möglicherweise hat es aber auch noch weitere Frühversionen von *L'Invitation au Voyage* gegeben, die Duparc jedoch, so Henri Malherbe, ins Feuer geworfen haben dürfte.<sup>4</sup>

Obwohl vier der fünf Autographe in  $\flat$ -Moll gehalten sind, steht die Erstedition dieser *Mélodie*, die im Lied-Sammelband *Henri Duparc / Mélodies* von E. Baudoux & Cie im Jahre 1894 veröffentlicht worden ist, in a-Moll. Aus einem Brief vom 26. August 1920 an seinen Verleger Lerolle geht hervor, dass Duparc der Meinung war, das Lied sei für die mittleren Stimmlagen in  $\flat$ -Moll bequemer zu singen als in a-Moll. Da Baudoux, der Herausgeber der Erstausgabe jedoch die vielen Erniedrigungszeichen vermeiden wollte, setzte er die Erstedition für mittlere Stimmen in a-Moll.<sup>5</sup>

*L'Invitation au Voyage* wurde am 9. März 1872 im Rahmen des achten Konzertes der *Société Nationale* erstmals aufgeführt. Interpretiert wurde das Lied von der Sängerin

---

<sup>1</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>2</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 294.

<sup>3</sup> Séré, *Musiciens français*. S. 175.

<sup>4</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 294.

<sup>5</sup> Vgl. ebda.

Catherine Miquel-Chaudesaigues. Die Uraufführung der Orchesterversion fand im 262. Konzert der *Société Nationale* am 18. Mai 1897 statt; Sänger war Maurice Bagès, Dirigent wahrscheinlich Vincent d'Indy.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. ebda. S. 298.



## 4.8.2 Das Gedicht und seine Interpretation

### L'Invitation au Voyage (Charles Baudelaire)

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble;  
-Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au Pays qui te ressemble!  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,  
Polis pas les ans,  
Décoreraient notre chambre;  
Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l'ambre,  
Les riches plafonds,  
Les miroirs profonds,  
La splendeur orientale,  
Tout y parlerait  
A l'âme en secret  
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux  
Dormir ces vaisseaux  
Dont l'humeur est vagabonde;  
C'est pour assouvir  
Ton moindre désir  
Qu'ils viennent du bout du monde.  
-Les soleils chouchants  
Revêtent les champs,  
Les canaux, la ville entière,  
D'hyacinthe et d'or;  
-Le monde s'endort  
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

*L'Invitation au Voyage* gilt als eines der formvollendetsten Gedichte von Charles Baudelaire und dürfte auch eines der am meisten rezitierten der französischen Poesie sein. Es wurde neben dem von Henri Duparc später vertonten Poem *La Vie Antérieure* in Baudelaires berühmtem Gedichtband *Les Fleurs du Mal* publiziert.

Dieser ist zwischen 1857 und 1868 in drei Fassungen mit wachsendem Umfang und unterschiedlicher Anordnung herausgegeben worden. Die Erstveröffentlichung der *Fleurs du Mal* führte zu einem großen Eklat: Baudelaire und sein Verleger Poulet-Malassis mussten sich am 20.8.1857 einem Pariser Gericht stellen und wurden wegen Verletzung der öffentlichen Moral verurteilt. Neben einer Geldstrafe musste Baudelaire sechs als anstößig bezeichnete Gedichte aus seiner Sammlung nehmen.<sup>7</sup>

Die Struktur der ersten Auflage des Buches wurde in der im Jahre 1862 publizierten zweiten Ausgabe der *Fleurs du Mal* vollkommen verändert: Zu den vorhandenen Gedichten hat man 35 weitere in die Sammlung aufgenommen. Um der französischen Zensur zu entgehen, veröffentlichte man die sechs verbotenen Gedichte unter dem Titel *Les Épaves* separat im Jahr 1866 in Brüssel.

Die endgültige Fassung der *Fleurs du Mal* erschien schließlich 1868, ein Jahr nach Baudelaires Tod. Diese Sammlung wurde um 25 weitere Versdichtungen mit dem Titel *Nouvelles Fleurs du Mal* erweitert – auch die ursprünglich sechs zensurierten Gedichte inkludierte man in diese Ausgabe.

Die sprachlich ausgefeilten, oft sehr kurzen Poeme sind in fünf (1857) bzw. in sechs (1861/1868) metaphorisch festgelegten Zyklen angeordnet: *Spleen et Idéal*, *Tableaux Parisien*, *Le Vin*, *Fleurs du Mal*, *Révolte* und *La Mort*.

*L'Invitation au Voyage* findet sich in dem Zyklus *Spleen et Idéal*. Eigentlich war dieses Gedicht nicht erst im Sammelband des Jahres 1857 erstveröffentlicht worden, sondern schon zwei Jahre zuvor in der *Revue des deux mondes*. Wann Baudelaire dieses Werk jedoch genau verfasst hat, ist der Wissenschaft bis heute nicht bekannt.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Frank Donner, „*Volupté, sois toujours ma reine!*“ / Polymorphe Frauenbilder in Charles Baudelaires „*Fleurs du Mal*“ (Osnabrück 2002), S. 9.

<sup>8</sup> Vgl. Chris Rauseo, *Charles Baudelaire: L'Invitation au Voyage*. In: *Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hartmut Köhler (Stuttgart 2001) [i.d.F. : Köhler, *Französische Gedichte*], S. 104.

Ein Text mit dem gleichlautenden Titel *L'Invitation au Voyage* wurde von Baudelaire 1857, in seiner endgültigen Fassung 1862, publiziert. Es handelt sich hierbei um ein Prosagedicht, welches das gleiche literarische Motiv wie das Versgedicht zum Thema hat<sup>9</sup>: „Holland als Sinnbild eines ruhig-schimmernden, lichtvoll-berückenden Glücks.“<sup>10</sup> Im Gegensatz zur Versfassung genießt der Prosatext jedoch nur einen mittelmäßigen Ruf. Die einfache, jedoch ausdrucksstarke Sprache, die Regelmäßigkeit sowie der einmalige, weil für die damalige Zeit ungewohnte Rhythmus, machen aus dem Gedicht eine literarische Besonderheit.

Baudelaires Poem *L'Invitation au Voyage* besteht aus drei Strophen mit jeweils vierzehn Versen, wobei die letzten zwei Verse jeder Strophe den Refrain bilden:

„Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.“

Der streng geregelte Aufbau des Gedichtes zeigt sich zunächst durch die strikt eingehaltenen Reimschemata: Die ersten beiden Verse jeder Strophe bilden einen Paarreim, dritter und sechster Vers dagegen einen umschließenden Reim, der zugleich einen Rahmen für einen weiteren Paarreim (Vers vier und fünf) darstellt. Dieses Reimsystem wiederholt sich ab dem siebenten Vers in gleicher Weise, wodurch innerhalb einer Strophe nochmals eine stropfenartige Struktur sichtbar wird. Der zweiversige Refrain am Ende jeder Strophe besteht schließlich erneut aus einem weiteren Paarreim. So zeigen sich pro Strophe insgesamt fünf Paarreime und zwei umschließende Reime.

Auch der Rhythmus der Verse ist in gleichmäßiger Ordnung vorzufinden: Auf die Verse mit den Paarreimen, die jeweils fünf Silben zählen (ausgenommen davon ist der Refrain, der aus acht Silben besteht), folgt stets ein siebensilbiger Vers, welcher durch den jeweiligen weiblichen Reim subtil verlängert wird. Gerade diese Siebensilbigkeit der Verse führte häufig zu einem gewissen Unverständnis bei der Leserschaft und wurde als „unharmonisch“ kritisiert. So regte zum Beispiel der französische Lyriker, Philosoph

---

<sup>9</sup> Dieses gilt nicht wie fälschlicherweise behauptet wird, als Vorstudie zum Gedicht sondern wurde erst *danach* verfasst.


<sup>10</sup> Köhler, *Französische Gedichte*. S. 103.

und Essayist Paul Ambroise Valéry an, die siebensilbigen Verse durch achtsilbige zu ersetzen. Ein dahingehender Versuch des Schriftstellers Jean Prévost jedoch beweist:

„Man kann wie Prévost das Ergebnis für eine achtbare Alternative halten; man darf aber auch in der ‚ferme carrure‘ (Prévost) der Achtsilber einen fast polternden, triumphierenden Jubel erkennen, der dem Traum den Garaus macht. Doch ohne ‚Traum‘ verlöre das Gedicht sein Wesentlichstes: die Verhüllung seiner Überredungskunst durch den zarten Zauber des Klanges.“<sup>11</sup>

Baudelaires Gedicht zeigt sich, rein optisch betrachtet, in vollkommener Regelmäßigkeit: Durch den Wechsel bei den unterschiedlich langen Versen ist eindeutig eine Wellenbewegung feststellbar. Mittels der Optik nimmt so der Dichter einen zentralen Inhalt des Gedichtes vorweg: Die Fahrt auf einem Schiff, mit dem man in ein fernes Land gelangen kann.

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au Pays qui te ressemble!  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes.



Schon bei flüchtiger Lektüre des Gedichtes überrascht der dynamische Charakter des Wortschatzes, den Charles Baudelaire gewählt hat. So bevorzugt er ein Vokabular, das zwar einfach gehalten, dafür in seiner Wirkung umso ausdrucksstärker ist. Ein wörtliches Übersetzen des Gedichtes ist gerade deswegen jedoch ein sehr schwieriges Unterfangen, da die Essenz der „kleinen Worte“ in eine andere Sprache kaum übertragbar ist.

---

<sup>11</sup> Köhler, *Französische Gedichte*. S. 104f.

In diesem Text sticht besonders die Vielzahl der vom Dichter gewählten Nomen ins Auge (z.B. die der ersten Strophe: „enfant / sœur / douceur / pays / soleils / ciels / charmes / yeux / larmes / ordre / beauté / luxe / calme / volupté“) sowie die vermehrte Anhäufung an Infinitiven („aller / aimer / dormir / assouvir / désir“ etc.).

Letztere verwendete Baudelaire bewusst, um die Melodik des Gedichtes, die ja schon durch den regelmäßigen Sprachrhythmus gegeben ist, weiter zu verstärken, denn der französische Infinitiv fördert stark das fließende Fortführen der Sprache.

Markant ist auch, dass Baudelaire wie auch Jean Lahor bei *Chanson triste* „kleine Wörter“ an den Anfang der Verse setzte, um so eine Form des Auftaktes zu bewirken („Mon / Au / Les / De / Pour / Si / De / Là“).

*L'Invitation au Voyage* beginnt mit einer doppelten Anrede: „Mon enfant, ma sœur“. Das lyrische Ich bekennt sich zu seiner Liebe zu einer Frau, in der es ein Kind („enfant“ drückt dabei die Unschuld aus) und gleichzeitig die Schwester („sœur“ steht für eine seelische Wahlverwandtschaft) sieht.<sup>12</sup> Mit ihr möchte es aufbrechen in das Land der Träume, um sie dort zu lieben und mit ihr bis zum Ableben zusammenbleiben zu können („aimer à loisir / aimer et mourir“). Das Leben dort in diesem „traumhaften Land“, das aus zahllosen Kanälen und ebenen Flächen besteht und in dem die Sonne weit draußen am Horizont auf- und untergeht, soll sich dann auf fünf wesentliche Dinge beschränken: Auf „ordre“, „beauté“, „luxe“, „calme“ und „volupté“.<sup>13</sup>

Doch das vom lyrischen Ich in der ersten Strophe evozierte Traumbild hat nur illusionären Charakter. Der Frau kommt dabei die Rolle zu, dem Mann als Medium zu dienen, über welches er die „supranaturale“<sup>14</sup> Welt erreichen kann:

„Sie hat als Liebende in höchstem Maße an der Analogie des Göttlichen im Irdischen teil und besitzt damit die Fähigkeit, die dem Menschen gesetzten Grenzen zu öffnen und das Überirdische zu offenbaren.“<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Köhler, *Französische Gedichte*. S. 105.

<sup>13</sup> Baudelaire greift hier auf Grundprinzipien und Wunschbegriffe der symbolistischen Dichter zurück, derer sich auch z.B. Oscar Wilde und Hugo von Hofmannsthal bedient haben.

<sup>14</sup> Frank Donner, „*Volupté, sois toujours ma reine!*“ / *Polymorphe Frauenbilder in Charles Baudelaires „Fleurs du Mal“* (Osnabrück 2002), S. 92.

<sup>15</sup> Wolfgang Drost, *L'Invitation au Voyage*. In: *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, hrsg. v. H. Hinterhäuser, Bd 2 (Düsseldorf 1975), S. 51.

Die zweite Strophe des Gedichtes gestaltet Baudelaire rein deskriptiv und lässt durch den verwendeten Konditional eine „Utopie des Künstlichen“<sup>16</sup> vor den Augen des Lesers entstehen. Wunderbare Möbel, seltenste Blumen, prunkvolle Zimmerdecken und Spiegel werden dabei angesprochen. Mit der „splendeur orientale“ spielt Baudelaire auf eines der Hauptmotive der französischen Imagination des 19. Jahrhunderts an: auf die Faszination über die orientalische Pracht.

Im Gegensatz zur ersten Strophe werden hier Kultur- und nicht Naturereignisse beschrieben – nicht mehr die wunderbare Landschaft sondern das Liebesgemach wird darin angepriesen.

In der dritten Strophe wird, für den Leser überraschend, aus der Traumvorstellung der ersten und zweiten Strophe Realität:

„Ab dann gewinnt die Sehnsucht der gleichgestimmten Seelen solche Kraft, daß [sic] das Zimmer für den Sprechenden auf einmal Gegenwart ist. Denn die Landschaft vor dem Fenster ist da; die Geliebte soll sie anschauen, die Schiffe in den Kanälen, die für sie zur Ruhe gekommen sind, die untergehende Sonne, die alles, Kanäle, Felder und Stadt, in farbigem Spiel verklärt, die Welt, die im warmen Licht entschläft. Und im Refrain ist mit ‚ordre, beauté, luxe, calme, volupté‘ alles das genannt, was die Beziehung der Seelen, ihr Einssein möglich macht und umfängt.“<sup>17</sup>

Nach dem noch eben verwendeten Konditional setzt in der dritten Strophe ein Präsens der Beschreibung ein, der vom Imperativ „Vois sur ces canaux“ eingeleitet wird. Die Worte „là-bas“, „là“ und „y“, die eben noch die Ferne und Unerreichbarkeit ausgedrückt haben, werden nun durch Worte ersetzt, die sichtbare Nähe zeigen: „ces canaux“, „ces vaisseaux“.

Das lyrische Ich ist letztlich im Begriff, die Reise mit seiner Geliebten zu realisieren. Seine Visionen, die zuvor noch als traumhaft und nicht realisierbar gegolten haben, scheinen nun Wirklichkeit zu werden.

---

<sup>16</sup> Köhler, *Französische Gedichte*. S. 108.

<sup>17</sup> Gerhard Hess, *Die Landschaft in Baudelaires „Fleurs du Mal“* (Heidelberg 1953), S. 154.

### 4.8.3 Interpretation von Text und Musik

„This is one of the most widely known of Duparc's songs and justly so, for it would win a worthy place in any world anthology of songs. The exquisite nostalgia of the poem is translated into an unimpeded music, the vocal phrases rising, like tall swaying flowers, out of a shimmering musical texture.”<sup>18</sup>

*L'Invitation au Voyage*, eines der bekanntesten Lieder von Henri Duparc, entstand, wie schon erwähnt, neben dem Duo *La Fuite* sowie der *Mélodie La Vague et la Cloche* während des Deutsch-Französischen Krieges im Jahre 1870.

Von den schrecklichen Kriegereignissen blieb auch die Familie Duparc nicht verschont: So waren der junge Komponist, dessen Bruder Tony und deren Mutter Frédéric Amélie Fouques-Duparc zu Opfern der Belagerung von Paris durch die Preußen geworden. Henri Duparc, der zu Beginn des Krieges ins 18<sup>e</sup> Bataillon der mobilen Garde eingetreten war, zeigte sich zunächst noch voller Kampfeslust und ungewohntem Enthusiasmus.<sup>19</sup> Kurze Zeit später jedoch verschlechterte sich sein Gesundheitszustand zunehmend. Aus einem Brief, der am 16.12.1870 von Duparc's Mutter verfasst worden war, geht hervor:

„Nous allons tous bien. Henri seul! est tout mal en train et se décourage de son inaction. Ce n'est pas la maladie, c'est un état ennuyeux, où les nerfs jouent probablement comme toujours un grand rôle, et qui ne serait rien si le découragement ne s'y mêlait.“<sup>20</sup>

Am 28. Dezember desselben Jahres schrieb der Vater wiederum:

„Ce cher garçon est toujours dans un état nerveux assez fâcheux. Il ne mange presque plus et cependant il a souvent des vomissements. Nous prenons le parti, pour le mettre en règle avec son bataillon, de demander pour lui un congé de convalescence.“<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Northcote, *Songs*. S. 91.

<sup>19</sup> Vgl. Kapitel 2.1 *Die Jahre 1848 – 1884*, S. 20.

<sup>20</sup> Zit. nach: Stricker, *Les Mélodies de Duparc*. S. 54f.

<sup>21</sup> Ebda. S. 55.

Aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes vom Heer befreit, hatte Duparc nun genügend Zeit, sich seinen Liedern zu widmen. Die erste *Mélodie*, die so entstand, war *L'Invitation au Voyage* nach dem gleichnamigen Poem von Charles Baudelaire.<sup>22</sup>

Dieses Gedicht übernahm Duparc in seiner Vertonung wortgetreu, eliminierte jedoch die gesamte zweite Strophe des Originals. Warum der Komponist diese Strophe ausließ, darüber wird in der Fachliteratur mehrfach spekuliert: Nancy Van der Elst meint zum Beispiel, für Duparc könne möglicherweise die zweite Strophe Baudelaires zu materialistisch gewirkt und ihn in seiner Vorstellung vom beinahe romantischen Traumland gestört haben.<sup>23</sup> Rémy Stricker wiederum glaubt, dass Duparc den engen Zusammenhang zwischen erster und dritter Strophe hervorheben und damit die zweite Strophe nicht in seine Vertonung mit einbeziehen wollte.<sup>24</sup> Chris Rauseo geht schließlich in seinem Aufsatz *Baudelaire. L'Invitation au Voyage* von einem pragmatischen Standpunkt aus: Er ist der Meinung, Duparc habe das Originalgedicht gekürzt, um eine für das französische Kunstlied ungebührliche Länge zu vermeiden.<sup>25</sup>

Im gleichen Jahr schuf noch ein weiterer Komponist eine Vertonung zu dem berühmten Baudelaire-Gedicht: Emmanuel Chabrier.<sup>26</sup> Er zog jedoch, als er die Version von Duparc kennenlernte, die seine zurück – zu Recht, wie Chris Rauseo findet:

„Chabriers Version ist bessere Salonmusik, weiter nichts: Eine zu Inhalt und Atmosphäre des Gedichts unpassende Gesangsbrillanz und Äußerlichkeit lassen dieses als bloßen Vorwand zur Virtuositätsentfaltung erscheinen; höchstens eine schöne, für Chabrier typische Ostinato-Figur im Klavierpart trägt zur Ehrenrettung bei.“<sup>27</sup>

Henri Duparcs Vertonung von *L'Invitation au Voyage* zeigt einen sehr geregelten Aufbau. Nach einer zweitaktigen Einleitung setzt die Singstimme für die erste Strophe ein, darauf folgt ein achttaktiger Refrain. Das daran anschließende zweitaktige

---

<sup>22</sup> Im Jahre 1910 schrieb Henri Duparc in einem Brief, das Lied erinnere ihn an die seither verstorbenen Freunde aus seiner Jugend, insbesondere aber an seinen Mentor und Lehrer César Franck.

<sup>23</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 291.

<sup>24</sup> Vgl. Stricker, *Les Mélodies de Duparc*. S. 56f.

<sup>25</sup> Vgl. Köhler, *Französische Gedichte*. S. 111.

<sup>26</sup> Auch in dieser Vertonung fehlt die zweite Strophe des von Baudelaire zugrunde liegenden Textes.

<sup>27</sup> Ebda.



Interludium leitet zur zweiten Strophe über. Bevor es zum zweiten Refrain kommt, schiebt Duparc zwei weitere Takte als Zwischenspiel ein, bis schließlich das Lied nach sechs Schlusstakten, die nur vom Klavier gespielt werden, endet.

Jede der beiden Strophen zeichnet sich durch eine vollkommen logische Struktur aus: Sie besteht aus vier Teilen zu je drei Versen, wobei der jeweils erste Teil in leicht abgeänderter Form gegen Ende der Strophe wiederholt wird. Teil A der ersten Strophe reicht von „Mon enfant, ma sœur“ (Takt 3) bis „vivre ensemble“ (Takt 10), Teil B beginnt mit Auftakt ebenfalls im Takt 10 („Aimer à loisir“) und dauert bis Takt 17. Die Singstimme endet zwar bereits im Takt 16, Duparc will jedoch mit diesem Takt, der nur vom Klavier gespielt wird, eine spannungsvolle Pause, die auch im Gedicht durch das Rufzeichen symbolisiert wird, setzen. Deswegen kann Takt 17 zweifellos als zum Teil B gehörig gewertet werden. Teil C reicht von Takt 18 („Les soleils“) bis einschließlich Takt 24 („ont les charmes“), die Wiederholung des Teiles A schließlich von Takt 25 bis zum Beginn des Refrains.

Das folgende Formschema soll den Aufbau des Liedes veranschaulichen:

| <b>Einleitung</b> | <b>1. Strophe</b> |               |               |                | <b>Refrain</b> |
|-------------------|-------------------|---------------|---------------|----------------|----------------|
|                   | <b>Teil A</b>     | <b>Teil B</b> | <b>Teil C</b> | <b>Teil A'</b> | <b>Teil D</b>  |
| 2 Takte           | 8 Takte           | 7 Takte       | 7 Takte       | 7 Takte        | 8 Takte        |

| <b>Interludium</b> | <b>2. Strophe</b> |                |               |                | <b>Interludium</b> | <b>Refrain</b> | <b>Schluss</b> |
|--------------------|-------------------|----------------|---------------|----------------|--------------------|----------------|----------------|
|                    | <b>Teil A</b>     | <b>Teil B'</b> | <b>Teil E</b> | <b>Teil A'</b> |                    | <b>Teil D</b>  |                |
| 2 Takte            | 8 Takte           | 8 Takte        | 8 Takte       | 7 Takte        | 2 Takte            | 8 Takte        | 6 Takte        |

|                  |   |                |
|------------------|---|----------------|
| <b>Strophe 1</b> | Mon enfant, ma sœur,<br>Songe à la douceur<br>D'aller là-bas vivre ensemble,      | <b>Teil A</b>  |
|                  | Aimer à loisir,<br>Aimer et mourir<br>Au Pays qui te ressemble!                   | <b>Teil B</b>  |
|                  | Les soleils mouillés<br>De ces ciels brouillés<br>Pour mon esprit ont les charmes | <b>Teil C</b>  |
|                  | Si mystérieux<br>De tes traîtres yeux,<br>Brillant à travers leurs larmes.        | <b>Teil A'</b> |
|                  | Là, tout n'est qu'ordre et beauté,<br>Luxe, calme et volupté.                     | <b>Teil D</b>  |

|                  |  |                |
|------------------|--|----------------|
| <b>Strophe 2</b> | Vois sur ces canaux<br>Dormir ces vaisseaux<br>Dont l'humeur est vagabonde;    | <b>Teil A</b>  |
|                  | C'est pour assouvir<br>Ton moindre désir<br>Qu'ils viennent du bout du monde.  | <b>Teil B'</b> |
|                  | Les soleils couchants<br>Revêtent les champs,<br>Les canaux, la ville entière, | <b>Teil E</b>  |
|                  | D'hyacinthe et d'or;<br>Le monde s'endort<br>Dans une chaude lumière!          | <b>Teil A'</b> |
|                  | Là, tout n'est qu'ordre et beauté,<br>Luxe, calme et volupté!                  | <b>Teil D</b>  |

*L'Invitation au Voyage* beginnt mit einer geheimnisvollen und impressionistisch anmutenden zweitaktigen Einleitung im Klavierpart: Sieben Takte lang wechseln c-Moll-Tonika und der Wechseldominant-Septakkord (mit verminderter Quint) einander ab. Begleitet werden sie von einem alle zwei Takte angeschlagenen zweistimmigen Orgelpunkt (C-g).

Gerald Moore weist in seinem Buch *Singer and Accompanist / The Performance of Fifty Songs*<sup>28</sup> auf ein Pendant im deutschen Liedtum hin: In Schuberts *Nacht und Träume* sind durchaus Parallelen zwischen Duparc's Klavierbegleitung und der von Schubert zu finden:

The image displays a musical score for Franz Schubert's 'Nacht und Träume', measures 1 to 4. The score is written in bass clef, 3/4 time, and C major. It consists of two systems of staves. The upper system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand has a melodic line with a long slur over the first four measures and accents on the fifth and sixth measures. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment pattern. The lower system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures and accents on the third and fourth measures. The left hand continues the eighth-note accompaniment pattern. A 'pp' dynamic marking is present in the first measure of the upper system.

**Notenbeispiel 57: Franz Schubert, *Nacht und Träume*, Takte 1 bis 4**

Dazu kommentiert er mit folgenden Worten:

„The blurred impressionistic effect that Schubert wanted is also wanted here, only psychologically do they differ, one being dark (note the low *tessitura* of the Schubert accompaniment) and the other light. But the technical means to achieve the two are the same.”<sup>29</sup>

Ein erster Höhepunkt zeigt sich in Takt 9, wo einerseits die Singstimme den bisher höchsten Ton (g<sup>''</sup>) erreicht, andererseits die Klavierstimme von einem düster wirkenden c-Moll über die verminderte zweite Stufe ein strahlendes C-Dur erreicht. Es

---

<sup>28</sup> Gerald Moore, *Singer and Accompanist* (London 1953), S. 63.

<sup>29</sup> Ebda.

ist, als würde an dieser Stelle die Sonne aus dem Dunstschleier hervortreten und das ganze Land mit ihrem Licht überstrahlen.<sup>30</sup>

Dieser Höhepunkt, der, auf einer aufsteigenden Oktav basierend, sich von Takt 7 bis Takt 9 langsam aufbaut, begegnet dem Hörer noch weitere drei Male in diesem Lied. Wie ein Leitmotiv<sup>31</sup> ertönt es bei den Worten „D'aller là-bas vivre ensemble“ (1. Strophe, Takte 7 bis 9), „Brillant à travers leurs larmes“ (1. Strophe, Takte 28 bis 30), „Dont l'humeur est vagabonde“ (2. Strophe, Takte 46 bis 49) sowie „Dans une chaude lumière“ (2. Strophe, Takte 69 bis 72), immer harmonisch durch den Wechsel von c-Moll nach C-Dur unterstützt.

Notenbeispiel 58: *L'Invitation au Voyage*, D3, Takte 7 bis 10

<sup>30</sup> Vgl. Meister, *Nineteenth-century French song*. S. 250.

<sup>31</sup> Vgl. Stricker, *Les Mélodies de Duparc*. S. 52.



Klavierstimme das erste Mal von ihrer Funktion der reinen Gesangsbegleitung und lässt in der linken Hand das Leitmotiv 2 in voller Länge erklingen.

Im zweiten Refrain schließlich findet sich das zweite Leitmotiv ein weiteres Mal. Diesmal ist es jedoch nicht in voller Länge zu hören, sondern wird vom Komponisten in zwei Abschnitte geteilt. In Takt 75 und 76 vernimmt man wiederum in der linken Hand der Klavierstimme den ersten Teil des Motivs (entspricht den Worten „Aimer à loisir“), in Takt 79 und 80 den zweiten Teil („Aimer et mourir“).

Auch in der Verwendung des zweiten Leitmotivs geht Duparc akribisch vor. So taucht dieses immer in Teil B sowie B' und in den beiden Refrains auf. Die Teile A, A', B, B' und D stehen somit durch die Verwendung zweier Leitmotive in engem Zusammenhang.

Es gilt nun zu untersuchen, ob es auch bei den Abschnitten C und E einen ähnlichen Zusammenhang gibt. Sowohl Teil C in der ersten Strophe als auch Teil E in der zweiten Strophe bilden einen Kontrast zu den Abschnitten A und B. Teil C, der in Takt 18 beginnt, ist insofern konträr, als dass die Singstimme einen neuen Weg einschlägt, während die Klavierstimme beharrlich in derselben Begleitung bleibt – nun jedoch harmonisch weniger Tonika-Charakter besitzt als viel mehr subdominantisch gefärbt ist.<sup>32</sup>

Viel kontrastreicher zeigt sich Teil E in der zweiten Strophe. Er ist es, der eine entscheidende Wende im gesamten Lied einleitet. Nicht nur, dass die Singstimme wiederum neu gestaltet ist, auch das Metrum wechselt vom  $\frac{6}{8}$  - auf den  $\frac{9}{8}$  - Takt und die bis dahin durchgehend gleiche Klavierbegleitung, die nur ein einziges Mal durch den Einsatz des Leitmotivs 2 unterbrochen worden ist, erscheint ab nun vollkommen verändert: Der Orgelpunkt verschwindet und erklingt erst am Höhepunkt des Liedes (Takt 71) wieder, die starren Sechzehntelbewegungen lösen sich in locker „dahinplätschernde“ Arpeggi auf, das bis dato so düster und geheimnisvoll wirkende c-Moll, das nur in wenigen Takten durch Leitmotiv 1 kurz unterbrochen worden ist, geht bis zu Takt 66 in ein strahlendes C-Dur über. Das, was in Abschnitt C vergleichsweise noch zart angedeutet worden ist, zeigt sich in Teil E in vollem Maße:

---

<sup>32</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 296.

Der von den Segmenten A und B bzw. A' und B' umschlossene Binnenteil soll einen Kontrastabschnitt zu den Rahmenteilern darstellen – C wird damit zum Vorreiter für Teil E, beide Abschnitte stehen damit in einer komplementären Verbindung zueinander.

Eine vergleichsweise ähnliche Kontrastfunktion wie Teil E besitzt auch der Refrain in der ersten Strophe. In mehreren Details unterscheidet sich dieser vom Rest der Strophe:

- 1.) Die sich bis dahin durch viel Bewegung auszeichnende Gesangsstimme verharrt plötzlich auf einem Ton. Bei den Worten „Là, tout n'est qu'ordre et beauté“ erklingt ein c'', bei „Luxe, calme et volupté“ ein g'.
- 2.) Das Metrum wechselt erstmals überraschend von  $\frac{6}{8}$  auf  $\frac{9}{8}$ .
- 3.) Den atemlosen Sechzehntelbewegungen setzt Duparc kontrapunktisch „stehende“ Dur-Subdominantklänge bei liegen bleibendem Grundton, deren Veränderung nur in der chromatischen Rückung der einzelnen Stimmen besteht, gegenüber.

Der Refrain der zweiten Strophe unterscheidet sich nur durch die Stagnation auf zwei Tönen in der Gesangsstimme vom Rest der Strophe. Sowohl die Arpeggi als auch das Metrum von  $\frac{9}{8}$  sind in diesem Refrain nicht mehr neu.

Nach der Analyse der einzelnen Abschnitte von *L'Invitation au Voyage* stellt sich nun die Frage, inwiefern der Komponist versucht hat, den von Baudelaire geschaffenen Text musikalisch auszudrücken. Dass er sich auch in seiner Vertonung an die formale Strenge des Originals hält, ist bereits hinlänglich bewiesen worden. Wo und an welchen Stellen ist aber eine exakte Übertragung des Wortes in Musik erkennbar?

Der Komponist hat in diesem Gedicht wohl nicht speziell das einzelne Wort als viel mehr die großen Zusammenhänge für sich als wichtig erachtet. Spiegelt die erste Strophe noch den Traum eines Mannes, mit seiner Geliebten in die von ihm später so schön beschriebenen Niederlande ziehen zu können, so scheint diese Fiktion in der zweiten Strophe bereits in Erfüllung gegangen zu sein. Traum und Realität, These und Antithese werden so einander gegenüber gestellt.

Genau diese Faszination des Gegensätzlichen und zugleich doch Zusammengehörigen greift Duparc als Grundidee für seine komplette Vertonung von *L'Invitation au Voyage* auf. Zahlreich sind hier die Beispiele, die diese Interpretation unterstützen:

- 1.) Obwohl vom formalen Aufbau her vergleichbar gestaltet, sind Strophe 1 und 2 nicht ident. Keiner der Abschnitte wird in der zweiten Strophe nochmals in gleicher Weise wiederholt und sei die Abweichung nur geringfügig (etwa durch die Veränderung der Dynamik wie zum Beispiel in Segment A).
- 2.) Sowohl Leitmotiv 1 als auch 2 basieren auf einem Oktavsprung von  $g'$  nach  $g''$ . Dieser jedoch wird in beiden Motiven auf unterschiedliche Weise erreicht.
- 3.) Die Worte „Aimer à loisir / Aimer et mourir“ sowie „C'est pour assouvir / Ton moindre désir“ sind in ihrer Bedeutung ebenfalls als These und Antithese zu interpretieren. Duparc weist musikalisch durch den mehrmaligen Einsatz von Leitmotiv 2 darauf hin.
- 4.) Strophe und Refrain unterstützen durch ihr markantes Kontrastprinzip eindeutig diesen Befund.
- 5.) Die Mittelteile C und E zeigen sich durch neue musikalische Ideen gegenüber den Rahmenteilern als kontrastreich.
- 6.) Der harmonische Wechsel von c-Moll nach C-Dur und die damit einhergehende Stimmungsveränderung von düster nach hell darf nicht unberücksichtigt bleiben.
- 7.) Der Variantenreichtum der Dynamik im Einsatz von Leitmotiv 1 ist ebenfalls hervorzuheben.
- 8.) Die Veränderung der Klavierstimme von rastlosen Sechzehntelbewegungen über statisch liegen bleibenden Akkorde bis hin zu leichtfüßig klingenden Arpeggi verweist auf das Prinzip These und Antithese.
- 9.) Schließlich zeigt sich dieses exponierte Kontrastprinzip auch in der rein optischen Aufbereitung des Liedes: Wie sich bei Baudelaire's Vorlage formal eine Wellenbewegung feststellen lässt, ist diese bei Duparc nicht nur in der Klavierstimme eindeutig zu erkennen, sondern auch im Gesangspart, der vornehmlich innerhalb einer Oktav, vom  $g'$  über  $c''$  nach  $g''$  hin- und herpendelt. Die unterschiedlichen Amplituden der Wellenbewegung sind optisches Mittel, um These und Antithese sichtbar zu machen.



So lässt sich nach dieser Analyse darauf schließen, dass Duparcs Hauptaugenmerk in seiner Interpretation des Baudelaire-Gedichtes auf dem Traum und der Verwirklichung des Traumes gelegen hat. Dieser starke Kontrast kommt aber tatsächlich nur durch die unmittelbare Gegenüberstellung beider Strophen zum Tragen. Vielleicht findet sich hierin ein Grund, warum Duparc in seiner Vertonung von *L'Invitation au Voyage* auf die zweite Strophe verzichtet hat.

## 4.9 La Vague et la Cloche

### 4.9.1 Einführung

*La Vague et la Cloche* ist das einzige der insgesamt 17 Lieder, das Henri Duparc als originären Orchestergesang konzipiert und später erst zum Klavierlied umgearbeitet hat. Die erste Klavierfassung zu diesem Lied, die 1894 im Sammelband *Henri Duparc / Mélodies* veröffentlicht worden ist, erstellte jedoch nicht Duparc selbst, sondern sein Freund Vincent d'Indy. Da diese Version Henri Duparc aber als zu diffizil erschienen ist, fertigte er noch im selben Jahr seine eigene, etwas leichter zu spielende Klavierfassung an, die er schließlich in einem eigenständigen Band publizieren ließ.

Der Nachwelt sind die Autographe beider Fassungen erhalten geblieben. Die Handschrift mit der Klavierbegleitung Duparcs findet sich in der *Bibliothèque nationale de France*, das Manuskript mit dem Klavierpart von Vincent d'Indy ist Bestandteil der *Frederick R. Koch Collection* der *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* der *Yale University*.

Diese dramatische *Mélodie* dürfte im Jahr 1871 entstanden sein. Sowohl das Curriculum Vitae<sup>1</sup> des Komponisten als auch ein Brief, den Duparc an Auguste Sérieyx<sup>2</sup> geschickt hat, weisen darauf hin. In Octave Sérés Monographie *Musiciens français d'aujourd'hui*<sup>3</sup> liest man, dass das Lied „pendant le siège“ entstanden sei, woraus zu entnehmen ist, dass *La Vague et la Cloche* möglicherweise auch 1870 komponiert worden sein könnte.

Die Erstaufführung des Klavierliedes fand am 8. Februar 1873 im Rahmen des 20. Konzertes der *Société Nationale* statt. Am Klavier spielte Vincent d'Indy, dem Duparc seine *Mélodie La Vague et la Cloche* auch gewidmet hatte; die gesangliche Darbietung erbrachte Marie Dufriche.

Die Orchesterversion von *La Vague et la Cloche* wurde am 13. Mai des Jahres 1877 im Salle Erard der *Société Nationale* uraufgeführt. Dirigent war Edouard Colonne, die Sängerin Numa Auguez. Im Konzertprogramm findet sich die *Mélodie* unter dem Titel „mélodie dramatique“.

---

<sup>1</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>2</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 299.

<sup>3</sup> Sérés, *Musiciens français*. S. 175.

## 4.9.2 Das Gedicht und seine Interpretation

### La Vague et la Cloche (François Coppée)

Une fois, terrassé par un puissant breuvage,  
J'ai rêvé que parmi les vagues et le bruit  
De la mer je voguais sans fanal dans la nuit,  
Morne rameur, n'ayant plus l'espoir du rivage.

L'Océan me crachait ses baves sur le front  
Et le vent me glaçait d'horreur jusqu'aux entrailles;  
Les lames s'écroulaient ainsi que des murailles,  
Avec ce rythme lent qu'un silence interrompt.

Puis tout changea. La mer et sa noire mêlée  
Sombrèrent. Sous mes pieds s'effondra le plancher  
De la barque... Et j'étais seul dans un vieux clocher,  
Chevauchant avec rage une cloche ébranlée.

J'étreignais la criarde opiniâtrément,  
Convulsif, et fermant dans l'effort mes paupières;  
Le grondement faisait trembler les vieilles pierres,  
Tant j'activais sans fin le lourd balancement.

Pourquoi n'as-tu point dit, ô rêve! où Dieu nous mène?  
Pourquoi n'as-tu point dit s'ils ne finiraient pas,  
L'inutile travail et l'éternel fracas  
Dont est faite la vie, hélas! la vie humaine?

*La Vague et la Cloche* ist die zweite der insgesamt drei *Mélodies*, die Henri Duparc während des Deutsch-Französischen Krieges komponiert hat. Als Textgrundlage wählte er nicht – wie so oft – ein Liebesgedicht, sondern, von den zeitlichen Umständen geprägt, ein Poem, in dem der Dichter selbst verschlüsselt die eigene Angst vor dem Krieg ausdrückt und auch generell jegliche Sinnhaftigkeit eines Krieges in Frage stellt.

Das lyrische Werk entstammt einem Gedichtband von François Coppée, den dieser im Jahre 1866 unter dem Titel *Le Reliquaire* veröffentlicht hat. Coppée, zur damaligen Zeit noch vollkommen unbekannt, war über die Freundschaft mit Catulle Mendès 1864 in Kontakt mit Théodore de Banville und Leconte de Lisle getreten. Diese ermöglichten dem jungen Literaten, einige seiner Gedichte im *Parnasse contemporain* zu publizieren. Die Teilnahme an diesem Sammelwerk brachte Coppée wiederum mit dem Verleger Lemerre zusammen, der schließlich *Le Reliquaire* und viele spätere Werke des Poeten herausgab.<sup>4</sup>

Obwohl von dem Gedichtband nicht einmal an die 100 Exemplare verkauft werden konnten, waren die Reaktionen der literarischen Größen der Zeit zu *Le Reliquaire* durchwegs positiv: So beurteilte zum Beispiel Théophile Gautier den Band in seinem *Rapport sur le progrès de la poésie depuis 1830* als „charmant recueil qui promet et qui tient“<sup>5</sup>, Albert Glatigny nannte ihn in einem Artikel des *Moniteur du Puy-de-Dôme* einen Band „si par classiques on peut entendre les vers destinés à vivre éternellement dans la mémoire“<sup>6</sup>, Victor Hugo wiederum übersandte dem jungen Dichter sein „applaudissement heureux et cordial“<sup>7</sup>. Wirklich berühmt wurde Coppée allerdings erst durch die späteren Veröffentlichungen wie *Le passant* (1869) oder *Les Humbles* (1872).

Das vorliegende Gedicht folgt genau der Tradition der Parnasse-Dichter. Es besteht aus fünf Strophen zu je vier Versen mit dem durchgehenden Reimschema a b b a. Der Strophenaufbau entspricht dem der Sonettenform, wobei die vier Strophen in je zwei Stollen gegliedert sind, die fünfte Strophe, die dringliche Frage an die

---

<sup>4</sup> Vgl. Jürgen Papenbrock, *François Coppée*. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin 4 (1956/57) [i.d.F. Papenbrock, *Coppée*], S. 286.

<sup>5</sup> Vgl. Léon Le Meur, *La vie et l'œuvre de François Coppée* (Paris 1932), S. 42.

<sup>6</sup> Vgl. ebda.

<sup>7</sup> Papenbrock, *Coppée*. S. 286.

Allmacht Gottes enthaltend, den Abgesang darstellt. Die beiden Strophen des ersten Stollens sind völlig gleich gebaut, wobei jeder Vers zwölf Silben enthält. Strophe 3 weist je 11 Silben in den ersten beiden Versen und in den beiden folgenden je 12 Silben auf. Strophe 4 wird noch unregelmäßiger, was vielleicht durch den Inhalt bedingt ist und es entsprechen sich nur Vers 2 und 4 mit je 12 Silben, während sich im ersten Vers 11 und im dritten 13 Silben finden. Im umgekehrten Verhältnis dazu steht der Abgesang, wobei allerdings wieder Vers 2 und 4 12 Silben aufweisen, nun aber der erste Vers 13 und der dritte Vers 11 Silben umfassen. Das ganze Sonett ist äußerst kunstvoll gebaut, und Coppée versteht es sehr gut, die Form seiner Strophen mit deren jeweiligem Inhalt übereinzustimmen.

Auch die diversen Satzarten scheint der Dichter bewusst gewählt zu haben: Während nämlich Strophe 1 und 3 aus je einem Aussagesatz, Strophe 2 und 4 aus je zwei Aussagesätzen bestehen, betont der Dichter die Wichtigkeit der fünften Strophe, indem er hier zwei Fragesätze mit der gleichen Satzkonstruktion („Pourquoi n’as tu point dit...“) einbaut.

Typisch für sämtliche Dichtungen von François Coppée ist die von ihm gewählte einfache und doch so ausdrucksstarke Sprache, die er auch in *La Vague et la Cloche* anwendet:

„François Coppée bedient sich fast immer einer einfachen Sprache, die frei von Künstelei und überflüssigen Schnörkel ist. Sein besonderes Verhältnis zum Alltäglichen spiegelt sich in Sprache und Ausdruck wider. Es werden die leidigen Lebensumstände breit und anschaulich in ihrer banalen Trostlosigkeit oder illusionsverklärten Besonderheit erfasst, weil sein Mitgefühl den Dichter vor der Realität nicht zurückschrecken lässt, so ausschnitthaft oder falsch er sie auch immer darstellen und deuten mag.“<sup>8</sup>

Trotz aller „Simplizität“ wird dem aufmerksamen Leser jedoch schnell bewusst, dass Coppée die Worte sehr überlegt auswählt. So haben diese, wie Barbara Meister in ihrer Abhandlung *Nineteenth-century French song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy* feststellt, oft einen zweideutigen Inhalt:

---

<sup>8</sup> Papenbrock, *Coppée*. S. 330.

„The title of the poem contains a word, ‚Vague,‘ which has two meanings in French: wave or billow, and uncertainty or vagueness. It is clear from the text that the poet is describing the waves of a wildly stormy sea, but the secondary connotation is there on a subconscious level. In fact in the last few lines, the poet does refer to the uncertainty of life itself.”<sup>9</sup>

Sprachliche Einfachheit erzielt der Dichter aber nicht nur durch die Wahl seiner Worte sondern auch durch die von ihm sorgfältig gewählte Syntax. So fällt in *La Vague et la Cloche* die vorwiegende Verwendung der Parataxe – ein Hauptsatz folgt auf den nächsten – auf. Kompliziertere Satzkonstruktionen scheint Coppée in diesem Gedicht bewusst vermieden zu haben. Auch das Heranziehen von Vergleichen und Bildern ist ein rhetorisches Mittel, dessen sich François Coppée in vielen seiner Texte bedient.

Inhaltlich ist das Gedicht von einer sehr großen Dramatik getragen, wobei der Dichter schon im ersten Vers darauf hinweist, dass dieser Traum, den ja das ganze Sonett beschreibt, durch einen stärkeren Alkoholgenuss hervorgerufen wurde. Das mangelnde Gleichgewicht, das sich nach so einem Exzess notgedrungen einstellt, manifestiert sich in einer doppelten Schaukelbewegung, zunächst in den ersten beiden Strophen in dem Gefühl, auf wild bewegtem Meer den Gewalten von Wind und Wasser ausgeliefert zu sein. Dieses Gefühl bricht dann in der dritten Strophe ab, wobei dem Leser nicht ganz klar ist, ob es sich hier um den Untergang des schaukelnden Bootes oder einfach um ein neues Szenario, wie es ja in Träumen durchaus vorkommen kann, handelt. Verbindend ist die wilde Schaukelbewegung, wobei sich das lyrische Ich „nun im wilden Ritt auf einer läutenden Glocke“ befindet. Auch hier ist der Ausgang des Geschehens wieder offen gelassen. Der Abgesang reflektiert die verzweifelte existentielle Begründung des Dichters dafür, warum beide Szenarien kein Ende zeigen. Er sieht sie als Sinnbild des menschlichen Lebens, das in seinem schaukelnden „Auf und Ab“ niemals die ewige Frage löst, wohin wir letztendlich treiben.

Möglicherweise spiegelt sich hier auch die Einstellung Coppées zu Militär und Krieg wider. Obwohl das Gedicht schon im Jahre 1866 verfasst wurde, hat der Poet offenbar aufgrund seiner dichterischen Sensibilität den Deutsch-Französischen Krieg vorausgesehen.

---

<sup>9</sup> Meister, *Nineteenth-century French song*. S. 252.

Duparc, der zunächst noch mit Begeisterung in den Krieg gezogen war, hat sehr bald die Schattenseiten der wilden Kämpfe kennengelernt, was ihn offenbar auch in seiner bisherigen streng katholischen Auffassung erschüttert hat. Coppées Poem dürfte ihm, als er es gelesen hatte, aus der Seele gesprochen haben. So ist die Wahl dieses Gedichtes durch Duparc als Vorlage für eine weitere Vertonung nur allzu verständlich.

### 4.9.3 Interpretation von Text und Musik

In der französischen Musik des *Fin de siècle* gewann der Orchestergesang vermehrt an Bedeutung und wurde zu einer repräsentativen Gattung. Man unterschied zwei spezielle Formen von Orchestergesängen: Orchestrierte Lieder auf der einen Seite waren Kompositionen für Gesang und Klavier, die erst nachträglich für Gesang mit Orchesterbegleitung bearbeitet worden sind, originäre Orchestergesänge auf der anderen Seite beruhten nicht auf einer früheren Klavierfassung, sondern waren von Anfang an für Gesang und Orchester konzipiert worden.<sup>10</sup>

Der originäre Orchestergesang stellte aufgrund der Vereinigung verschiedener Elemente eine der wohl avanciertesten Gattungen seiner Zeit dar:

„Es handelte sich um eine vokal-symphonische KonzertsGattung, die mit den damals fortschrittlichsten musikalischen Mitteln gestaltet wurde und deren Textwahl sich an den neuesten literarischen Strömungen orientierte. Sie hatte sowohl an der neu erstarkten symphonischen Musik Frankreichs als auch an der Erneuerung der französischen Vokalmusik Anteil. Die Gattung ist hierdurch nicht nur eng an die musikalische Entwicklung des *Fin de siècle* gebunden, sondern wird so geradezu zu deren Spiegel. Zeitströmungen in Literatur und Musik werden in der Textwahl, Instrumentation, Harmonik oder formalen Disposition reflektiert, wozu der originäre Orchestergesang aufgrund seiner gestalterischen Freiheit auch geeignet ist. Er wird weder durch formale Kategorien definiert (wie etwa die Symphonie), noch durch seine Besetzung (die er etwa mit Opernarien teilt) oder die Textwahl (die auch für das Klavierlied gilt) festgelegt. Dennoch grenzt er sich im Zusammenwirken aller dieser Elemente, einschließlich seiner ästhetischen Voraussetzungen, von anderen vokalen oder instrumentalen Gattungen ab.“<sup>11</sup>

Als originären Orchestergesang hat Duparc ein einziges Lied konzipiert: *La Vague et la Cloche*. Alle anderen *Mémoires* wie *Au Pays où se fait la Guerre*, *Phidylé*, *L'Invitation au Voyage*, *Testament*, *Chanson triste*, *Le Manoir de Rosemonde* und *La Vie Antérieure*, waren von Duparc erst nachträglich orchestriert worden.

---

<sup>10</sup> Vgl. Annegret Fauser, *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920* (Regensburg 1994) [i.d.F.: Fauser, *Orchestergesang*], S. 2.

<sup>11</sup> Ebda. S. 52.



Der Grund, warum Duparc wesentlich mehr orchestrierte Lieder als originäre Orchestergesänge geschaffen hatte, ist wohl, so Annegret Fauser, auf die Situation der Gattung zurückzuführen:

„Waren anfänglich die originären Orchestergesänge die dominierende Spielart der Gattung, so eroberten sich mit steigender Beliebtheit von orchesterbegleiteten Gesängen die orchestrierten Lieder ihren Platz in den öffentlichen Konzerten (in dem Jahrzehnt zwischen 1890 und 1900) – allen voran in den *Concerts Colonne* und *Concerts Lamoureux*. Diese Konzertgesellschaften sahen im orchestrierten Lied eine Möglichkeit, Marktbedürfnisse zu befriedigen, indem beliebte Sänger – Sängerinnen vor allem – mit einem rasch und risikolos zu produzierenden Repertoire in den Konzerten auftraten, in großen Lettern auf Einladungen und Programmen angekündigt: etwa ‚*Avec le concours de Mlle Lucienne Brèval, de l’Opéra*‘. Gleichzeitig halfen die orchestrierten Lieder, die Auflagen zu erfüllen, an die die staatlichen Subventionen gebunden waren: die Uraufführung von drei Stunden neuer französischer Musik pro Saison.“<sup>12</sup>

Nach dem Vorbild von Franz Liszts Entwurf der Symphonischen Dichtung schuf Henri Duparc mit *La Vague et la Cloche* auch ein Werk, das als eines der ersten symphonischen Gesänge überhaupt gilt. Es zeichnet sich insofern besonders aus, als dass es musikalisch wie Programmmusik angelegt ist – man demnach also – wenn man im Konzert den Text als Programm begeben würde – die Singstimme vollkommen eliminieren oder sie als Instrumentalstimme im Orchesterpart integrieren könnte, denn auch ohne den gesungenen Text würde der Zuhörer, dank musikalischer Umsetzung, den wesentlichen Inhalt des Gedichtes verstehen.

Duparc schafft hier eine Textvertonung auf zwei Ebenen: Einerseits werden die zwei vom Dichter beschriebenen Bilder, das aufschäumende Meer und die wild schlagende Glocke in Tonmalerei ausgedrückt, andererseits aber vergisst Duparc auch nicht auf die direkte musikalische Umsetzung des Wortlautes im Poem.<sup>13</sup> Im Folgenden soll darauf näher eingegangen werden.

---

<sup>12</sup> Fauser, *Orchestergesang*. S. 2f.

<sup>13</sup> Für eine vollständige Analyse des Wort-Ton-Verhältnisses ist es in diesem Falle vonnöten, zuerst die Orchestervariante und dann die Klaviervariante zu berücksichtigen, da letztere nur eine Adaption des Orchesterliedes darstellt.

Duparcs Textbehandlung ist neu, wenn man an die vorangegangenen *Méodies* denkt, bei deren Vertonung er sich immer auch an die Versstruktur des Gedichtes gehalten hat. In *La Vague et la Cloche* steht nämlich für den Komponisten die Syntax im Vordergrund:

„Dieses ‚prosaische‘ Verständnis von Dichtung ermöglicht es ihm, am Text entlang Sinneszusammenhänge musikalisch umzusetzen, ohne auf den regelmäßigen Versbau Rücksicht nehmen zu müssen. Er folgt damit der Auffassung von vertonter Sprache, die Massenet in die französische Vokalmusik einbrachte.“<sup>14</sup>

So gestaltet der Komponist die *Méodie* auch nicht in strophischer Form sondern legt sie als durchkomponiertes Lied an, das in vier Abschnitte gegliedert ist: Auf einen Einleitungsteil (Takt 1–23) in dem das motivische Material vorgestellt wird, folgen zwei kontrastierende Abschnitte (Takte 24–58 und Takte 59–81) sowie der Schlussteil (Takte 81–106).<sup>15</sup>

Wie schon bei *Au Pays où se fait la Guerre* werden diese einzelnen Abschnitte durch ein Hauptmotiv, das unterschiedlich variiert wird, miteinander verknüpft. Dieses findet sich bereits in den ersten beiden Takten des Liedes:

**Notenbeispiel 60:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takte 1 und 2, Motiv A

Der erste Takt des Motivs A entsteht aus einem e-Moll-Akkord in punktiertem Rhythmus mit der Durchgangsnote F#. Im Klavier (l.H.) erscheint dieser Akkord in einer aufgelösten Sechzehntelbewegung, die durch ihre hemiolische Struktur Takt 1

---

<sup>14</sup> Fauser, *Orchestergesang*. S. 121.

<sup>15</sup> Vgl. Fauser, *Orchestergesang*. S. 116.

und 2 des Motivs zusammenschließt. Im zweiten Takt des Motivs wird diese Sechzehntelbewegung auch in der rechten Hand aufgegriffen.

Eindeutig handelt es sich bei diesem Motiv um die musikalische Umsetzung des Bildes vom wild tobenden Ozean. Die punktierte Aufwärtsbewegung könnte dabei als sich aufbauender Wellenberg, die abfallende Sechzehntelbewegung als die nach dem Höhepunkt in sich zusammenfallende Welle interpretiert werden.

Duparc setzt dieses zweitaktige Motiv, das auch an seine sinfonische Dichtung *Lénore* denken lässt, zunächst als ostinate Begleitung zur Singstimme ein. Im Gesang selbst entwickelt sich aus dem Motiv eine zehntaktige Periode (Thema 1), deren Halb- und Ganzschluss umgekehrt auftreten:

*mf* *simplement et sans nuances*

U - ne fois, ter - ras - sé par un puis - sant breu - va - ge, J'ai rê - vé

que par - mi les va - gues et le bruit De la mer

**Notenbeispiel 61:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takte 5 bis 14, Thema 1

In Takt 15 und 16 wird Motiv A bei den Worten „je voguais sans fanal“ bereits zum ersten Mal variiert (A’):<sup>16</sup> Die aufsteigende Linie des Motivs A befindet sich nun mit verändertem Rhythmus in der linken Hand, die schnelle Sechzehntelbewegung in der rechten Hand.

*Plus large*

*fp*

2

**Notenbeispiel 62:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takte 15 und 16, Thema 2

<sup>16</sup> Auch diese Motivvariante ist in Duparcs *Lénore* immer wieder zu finden.

In der Singstimme erklingt ein zweites Thema, das jedoch eng mit Thema 1 verknüpft ist. Thema 2 ist allerdings harmonisch nicht so stabil wie Thema 1 sondern schwankt stark. So beginnt das zweite Thema in C-Dur, spinnt sich sequenzierend über den Septakkord der Doppeldominante (ohne Grundton) fort und kehrt schließlich in Takt 19 wieder zur e-Moll Tonika zurück.<sup>17</sup>

Plus large cresc.

je vo - guais sans fa - nal dans la nuit, Mor - ne ra - meur, n'ay - ant plus l'es - poir  
du ri - va - ge...

**Notenbeispiel 63:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takte 15 bis 19, Thema 2

Sehr schnell wird klar, dass der Komponist in zweierlei Hinsicht speziell auf die Worte „je voguais sans fanal dans la nuit, / Morne rameur, n’ayant plus l’espoir du rivage“ aufmerksam machen will: Einerseits taucht diese Variante des Motivs A’ bzw. Thema 2, wie sich noch zeigen wird, im restlichen Lied immer wieder auf (Duparc möchte demnach auf diese Worte immer wieder Bezug nehmen), andererseits werden die Worte in der Singstimme auch dahingehend unterstrichen, dass sie im Klavierpart der linken Hand durch Oktavbässe unterstützt werden.

Es fragt sich nun, warum diese Textzeilen für Duparc eine Besonderheit dargestellt haben. Ein intensives Studium des gesamten Gedichtes legt folgende Lösung nahe: Die Worte „ich fuhr ohne Licht in der Nacht, ein niedergeschlagener Ruderer ohne Hoffnung, das Ufer zu erreichen...“ sind, so die musikalische Interpretation des Komponisten, nicht nur im inhaltlichen Konnex sondern auch im übertragenen Sinn zu verstehen. Möglicherweise dachte Duparc bei diesen Worten an die ausweglose Situation eines im Krieg stehenden einsamen Soldaten. Es könnte darin aber auch schon ein Bild für seine eigene Lebenssituation gesehen werden.

Nach einem viertaktigen Zwischenspiel, das den vier Einleitungstakten gleicht, setzt die Singstimme mit der zweiten Strophe (erster Kontrastteil) ein. In diesem Abschnitt

<sup>17</sup> Vgl. Fauser, *Orchestergesang*. S. 117.

kommt es zu einer starken Weiterentwicklung des Hauptmotivs A in Bezug auf Rhythmus und Harmonik. Motiv A'' scheint ein Produkt aus der Kombination von A und A' zu sein, denn es verknüpft die Punktierung des Hauptmotivs A mit der Oktavbewegung des Motivs A':



**Notenbeispiel 64:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takt 25, Motiv A''

Dieses rhythmisch stark verdichtete Motiv A'' wird durch die verschiedensten Tonarten geführt und findet sich einmal in der linken, dann in der rechten Hand in den Takten 28, 31, 33, 35, 37, sowie, nur angedeutet, in den Takten 48 bis 51.

Aber auch Motiv A', das bereits aus den Takten 15 und 16 bekannt ist, taucht in dieser zweiten Strophe wieder auf. Ab Takt 30 wechselt es sich stetig mit Motiv A'' ab. Mit dieser schnellen Aneinanderreihung von Motiv A' und A'', aber auch durch andere musikalische Elemente (Synkopen und Tremoli, die sich mit den Taktschwerpunkten überschneiden, sowie gehäuft vorkommende chromatische 32stel-Läufe, die an Wagners *Der Fliegende Holländer* denken lassen) schafft es Duparc, die sich für den Ruderer stetig zuspitzende Situation lautmalerisch umzusetzen. Auch die tonale Struktur wird kontinuierlich verändert:

„Modulationen werden über verminderte Septakkorde oder enharmonische Umdeutungen weitergeführt (Takt 28–33: verminderter Septakkord auf *e*: *des* wird *cis* – Cis-Dur: *eis-gis* wird *f-as* – f-Moll). Die erreichte Tonart ist jeweils nur wieder Ausgangspunkt erneuter Modulationen, die sich in Quint – bzw. Terz-Schritten vollziehen: von der Doppeldominante Fis-Dur (T. 25) über Cis-Dur (T. 28) nach f-Moll (T. 33), dann in einer rapiden Akkordfolge C-Dur – a-Moll – e-Moll (T. 34) zurück zur Grundtonart.“<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Fauser, *Orchestergesang*. S. 119.

Am Ende des ersten Kontrastabschnittes beginnt der Komponist bei der Textpassage „qu’un silence interrompt...“ mit einer präzisen musikalischen Umsetzung des genauen Wortlautes. Hier, in der Überleitung zur 3. Strophe, lässt er nämlich nach dem sowohl rhythmisch als auch harmonisch bewegten Teil durch den Einsatz von zwei liegen bleibenden Akkorden plötzlich Ruhe einkehren.

Ebenso werden die daran anschließenden Worte „Puis, tout changea...“ akribisch in Musik umgesetzt. Genau hier, wo es im Text heißt „Dann änderte sich alles“, wird auch musikalisch etwas verändert: Das rhythmisch verkürzte Motiv A’’ nämlich zeigt sich nun in einer Umkehrung in der linken Hand und wird damit zu einer dritten Variante des ursprünglichen Motivs A.

The musical score shows three measures of music. The top staff is the vocal line, starting with a forte (*f*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking. The lyrics are "Puis, tout chan - gea...". The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The middle staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The bottom staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The piano part includes a *suivez* marking.

**Notenbeispiel 65:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takte 41 bis 43

In seiner endgültigen Version findet sich Motiv A’’’ allerdings erst in Takt 55, konsequent und als ostinate Klavierbegleitung erscheint es im zweiten Kontrastabschnitt ab Takt 59:

The musical score shows two staves of music. The top staff is the piano accompaniment, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *lourd* marking. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *lourd* marking. The music consists of a few notes in the bass clef.

**Notenbeispiel 66:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takt 59, Motiv A’’’

Bis zum musikalischen Höhepunkt in Takt 51 ist Henri Duparc weiterhin bemüht, den Text so genau wie möglich in Musik umzusetzen. Wenn es heißt „la mer et sa noire mêlée sombrèrent“, lässt er die Singstimme im Verhältnis zur sonstigen Lage ganz tief erklingen, um das Düstere und Gefährliche auszudrücken; beim Wort „sombèrent“ hört man einen Ansatz des Motivs A’’, das zaghaft in hoher Lage erklingt und damit die finster wirkenden Tremoli im Klavierpart kurzfristig aufhellt. Dann schließlich bei „sous mes pieds s’effondra“ hat man durch den hohen Sprung in der Singstimme sowie dem schnellen chromatischen Abwärtslauf im Klavier als Zuhörer wirklich den Eindruck, der einsame Ruderer versinke schreiend im tosenden Meer, nachdem die Planken der Barke unter seinen Füßen nachgegeben haben.

Diese Wandlung von einem Alptraum zum nächsten, vom Bild des rauschenden Ozeans zum Bild der schnell schwingenden Glocke, ist eine ganz zentrale Stelle in der Vertonung von Duparc. Dies zeigt sich nicht nur dahingehend, dass die Klavierstimme im Vergleich zu den vorausgehenden Takten der zweiten Strophe verändert erklingt, sondern auch durch die plötzliche präzise Wort-Ton-Umsetzung des Komponisten. Bis zu diesem Abschnitt nämlich konzentrierte sich Duparc mehr darauf, den Inhalt des Gedichtes tonmalerisch auszudrücken und nicht so sehr das einzelne Wort musikalisch umzusetzen. Hatte *La Vague et la Cloche* somit bis hierher eher den Charakter einer sinfonischen Dichtung, so zeigt es an dieser Stelle *Mélodie*-Charakter.

Der zweite Kontrastabschnitt, der in Takt 59 beginnt, ist gänzlich konträr zum ersten angelegt:

- 1.) Rhythmus und Harmonie sind statisch.
- 2.) Das einzige Motiv, das in diesem Abschnitt erklingt, ist Motiv A’’. Dieses wird dafür als ostinate Begleitung eingesetzt und wiederholt sich Takt für Takt.
- 3.) Die Singstimme zeigt sich im Verhältnis zu den anderen Abschnitten mehr konstant, da sich der Melodieverlauf wiederholt. So entsprechen einander die Takte 64 bis 66 und 70 bis 72 (mit geringen Abweichungen) sowie 73 bis 75 und 76 bis 78.
- 4.) Die Klavierstimme wird charakterisiert durch ein sich langsam aufbauendes kontinuierliches Crescendo.

In diesem Teil des Liedes konzentriert sich Henri Duparc wieder vermehrt auf eine lautmalerische Umsetzung des Inhalts. Mithilfe des stetig wiederkehrenden Motivs A''' macht er das Schlagen der Glocke hörbar. Crescendo und hinzukommender Triolenrhythmus vermitteln beim Zuhörer den Eindruck, die Glocke schwinge stetig heftiger und werde kontinuierlich lauter, bis sie schließlich den Höhepunkt (Takte 79 und 80) erreicht.

Der Schlussteil, der mit Takt 81 beginnt, wird von einer aufsteigenden Kantilene<sup>19</sup> in der linken und gleich darauf in der rechten Klavierhand eingeleitet. Duparc setzt sie bewusst an die Stelle, wo das lyrische Ich das irdische Tun sowie Gottes Führung in Frage stellt. Nach Motiv A' und A'' (tobendes Meer) sowie Motiv A''' (schwingende Glocke) soll die Kantilene nun für das Individuum stehen, das den höheren Mächten hilflos ausgeliefert ist.

Sieht man sich die Kantilene genauer an (sie kommt im Orchesterpart als Solo des Violoncello ungemein besser zur Geltung als in der Klaviervariante), stellt man fest, dass sie eine Kombination aus einer weiter abgeleiteten Variante des Motivs A (Aufwärtsbewegung) und einer Variante aus Thema 2 (vgl. Takt 16 und 17) darstellt:

**Notensbeispiel 67:** *La Vague et la Cloche*, D3, Takte 82 bis 84

Aber nicht nur der Klavierpart sondern auch die Singstimme greift auf Thema 2 zurück: So variiert sie den ersten Teil der Bassstimme von Thema 2 und spinnt ihn weiter fort (Takte 82 bis 86 sowie Takte 88 bis 92). Der zweite Teil des Themas erscheint schließlich in augmentierter Form ab Takt 93.

---

<sup>19</sup> Vgl. Fauser, *Orchestergesang*. S. 122.



Welches Motiv gibt es wohl für Duparc, genau an dieser Stelle Thema 2 sowohl in der Klavier- als auch in der Gesangsstimme wieder erklingen zu lassen?

Einerseits schafft der Komponist damit auf musikalischer Basis einen Rahmen: Thema 2 umschließt die beiden Kontrastabschnitte. Andererseits gibt es aber auch einen inhaltlichen Bezug: Duparc stellt musikalisch die existentiellen Fragen des lyrischen Ich in Zusammenhang mit den Worten: „ich fuhr ohne Licht in der Nacht, ein niedergeschlagener Ruderer ohne Hoffnung, das Ufer zu erreichen...“. Für ihn führen diese beiden Textpassagen zur eigentlichen Essenz des Gedichtes: Der Mensch ist angesichts seines Schicksals hilflos, ohnmächtig und orientierungslos. Eine Führung Gottes ist für ihn in dieser ausweglosen Situation nicht mehr erkennbar, so weiß er auch nicht, ob sein Kampf gut oder schlecht ausgehen wird.

Der Komponist scheint in seiner Interpretation des Gedichtes von einem schlechten Ende auszugehen: In den Schlusstakten dieser dramatischen *Mélodie* erklingt nur mehr das Motiv der Glocke, der Totenglocke – die Kantilene, die für das lyrische Ich und damit symbolisch für das Leben an sich steht, hört man nicht mehr.

Mit *La Vague et la Cloche* schafft Henri Duparc ein Werk, das einerseits den Charakter einer sinfonischen Dichtung, andererseits aber auch den eines Klavierliedes trägt. Für das erstere sprechen die lautmalerischen Umsetzungen vom stürmischem Ozean und infernalisch schlagender Glocke sowie die Auflösung der strophischen Struktur, für das zweite die präzisen musikalischen Umsetzungen von Wort und Ton. Man vermag diese *Mélodie* demnach nicht unbedingt einem der beiden Genres zuzuordnen, sondern kann sie als neue „Mischform“ ansehen.

Mit diesem originären Orchestergesang steht Duparc am Beginn einer neuen musikalischen Gattungsgeschichte in Frankreich und wird damit auch zu einem wichtigen Vorreiter für die späteren Orchestergesänge von Strauss und Mahler.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. Elisabeth Schmierer, Art. Duparc. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bd 5 (Stuttgart 2001), Sp. 1629.

## 4.10 La Fuite

### 4.10.1 Einführung

Da es sich bei *La Fuite* um ein Duett und nicht um ein Sololied mit Klavierbegleitung handelt, war das Werk auch nicht in den Sammelbänden von 1894, 1902 oder 1911 zu finden sondern wurde nur einmal, nämlich 1903, als Einzelband bei E. Demets verlegt und publiziert. Erst Roger Nichols hat in seiner Ausgabe *Henri Duparc / Complete Songs*<sup>1</sup> dieses Lied erstmals gemeinsam mit den anderen 16 *Méodies* Duparcs veröffentlicht.

Das Duett, das Duparc seinem Freund, dem Maler Henri Regnault, gewidmet hat, ist genauso wie die Lieder *L'Invitation au Voyage* und *La Vague et la Cloche* während des Deutsch-Französischen Krieges komponiert worden. So verweist Duparcs *Curriculum Vitae*<sup>2</sup> darauf, dass *La Fuite* „à la fin du siège de Paris“ entstanden sei, Francis Jammes nennt in seiner Konferenz über Duparc das Jahr 1871<sup>3</sup>. Sidney Northcote<sup>4</sup> und Frits Noske<sup>5</sup> wiederum erklären das Jahr 1872 als das Entstehungsjahr dieses Liedes, während Nancy Van der Elst<sup>6</sup> ebenso wie Francis Jammes vom Jahr 1871 ausgeht. Rémy Stricker nennt schließlich ein genaues Datum, an dem der Komponist das Lied abgeschlossen haben könnte: den 12. Oktober 1870.<sup>7</sup>

Leider gibt es von dieser *Méodie* nur mehr ein fragmentarisch erhalten gebliebenes Autograph sowie drei Bleistiftskizzen auf einer der Rückseiten von der Niederschrift des Liedes *Le Galop*.

Die erste Aufführung von *La Fuite* fand im Rahmen des 20. Konzertes der *Société Nationale* am 8. Februar 1873 statt. Das Duett interpretierten Marie Wagner und Catherine Miquel-Chaudesaigues, am Klavier wurden die beiden Sängerinnen von Duparcs Freund Vincent d'Indy begleitet.

---

<sup>1</sup> Roger Nichols (Hrsg.), *Henri Duparc. Complete Songs* (London 2005)

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Francis Jammes, *Conférence sur Henri Duparc* (Paris 1921)

<sup>4</sup> Northcote, *Songs*. S. 45. (Northcote schreibt fälschlicherweise, Duparc hätte *La Fuite* später verbrannt.)

<sup>5</sup> Noske, *French Song*. S. 340.

<sup>6</sup> Elst, *Duparc*. S. 352.

<sup>7</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 60.

#### 4.10.2 Das Gedicht und seine Interpretation

La Fuite (Théophile Gautier)

*Kadidja*

Au firmament sans étoile.  
La lune éteint ses rayons;  
La nuit nous prête son voile;  
Fuyons! fuyons!

*Ahmed*

Ne crains-tu pas la colère  
De tes frères insolents,  
Le désespoir de ton père,  
De ton père aux sourcils blancs?

*Kadidja*

Que m'importent mépris, blâme,  
Dangers, malédictions!  
C'est dans toi que vit mon âme.  
Fuyons! fuyons!

*Ahmed*

Le cœur me manque; je tremble,  
Et, dans mon sein traversé,  
De leur kandjar il me semble  
Sentir le contact glacé!

*Kadidja*

Née au désert, ma cavale  
Sur les blés, dans les sillons,  
Volerait, des vents rivale.  
Fuyons! fuyons!

*Ahmed*

Au désert infranchissable,  
Sans parasol, pour jeter  
Un peu d'ombre sur la table,  
Sans tente pour m'abriter.

*Kadidja*

Mes cils te feront de l'ombre,  
Et, la nuit, nous dormirons  
Sous mes cheveux, tente sombre.  
Fuyons! fuyons!

*Ahmed*

Si le mirage illusoire  
Nous cachait le vrai chemin,  
Sans vivres, sans eau pour boire,  
Tous deux nous mourrions demain.

*Kadidja*

Sous le bonheur mon cœur ploie;  
Si l'eau manque aux stations,  
Bois les larmes de ma joie.  
Fuyons! fuyons!

Das von Duparc vertonte episch-lyrische Poem *La Fuite* wurde von Théophile Gautier im Jahre 1845 verfasst. Es lässt sich nicht so einfach in die Reihe der bisher besprochenen Lieder Duparcs einordnen, weil seine literarische Vorlage nicht als einfaches „Gedicht“ angesehen werden kann. Gautier hat sich offenbar mit einer damals neuen lyrischen Erscheinungsform auseinandergesetzt, die ihren Anfang in der Romantik genommen hat, wo die Vermischung von Epik und Lyrik als neues poetisches Ideengut eingebracht wurde. Es ist dies das sogenannte „Duodrama“, in dem zwei Personen handelnd und redend auftreten, wobei einem Hauptdarsteller eine Nebenfigur als Opponent und Stichwortgeber gegenüber gestellt wird. Als Hauptdarstellerin kann in *La Fuite* wohl Kadidja bezeichnet werden, gegen deren wilde Fluchtgedanken ihr Geliebter, Ahmed, heftig opponiert.

Die Stoffe für diese Duodramen entstammten meistens der Antike, aber auch der orientalische Raum wurde auf diese Weise dem Lese- und Hörpublikum gerne nahe gebracht. Oftmals hat man solche Sprechtexte mit Instrumentalmusik untermalt, weshalb es auch nicht verwunderlich ist, dass sich Duparc durch diese Vorlage zu einem neuen musikalischen Werk inspirieren ließ. Eine echte dramatische Umsetzung wurde bei diesen Schöpfungen meist vermieden „[...] weil es zu einer Verengung des Eindrucks kommt, den der mit schöpferischer Phantasie begabte Leser durch geistiges Schauen und Gestalten erfährt.“<sup>8</sup> Die musikalische Interpretation eines solchen Textes aber war im Stande dieses „geistige Schauen und Gestalten“ noch auszuweiten.

Das vorliegende Zwiegespräch *La Fuite* spiegelt sehr krass die Gegenüberstellung von männlichem, von der reinen Vernunft gelenktem Denken, und weiblichem Gefühlsüberschwang. Der Wunsch Kadidjas, mit ihrem Geliebten umgehend in ein anderes Land zu flüchten, gipfelt nach jedem ihrer Vorschläge in dem Aufschrei „Fort! Fort!“. Die fünfmalige Wiederholung dieses Rufes soll Ahmed das Dringliche ihres Wunschdenkens noch näher bringen.

Das „Poème en prose“ gliedert sich in ein viermaliges Wechselgespräch, wobei es Kadidja vorbehalten ist, sowohl den Beginn als auch das Ende des Gesprächs zu formulieren. Besonders bemerkenswert ist der stilistische Wechsel, denn während die

---

<sup>8</sup> Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart 1969), S. 107.

Frau als die der Natur viel näher Stehendere sich eben dieser Natur und deren Schutz anvertrauen will und dies auch in ihrer Wortwahl zum Ausdruck bringt „La nuit nous prête son voile“, „Née au désert ma cavalle, / Sur les blés, dans les sillons, / Volerait, des vents rivalle“, „Mes cils te feront de l’ombre, / Et la nuit nous dormirons / Sous mes cheveux, tente sombre,“, „Si l’eau manque aux stations, / Bois les larmes de ma joie“ sieht der Mann große Gefahren sowohl aus dem Bereich der Familie seiner Geliebten als auch aus der ihm feindlich erscheinenden Natur aufsteigen. Seine Sprache entbehrt jeglicher Schwärmerei und kommt somit der Realität bedeutend näher:

Ne crains-tu pas la colère  
De tes frères insolents,  
Le désespoir de ton père,  
De ton père aux sourcils blancs?

Le cœur me manque; je tremble,  
Et, dans mon sein traversé,  
De leur kandjar il me semble  
Sentir le contact glacé!

Au désert infranchissable,  
Sans parasol, pour jeter  
Un peu d’ombre sur la table,  
Sans tente pour m’abriter.

Si le mirage illusoire  
Nous cachait le vrai chemin,  
Sans vivres, sans eau pour boire,  
Tous deux nous mourrions demain.

Der Dichter lässt es offen, welche der beiden Ansichten letztendlich den Sieg davon trägt, ob es den schwärmerischen Vorstellungen der Frau gelingt, die angstvollen Einwände des Mannes zum Schweigen zu bringen, oder ob Ahmed es schafft, Kadidja von der tödlichen Gefahr, die eine Flucht mit sich brächte, zu überzeugen.

Die poetische Form dieses Gedichtes besteht aus neun Strophen zu je vier Versen, die abwechselnd die Meinung von Kadidja und Ahmed wiedergeben. Die Strophen sind alle im Kreuzreim gehalten (a b a b). In einer Art Refrain lässt der Dichter Kadidja ihr „Fuyons, fuyons!“ am Ende jeder ihrer Strophen wiederholen. Die Aussage von Kadidja wird durch die Form des Aufforderungssatzes, der sich in allen von ihr gesprochenen

Strophen findet, verstärkt, während Ahmed seine Einwände in klaren Aussagesätzen vorbringt. Weiters ist die Anfangsbetonung in jedem Vers, ausgelöst durch Artikel-, Frage-, Binde- und Fürwörter, besonders auffallend.

In *La Fuite* dominiert eindeutig der viertaktige Vers. Bei genauerer Untersuchung kristallisiert sich allerdings ein Taktschema heraus, das von großer dichterischer Kunst Théophile Gautiers zeugt, denn die Strophen, in denen Ahmed spricht, weisen in völliger Regelmäßigkeit je vier Verse zu je vier Takten auf, was offenbar die Ruhe spiegeln soll, mit der Ahmed Kadidjas Fluchtpläne abwägt.

Die Strophen 1, 3, 5, 7, 9 hingegen, die Kadidja zugeordnet sind, zeigen das temperamentvolle Bemühen der jungen Frau um ihren Geliebten. Besonders in den Strophen 3 und 9, die regelrechte Gefühlsausbrüche darstellen, wechselt der Dichter drei Mal die Taktfolge. Es finden sich sowohl in Strophe 3 als auch in Strophe 9 zweimal vier, einmal drei und einmal zwei Takte. Die Strophen 1, 5 und 7 sind hinsichtlich der Taktgruppen analog gebaut und weisen je drei Verse zu drei Takten und den Schlussvers mit zwei Takten auf. Dazu kommt der Refrain, das „Fuyons, fuyons!“, jeweils aus zwei Takten bestehend, das bei allen fünf Strophen von Kadidjas Argumenten den Schluss bildet.

Gedanken der Aufklärung sind hier romantischem Naturdenken gegenübergestellt, und es ist durchaus möglich, dass Duparc, der dieses Poem während des Krieges vertont hat, dieses Gedankengut auf die Einstellung der Menschen zu diesem Krieg übertragen hat. Vielleicht wollte er damit einerseits das bedenkenlose, schwärmerische Verherrlichen des Krieges anprangern, andererseits das angstvolle Denken des Soldaten, der die Gräueltaten des Krieges bereits erlebt hat, aufzeigen. Eine endgültige Interpretation wird sich wohl aus dieser zeitlichen Entfernung kaum ableiten lassen, aber es dürfte sicher sein, dass es sowohl dem Dichter Gautier als auch dem Komponisten Duparc bei der Darstellung dieses Duodramas um mehr gegangen ist, nämlich um einen Hintergrund, der wahrscheinlich nur aus der jeweiligen Lebenssituation der beiden Künstler wirklich zu erklären ist und deshalb sicher von ihren Zeitgenossen besser verstanden wurde als wir dies aus unserer heutigen Sicht tun können.

### 4.10.3 Interpretation von Text und Musik

*La Fuite* nimmt in der Reihe der von Henri Duparc komponierten *Méodies* eine Sonderstellung ein: Es handelt sich hierbei um das einzige Duett, das Duparc geschrieben hat.

Fertig gestellt wurde es, so Rémy Stricker, der sich in seinem Buch *Les Méodies de Duparc*<sup>9</sup> auf Briefe des Komponisten an dessen Mutter und an dessen Bruder Arthur beruft, am 12. Oktober 1870, also während der Zeit der Belagerung von Paris durch die Preußen.

Schon viel früher musste Duparc seinem Bruder Arthur ein Duett, das dieser dann gesanglich interpretieren konnte, versprochen haben, was aus einem Brief vom 6. Oktober 1870 hervorgeht:

„Tu sais probablement que je suis depuis quelques jours à la maison pour soigner mon pied, mon dos, etc., etc., en un seul mot toute ma carcasse un peu fatiguée par la vie des camps. J’en profite pour faire le duo promis depuis si longtemps et cela me fait plus de bien, je t’assure, que mon lit et que tous les soins qui me sont prodigués.“<sup>10</sup>

Nach Vollendung der Komposition stellte Duparc allerdings fest, dass das Duett für Arthurs Gesangsstimme ungeeignet war. Entschuldigend schrieb er deshalb an seinen Bruder:

„Je t’avais parlé dans ma dernière lettre d’un duo: ce n’est pas encore ça! – Les paroles ne pouvaient convenir à ta grosse voix: je l’ai écrit pour ténor et soprano; mais j’espère bien mettre enfin la main sur des paroles en harmonie avec ton tuyau d’orgue de 32 pieds.“<sup>11</sup>

Die Widmung des Duetts („à la mémoire d’Henri Regnault“) ist mit einem traurigen Anlass verbunden. Der berühmte Maler Henri Regnault war ein guter Freund der Familie. So hatte er auch einige Familienmitglieder (die Eltern Henri Duparcs, Arthur

---

<sup>9</sup> Vgl. Stricker, *Les Méodies de Duparc*. S. 59f.

<sup>10</sup> Zit. nach: ebda. S. 59.

<sup>11</sup> Zit. nach: ebda. S. 60.



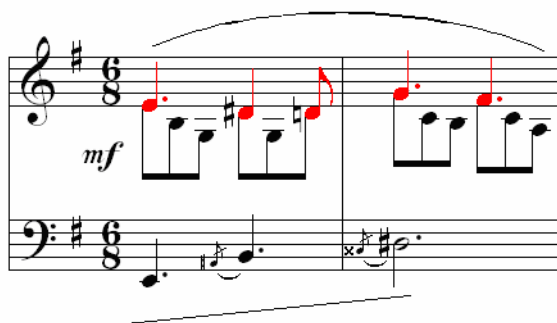
und dessen Frau, einen Cousin Arthurs sowie die Schwiegermutter des Komponisten) in schönen Bleistiftzeichnungen porträtiert (vgl. Appendix, S. 462.). Regnault fiel während des Deutsch-Französischen Krieges am 19. Jänner 1871 in der Schlacht bei Buzenval. Henri Duparc hat aufgrund des von ihm offenbar nicht erwarteten Todes des Malers diesem sein Duett postum gewidmet.<sup>12</sup>

Vergleichbar mit Duparcs *Le Galop* nähert sich auch *La Fuite* in Bezug auf die Form des Liedes einer Sonate:

„La forme de ce duo a en effet des traits semblables à ceux d’une sonate avec deux éléments. La réexposition de la 7<sup>e</sup> strophe, qui apparaît d’abord à la mes. 99 dans la tonalité de Fa d. avec un acc<sup>1</sup> qui la fait différer complètement des autres strophes, peut être considérée comme un retour du 2<sup>e</sup> ,thème’. Il y a ainsi un rapport entre la construction de ce duo et celle de la mélodie *Le Galop*.<sup>13</sup>“

Nach *Au Pays où se fait la Guerre* und *La Vague et la Cloche* ist *La Fuite* außerdem eine weitere *Mélodie*, die auf einem dramatischen Text beruht.

Bereits das Hauptmotiv, das in den ersten beiden Takten erklingt und das für das gesamte weitere Lied bestimmend wird, lässt im Hörer ein Bild vor Augen entstehen, das die Ausgangssituation der beiden Protagonisten zum nachfolgenden Dialog bildet: Kadidja läuft voran (Hauptstimme des Motivs [hier in Grau]), von Ahmed unmittelbar verfolgt:



**Notenbeispiel 68:** *La Fuite*, D1, Takte 1 und 2

---

<sup>12</sup> Arthur Duparc gab nach dem Tod Regnaults ein Buch mit wichtiger Korrespondenz des Malers heraus und fügte ein Werkregister bei (Arthur Duparc, *Correspondance de Henri Regnault* [Paris 1872]).

<sup>13</sup> Elst, *Duparc*. S. 353.

Die „Verfolgungsjagd“ nimmt kein Ende, sondern wird im Gegenteil stetig rasanter. Duparc verschafft dem Zuhörer diesen Eindruck, indem er einerseits das Hauptmotiv in höhere Tonlagen steigen lässt, andererseits, um das Tempo zu beschleunigen, in den Takten 6 und 9 die 3/8-Gruppen auflöst und harmonische Akzente durch das Verwenden von verminderten Septakkorden setzt. Der schnelle Lauf gipfelt schließlich in einer chromatisch abfallenden Linie.

In Takt 13 setzt erstmals der Gesang Kadidjas ein, der durch die Vielzahl an Duolen bewusst hektisch klingen soll. Die Sopranstimme kontrapunktiert das aus dem 12-taktigen Vorspiel bereits bekannte Hauptthema. Duparc gibt damit zu erkennen, dass Kadidja sich während des Laufens atemlos an Ahmed wendet.

Mit dem Eintritt der Singstimme von Ahmed, der Kadidja antworten möchte, verändert sich der Klavierpart. Die rechte Hand besteht nur mehr aus absteigenden Dreiklangsbrechungen, die linke Hand steigt in diatonischen Schritten „seufzend“ abwärts. Wie Gautier, der bewusst über die wechselnden Taktschemen die zwei unterschiedlichen Charaktere herauszuarbeiten versuchte, versucht auch Duparc das divergierende Temperament der beiden Protagonisten (Kadidja euphorisch, temperamentvoll und phantastisch, Ahmed ängstlich, zurückhaltend und realitätsbezogen) musikalisch differenziert darzustellen.

Obwohl sich die Klavierbegleitung zu Ahmeds Gesang vom Hauptmotiv ableiten lässt, bildet sie zugleich auch einen Gegensatz zu diesem:

- Es gibt keine dominierende Hauptstimme mehr, sondern nur mehr regelmäßig fließende Dreiklangszерlegungen, die die Singstimme begleiten.
- Konträr zum Hauptthema, das bis zu Takt 8 kontinuierlich aufwärts läuft, sind sowohl rechte als auch linke Klavierhand hier tendenziell fallend.
- Der Bassgang besteht nicht aus drei ansteigenden sondern aus zwei absteigenden Tönen, die sicherlich Ahmeds Seufzen musikalisch wiedergeben sollen. Zudem bildet der Bass hier nicht mehr nur die harmonische Basis, sondern unterstützt in der rechten Hand auch im Abstand einer Terz den Gesang des Protagonisten.

Die „neue“ Klavierbegleitung ist nicht durchgehend: An den Stellen, wo Ahmed von Kadidjas Brüdern spricht, deren Rache er fürchtet, sowie vom alten Vater, von dem er weiß, dass dieser, wenn seine Tochter flieht, verzweifeln würde, erklingt das Hauptmotiv aus den ersten beiden Takten des Liedes in sequenzierter Form wieder – diesmal allerdings wird die Hauptstimme in der rechten Klavierhand auch von der Klavierstimme der linken Hand verstärkt.

Gleich im Anschluss an Ahmed, der seine Zweifel über die Flucht kundtut, spricht wieder Kadidja. Erneut erklingt im Klavier das bekannte Hauptthema, diesmal vollkommen ident mit der Einleitung (die Takte 45 bis 56 der rechten Hand im Klavier entsprechen also den Takten 1–12). Bei den Worten „mépris, blâme, dangers, malédictions“ bleibt die Singstimme beharrlich auf dem gleichen Ton stehen. Duparc wollte wohl damit Kadidjas Eindringlichkeit hervorstreichen: Nichts gibt es auf der Welt, das sie von ihrer Entscheidung zur Flucht abhalten könnte.

Der daran anschließende Gefühlsausbruch, den der Komponist mit einem Septimsprung einleitet (Takt 52f), wirkt nach dem Repetitionston überraschend. Er kann bereits als „Ankündigung“ für die späteren gefühlsbetonten Strophen Kadidjas gewertet werden.

Auch in der vierten Strophe, in der wieder Ahmed spricht, greift Duparc auf bereits bekanntes Material im Klavierpart zurück: schnelle aufeinanderfolgende Dreiklangsbrechungen in der rechten Hand, chromatisch abfallende Linie in der linken Hand. Und doch gleicht die Klavierbegleitung dieser Strophe nicht vollkommen jener der zweiten Strophe:

- Das Hauptmotiv (Takte 1 und 2) wird nur mehr einmal zitiert – und das ganz am Ende der Strophe (Takte 70 und 71).
- Von Takt 58 bis 65 entspricht der erste Ton jeder Dreiklangszersetzung dem der Singstimme.
- Die Überleitung zur nachfolgenden Strophe gestaltet Duparc durch die schnelle Aneinanderreihung chromatischer Terzen (und zugleich paralleler Oktaven) turbulent – ein Hinweis darauf, dass sich das Lied bezüglich seiner Expression in den kommenden Strophen noch dramatisch zuspitzen wird.

Kadidja, die Ahmed um jeden Preis für eine gemeinsame Flucht gewinnen will, gleitet ab der fünften Strophe, wo es heißt: „Née au désert ma cavalle, Sur les blés, dans les sillons, Volerait, des vents rivale“ immer mehr ins Fantastische ab. Dies drückt auch Duparc in der Musik aus: Das Hauptmotiv ist zu Beginn der Strophe noch einmal in seiner ursprünglichen Form zu hören, dann jedoch erscheint es nur mehr in der aus dem Hauptthema bereits bekannten Form der verminderten Septakkorde. Duparc reiht diese nun in sechs Takten knapp nacheinander. Ein Bezug zu einem tonalen Fundament geht dabei kurzfristig verloren, Klavier- und Singstimme wirken hektisch und orientierungslos:

Née au désert ma cavalle, sur les blés, dans les sil -

lons, Volerait, des vents rivale, Fuy-ons, —

**Notenbeispiel 69:** *La Fuite*, D1, Takte 74 bis 84

Erst als Ahmed in der sechsten Strophe in g-Moll einsetzt, festigen sich wieder die tonalen Verhältnisse. Ganz im Gegensatz zu Kadidja wirkt Ahmed bestimmt und sehr realitätsbezogen. Diesen Eindruck vermittelt Duparc musikalisch einerseits durch die tonale Festigkeit, andererseits durch die Verstärkung der Singstimme mittels Oktavbässen. Das durchgehende Forte spielt dabei ebenso eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Es steht aber auch in starkem Kontrast zur nachfolgenden 7. Strophe, in der Kadidja im Pianissimo und *très tendrement* zu singen beginnt. Zusehends verliert sich die Protagonistin bei den Worten „Mes cils te feront de l’ombre, / Et la nuit, la nuit nous dormirons / Sous mes cheveux, tente sombre,“ in ihren eigenen phantastischen Vorstellungen. Für einen kurzen Moment entflieht sie der Realität, es scheint, als ob die Zeit für sie stehen bliebe. Duparc bringt dies musikalisch sehr gut zum Ausdruck: Nach den hektischen Sprüngen und Läufen in den vorangegangenen Strophen verharrt nun Kadidjas Singstimme schier endlos auf dem gleichen hohen Ton (f’). Sie wird begleitet von einem völlig neu gestalteten Klavierpart, der mit seinem lang anhaltenden Orgelpunkt und den ständig repetierenden Quartsextakkorden an sphärische Klänge erinnert. Doch schnell – bereits am Ende der Strophe – wird Kadidja wieder von der Realität eingeholt. Erbarmungslos geht nun die Klavierbegleitung bei „Fuyons, fuyons!“ wieder in das nun stark verkürzte Hauptmotiv über.

Wut und Verzweiflung sind in Duparcs Vertonung herauszuhören, als Ahmed nun in der 8. Strophe von einem möglichen Tod durch Verdursten oder Verhungern spricht.

Der Komponist greift hier auf die Klavierbegleitung aus der sechsten Strophe (Takt 85) zurück. Die rechte Hand imitiert dabei in den Takten 135–138 den Gesang aus den Takten 85–88. Bei den Worten „Tous deux nous mourrions demain...“ erreicht Ahmed schließlich den Höhepunkt an zorniger Erregtheit – Duparc lässt ihn an dieser Stelle gleich vier Mal *g'* hintereinander repetieren (*g'* ist der höchste Ton innerhalb des Liedes, den der Interpret singen muss). Doch Kadidja, die gleich daraufhin im *Fortissimo* einsetzt, übertrifft diesen Höhepunkt noch bei weitem. Selbst der von Ahmed angesprochene mögliche Tod kann sie nicht von ihren Fluchtgedanken abbringen. Ein letztes Mal gibt sie in einer fantastischen Vision, die Duparc auch wieder mit der sphärischen Klavierbegleitung aus der 7. Strophe vertont, Ahmed zu erkennen, dass ihre Liebe zu ihm so groß ist, dass keine Unbill dieser Welt sie mindern könnte. Zwar ist sie sich der Gefahr sehr wohl bewusst – das scheint zumindest Duparc so zu interpretieren, weil er bei den Worten „Si l'eau manque aux stations“ im Bass nochmals das Hauptmotiv in Form von Oktaven erklingen lässt<sup>14</sup>, trotzdem scheint sie zu allem bereit zu sein.

Bei Théophile Gautier endet nach diesem letzten emotionalen Ausbruch Kadidjas das Gedicht. Der Poet überlässt den Ausgang des dramatischen Geschehens der Phantasie des Lesers. Nicht so bei Duparc: Der Komponist scheint sich mit einem offenen Ende des Duodramas nicht zufrieden gegeben zu haben und greift massiv in die literarische Vorlage ein, indem er selbst eine zehnte Strophe konstruiert, die dem Lied einen eindeutigen Abschluss gibt. So beginnt die Protagonistin erneut, nach einer Wiederholung der zwölftaktigen Klaviereinleitung die Verse 1 und 2 der ersten Strophe zu singen. Auf ihren Gesang folgt Ahmed, der nach der Art eines Kanons zwei Takte später mit gleichem Text und gleicher Melodie einsetzt. Duparc lässt hier bewusst eine Musikform anklingen, in der strikt eine Stimme der anderen imitatorisch folgt – nur zu gut passt sie in diesem Augenblick zu den inhaltlichen Gegebenheiten dieses Gedichtes.

---

<sup>14</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 354.

Kadidja *en diminuant jusqu'à la fin*  
*mf* Au fir - ma - ment sans é - toi - le La lune é - teint ses ray -  
 ons,  
 Ahmed *en diminuant jusqu'à la fin*  
*mf* Au fir - ma - ment sans é - toi - le La  
 lune é - teint ses ray - ons,

**Notenbeispiel 70:** *La Fuite*, D1, Takte 188 bis 195

Doch die Strophe wird nicht im Kanon weitergeführt. Bereits in Takt 195 setzt Kadidja nicht – wie man vermuten würde – die Verse 3 und 4 der ersten Strophe, sondern die Verse 1 bis 4 der siebten Strophe ein. Ahmed hingegen bleibt bei den Versen der ersten Strophe und fährt mit den Worten „La nuit nous prête son voile“ fort. Danach begleitet er den Gesang seiner Geliebten indem er sechs Mal ein „Fuyons!“ einwirft.

Der Klavierpart läuft in dieser zehnten Strophe monoton im Hintergrund. Das Hauptmotiv des Liedes erklingt 14 Mal hintereinander, bis am Ende die ebenso bekannte chromatisch abfallende Melodielinie den Abschluss des Liedes bildet.

Duparc nimmt sich die künstlerische Freiheit heraus, Gautiers literarischer Vorlage einen eindeutigen Schluss zu geben. Obwohl er nur einzelne Textzeilen des Originals in einer anderen Anordnung hintereinander setzt, weiß der Zuhörer, dank der speziellen Vertonung des Komponisten, dass Kadidja Ahmed letztlich doch zur Flucht überreden konnte. Ahmed lässt sich zwar nicht in ihre Visionen mit hineinziehen (deswegen bleibt er auch zum Schluss bei den Worten der ersten Strophe und folgt nicht Kadidja, die die Verse der verträumten siebten Strophe singt), sieht aber, dass ihrer beider Liebe stark genug ist, um sämtliche Hindernisse, die die Wüste birgt, gemeinsam überwinden zu

können. Das letzte gemeinsame „Fuyons!“, das schon nur mehr im Pianissimo wahrzunehmen ist, sowie die im Diminuendo chromatisch fallende Linie, die schließlich in einem leisen Tremolo endet, geben eindeutig zu erkennen, dass die beiden Protagonisten nun vereint den gefährvollen Weg der Flucht in die Wüste gewählt haben.



## 4.11 *Elégie*

### 4.11.1 Einführung

Die beiden *Mélodies Elégie* und *Extase* können innerhalb des Liedschaffens von Duparc als eine Einheit angesehen werden: Beide sind wahrscheinlich im selben Jahr entstanden, beide sind Vertonungen von Gedichten, die vom Tod handeln, bei beiden ist der musikalische Einfluss von Duparcs großem Vorbild Richard Wagner besonders stark zu spüren.

*Elégie* ist von Henri Duparc mehrmals überarbeitet worden. In seiner ursprünglichen Version erschien diese *Mélodie* 1878 als Supplement des *Journal de Musique*<sup>1</sup>. Widmungsträger dieser ersten Publikation war Edmond Vergnet, ein Heldentenor, der am 23. November 1892 bei der Premiere von Saint-Saëns Oper *Samson et Dalila* die Rolle des Samson gesungen hat. In seiner endgültigen Fassung, die Duparc seinem guten Freund Henri de Lassus (einem Anwalt, der zugleich ausgezeichnete Pianist und Organist gewesen sein soll) widmete, wurde *Elégie* erstmals 1902 in der Liedsammlung von E. Baudoux veröffentlicht.

Der Wissenschaft steht derzeit von *Elégie* nur ein Autograph, das im Besitz der französischen Nationalbibliothek ist, zur Verfügung. In ein weiteres, das angeblich Sacha Guitry an Adolphe Borchard weitergegeben hat, konnte die Wissenschaftlerin Nancy Van der Elst noch Einsicht nehmen. Wo dieses Manuskript sich allerdings derzeit befindet, konnte im Rahmen dieser Dissertation leider nicht herausgefunden werden.

Laut Duparcs *Curriculum Vitae*<sup>2</sup>, ist *Elégie* im Jahr 1874 entstanden. Die Uraufführung dieses Liedes hat am 30. Dezember 1876 im 61. Konzert der *Société Nationale* stattgefunden. Gesungen wurde *Elégie* dabei vom Widmungsträger der ersten Version des Liedes: Edmond Vergnet.

---

<sup>1</sup> Armand Gouzien (Hrsg.), *Supplement Elégie*. In: *Journal de Musique* 85 (1878)

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

#### 4.11.2 Das Gedicht und seine Interpretation

Oh! Breathe not his name. (Thomas Moore)

Oh! breathe not his name, let it sleep in the shade,  
Where cold and unhonored his relics are laid;  
Sad, silent, and dark, be the tears that we shed,  
As the night-dew that falls on the grass o'er his head.

But the night-dew that falls, though in silence it weeps,  
Shall brighten with verdure the grave where he sleeps;  
And the tear that we shed, though in secret it rolls,  
Shall long keep his memory green in our souls.

Übersetzung von Ellie MacSwiney:

Oh! ne murmurez pas son nom! qu'il dorme dans l'ombre,  
où froide et sans honneur repose sa dépouille.  
Muettes, tristes, glacées, tombent nos larmes,  
comme la rosée de la nuit, qui sur sa tête humecte le gazon;

mais la rosée de la nuit, bien qu'elle pleure,  
qu'elle pleure en silence, fera briller la verdure  
sur sa couche et nos larmes, en secret répandues,  
conserveront sa mémoire fraîche et verte dans nos cœurs.

Vergleichbar mit der bereits besprochenen *Romance de Mignon*, vertonte Henri Duparc auch bei *Elégie* nicht die englische Originalversion des von Thomas Moore verfassten Gedichtes sondern eine französische Übersetzung davon. Diese wurde, so Nancy Van der Elst<sup>3</sup>, die sich auf Informationen von Marie-Thérèse d'Armagnac de Castanet, der Enkelin des Komponisten, beruft, von der Ehefrau Duparcs, Ellie Mac Swiney, geschaffen. Im Zuge ihrer Recherchen stieß Van der Elst im Schloß von Mondégourat auf den Gedichtband *Moore's Poetical Works Complete / in one volume*<sup>4</sup> aus dem Ellie wohl die Urfassung von *Elégie* entnommen hatte. Sie machte aus dem im Original in Paarreimen konzipierten Gedicht eine freie Prosa-Übersetzung, die von Thérèse Tessier in ihrer Abhandlung *The Bard of Erin / A Study of Thomas Moore's / Irish Melodies (1808–1834)*<sup>5</sup> als „a very faithful prose translation“ bewertet wurde.

Moore's Gedicht muss im historischen Konnex interpretiert werden. *Elégie* stellt einen poetischen Nachruf auf den irischen Rebellenführer Robert Emmet dar. Dieser war 1803 Anführer einer Rebellion gegen die britische Herrschaft gewesen. Da der Aufstand voreilig und schlecht organisiert war, wurde Emmet bald gefangen genommen und am 19. September 1803 zum Tod verurteilt.<sup>6</sup> Nach der Urteilsverkündung hielt Emmet eine Rede, die als „Speech from the Dock“ in die Geschichte eingehen sollte:

„Let no man write my epitaph; for as no man who knows my motives dare now vindicate them, let not prejudice or ignorance, asperse them. Let them and me rest in obscurity and peace, and my tomb remain uninscribed, and my memory in oblivion, until other times and other men can do justice to my character. When my country takes her place among the nations of the earth, then and not till then, let my epitaph be written. I have done.“<sup>7</sup>

Thomas Moore, der mit dem Rebellenführer zusammen an der gleichen Universität studiert hatte, schrieb später über seinen Kameraden:

---

<sup>3</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 306.

<sup>4</sup> Thomas Moore, *Moore's Poetical Works Complete / in one volume* (London 1857)

<sup>5</sup> Thérèse Tessier, *The Bard of Erin / A Study of Thomas Moore's / Irish Melodies (1808–1834)*. Salzburg Studies in English literature under the direction of professor Erwin A. Stürzl (Salzburg 1981), S. 119.

<sup>6</sup> Vgl. Marianne Elliott, *Robert Emmet / The Making of a Legend* (London 2004)

<sup>7</sup> Timothy Daniel Sullivan, *Speeches from the dock, or, Protests of Irish patriotism* (Dublin 1953), S. 60.

„About the same time I formed an acquaintance, which soon grew into intimacy, with young Robert Emmet. He was my senior, I think, by one class in the university... I found him in full reputation, not only for his learning and eloquence, but also for the blamelessness of his life, and the grave suavity of his manners.”<sup>8</sup>

*Elégie* ist Teil der wohl bekanntesten Gedichtsammlung von Thomas Moore: den *Irish Melodies*<sup>9</sup>. Es befindet sich im ersten der insgesamt zehn Bände.

Das von Duparc vertonte Poem besteht im Original sowie in der französischen Übersetzung aus zwei Strophen zu je vier Versen. Es beginnt mit der Aufforderung, den Namen eines Verräters nicht auszusprechen, ja ihn nicht einmal zu flüstern oder zu „hauchen“. Zu gefährlich wäre es wohl, wenn man sich offiziell dazu bekennen würde, einem Rebellenführer, der die britische Herrschaft stürzen wollte, nachzutruern. Der Leichnam des Rebellen scheint, wie es im Gedicht heißt („où froide et sans honneur repose sa dépouille“) verschollen zu sein. Tatsächlich ist bis heute ungeklärt, wo der Leichnam von Robert Emmet begraben worden ist.

Der letzte Vers der ersten Strophe in dem es heißt: „Muettes, tristes, glacées, tombent nos larmes, comme la rosée / de la nuit, qui sur sa tête humecte le gazon“ verrät mit poetischen Worten, dass Emmet geköpft worden ist. Aus historischen Quellen weiß man, dass man dem Rebellen, nachdem er gegenüber der St. Catherine’s Church in Dublin gehenkt worden war, auch noch öffentlich den Kopf abschlagen ließ.

Mit dichterischer Freiheit schildert Thomas Moore in der ersten Strophe von *Elégie* das grausame Ende seines ehemaligen Freundes Robert Emmet. Die Bilder, die sich einem beim Lesen auftun, sind schwarz und düster gezeichnet und wirken hoffnungslos. Das ändert sich in der zweiten Strophe: Mittels der Farbe Grün setzt der Poet bewusst einen farbigen Akzent, der einen Kontrast zur „Dunkelheit“ der ersten Strophe darstellen soll. Das finstere Grab Emmets wird mit grünem Gras – grün, die Farbe der Hoffnung – überzogen. Moore gibt zu erkennen: auf eine Zeit der Trauer kann auch eine Zeit der Hoffnung folgen.

---

<sup>8</sup> Brendan Clifford, *The Life And Poems Of Thomas Moore* (Belfast 1993), S. 23.

<sup>9</sup> Thomas Moore, *Irish Melodies* Bd. 1–10 (London 1808–1834)

Auch die Träne soll – auch wenn sie im Verborgenen fällt („[...] et nos larmes, en secret répandues,“) – die Seele des Trauernden „begrünen“. Vergleichbar mit dem Nachttau, der das Gras langsam wachsen lässt, lässt jede Träne die Erinnerung an den Freund aufkeimen und wird somit ein Kontinuum zur Erhaltung der Hoffnung.

Thomas Moore scheint mit seinem Gedicht *Elégie* genau darauf hinzuzielen, was sich Robert Emmet in seiner „Ansprache von der Anklagebank“ verboten hatte: auf eine Grabinschrift, die die Erinnerung an den Rebellen Robert Emmet für immer wach hält.

### 4.11.3 Interpretation von Text und Musik

In der Zeitspanne von 1869 bis 1886 hielt sich Henri Duparc mehrmals in Deutschland auf, um dort Opernaufführungen von Richard Wagner beizuwohnen. In München sah Duparc 1879 erstmals die szenische Darbietung von *Tristan und Isolde*. Der Komponist war von dieser Aufführung derart begeistert, dass er, als er nach Paris zurückgekehrt war, einige seiner Freunde, darunter Emmanuel Chabrier und Henri de Lassus<sup>10</sup>, dem späteren Widmungsträger von *Elégie*, zu überreden versuchte, mit ihm zusammen die Reise nach München anzutreten, um ein weiteres Mal in den Genuss der berühmten Wagner-Oper zu kommen.

In einem Brief an den Marquis de Ségur brachte Duparc seine eigene Bewunderung über *Tristan und Isolde* zum Ausdruck und schilderte den Versuch, Henri de Lassus, der sich zunächst skeptisch zeigte, zu einem gemeinsamen Besuch der Oper zu bewegen:

„A vrai dire, pour nous ce voyage ne fut que la conséquence, la conclusion de nos lectures. Nous avons commencé par Bach, nous avons lu ensuite les Maîtres chanteurs et les Nibelungen. J'avais gardé pour la fin Tristan, celle peut-être de toutes les œuvres dramatiques que je préfère, celle à coup sûr qui m'a toujours le plus profondément remué chaque fois que je l'ai entendue. Henri l'avait lue, mais trop jeune, et n'en avait gardé qu'une impression assez indéfinie. Justement on donnait alors à Munich une superbe représentation du chef d'œuvre, que je n'avais jamais entendu à la scène. Je voulus persuader Henri d'y aller avec moi mais il refusa. J'y allais donc sans lui: et j'en revins dans un tel enthousiasme que j'y retournais la semaine suivante. Cette fois l'émotion ressentie me rendit éloquent, car Henri m'accompagna. Ce fut pour lui une révélation; il m'en parlait encore à Pau peu de temps avant sa mort. Son émotion muette, mais profonde, se peignait sur son visage impressionnable. En sortant de cette superbe représentation il restait visiblement ému, si ému qu'il ne voulut pas paraître à la table commune, où les autres musiciens français, entr'autres le gai Chabrier, se réunirent après le théâtre pour finir la soirée ensemble. Le lendemain matin il repartait sans eux, seul avec ses impressions. J'aurais bien voulu pouvoir faire comme lui.”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 81.

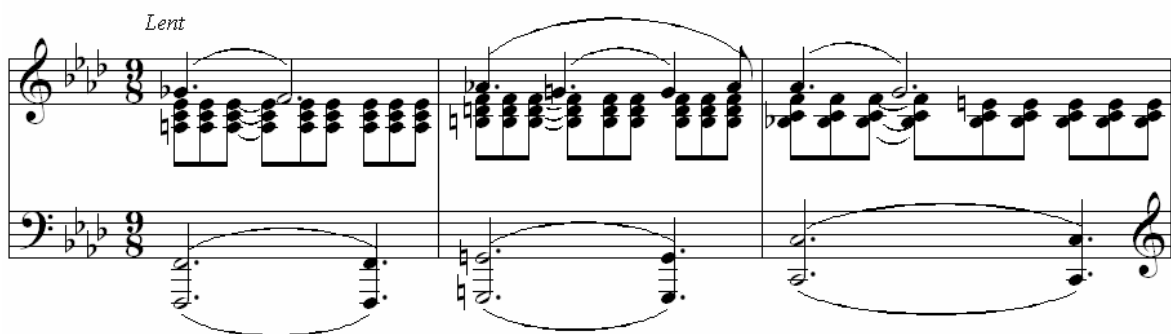
<sup>11</sup> Zit. nach: Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 44.

Im Vorfeld der zahlreichen Opernbesuche in Deutschland hatte Henri Duparc schon mit seinen Kollegen aus der Kompositionsklasse von César Franck sämtliche Werke Wagners genauestens durchstudiert:

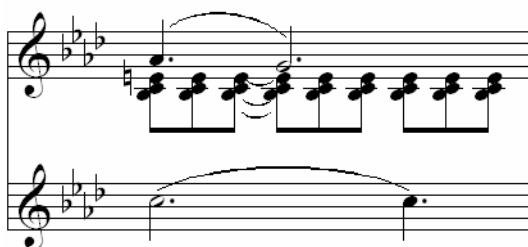
„On sait aussi que César Franck et ses élèves s’intéressaient profondément aux œuvres de Wagner, même à un tel degré que la classe d’orgue au Conservatoire fut considérée comme un rempart des défenseurs de Wagner. Quant à Franck, il n’aimait pas aveuglément tout ce que Wagner avait écrit. Une lettre de Duparc à d’Indy du mois de septembre 1873 nous informe que Franck venait de lire la *Walkyrie*, et qu’il ne l’aimait pas. Mais Duparc y ajoute ‘ici je récuse absolument son autorité’. Le 15 novembre 1874 Jules Padeloup donna pour la première fois le prélude de *Tristan*. Vers 1875 d’Indy, Duparc, Ch. Langrand et Messager jouèrent à huit mains l’ouverture des *Maîtres Chanteurs*. Duparc avait une grande admiration pour cet opéra.”<sup>12</sup>

Wie aus dem Zitat zu entnehmen ist, setzten sich die Schüler César Francks im Jahr 1874 mit Wagners *Tristan* auseinander. So ist es sicherlich kein Zufall, dass die Duparc-Lieder *Elégie* und *Extase*, die ebenfalls im Jahr 1874 komponiert worden sind, musikalisch sehr stark an *Tristan und Isolde*, aber auch an eine Vorstudie zu dieser Oper, nämlich das Wesendonck-Lied *Träume*, erinnern.

Auffällig ist die Ähnlichkeit zwischen der *Mélodie Elégie* und dem Lied *Träume*, wenn man zum Beispiel die folgenden Takte miteinander vergleicht:



The image shows the first four measures of the piano piece 'Elégie' by Henri Duparc. The music is in 3/8 time and marked 'Lent'. It features a complex harmonic structure with many chords and a melodic line in the right hand.



The image shows the first four measures of the song 'Träume' by Wagner. The music is in 3/8 time and features a similar harmonic structure to the 'Elégie' score above.

Notenbeispiel 71: *Elégie*, D4, Takte 1 bis 4

<sup>12</sup> Elst, *Duparc*. S. 80.

**Notenbeispiel 72:** Richard Wagner, *Träume*, Takte 1 bis 4

Aber diese Ähnlichkeit ist hauptsächlich nur in der ersten Strophe gegeben, denn „lorsque la deuxième strophe remplace les accords battus par des arpèges, toute sensation wagnérienne s'évanouit définitivement.“<sup>13</sup>

*Elégie* ist folgendermaßen aufgebaut:

| <b>Vorspiel</b> | <b>1. Strophe</b> |          | <b>Zwischenspiel</b> | <b>2. Strophe</b> |           | <b>Nachspiel</b> |
|-----------------|-------------------|----------|----------------------|-------------------|-----------|------------------|
|                 | <b>A</b>          | <b>B</b> |                      | <b>C</b>          | <b>A'</b> |                  |
| 4 Takte         | 10 Takte          | 12 Takte | 1 Takt               | 10 Takte          | 8 Takte   | 4 Takte          |

Wie in der textlichen Grundlage, in der die beiden Strophen inhaltlich konträr angelegt sind (auf eine erste Strophe voll von Hoffnungslosigkeit folgt eine trostpendende und hoffnungsreiche zweite Strophe), versucht auch Duparc diesen Gegensatz musikalisch umzusetzen. Dies schafft er mit den folgenden musikalischen Mitteln:

- 1.) Anhand der unterschiedlichen Tempovorgaben wird die Stimmung der jeweiligen Strophe musikalisch ausgedrückt: *Lent* in der ersten Strophe lässt eine statische, monotone Atmosphäre entstehen, *Un peu plus animé, mais très peu* in der zweiten Strophe lässt aufgrund des vorsichtig schnelleren Tempos mehr Bewegung und damit ein Zeichen der Hoffnung entstehen.

<sup>13</sup> Stricker, *Les Mélodies de Duparc*. S. 81.



- 2.) Die Klavierbegleitung unterstreicht die Gegensätzlichkeit der beiden Strophen, indem in der ersten Strophe die Singstimme von dumpf klingenden stetig repetierenden Akkorden begleitet wird. Die nach oben strebenden Sechzehntel-Bewegungen der Klavierstimme in der zweiten Strophe wirken dagegen leichtfüßig und auflockernd.

Bei genauerem Hinhören fällt auf, dass es zwischen beiden Strophen – wirken sie noch so konträr – doch Berührungspunkte gibt. So werden zum Beispiel gewisse Stellen aus der ersten Strophe in der zweiten Strophe wiederholt: Die Takte 5 bis 7 bzw. 9 bis 11, sind, was den Gesangspart aber auch die Harmonien in der Klavierstimme betrifft, mit den Takten 38 bis 40 bzw. 40 bis 42 vergleichbar.

Es stellt sich nun die Frage, warum Duparc am Ende der zweiten Strophe nochmals auf den ersten Teil von Strophe 1 zurückgreift. Die Antwort hierin liegt in der Textvorlage: Der Komponist verbindet auf musikalischem Weg zwei Textzeilen, die rein formal weit von einander entfernt, inhaltlich aber sehr stark miteinander verbunden sind. Es handelt sich um die Textpassagen: „Oh! ne murmurez pas son nom!“ und „et nos larmes, en secret répandues“. Duparc verstärkt hier musikalisch, was wohl auch der Dichter verbal zum Ausdruck bringen wollte: Offiziell ist es zwar verboten, dem Rebellenführer Robert Emmet nachzutruern, inoffiziell werden aber, wenn auch im Verborgenen, sehr wohl Tränen über dessen Tod vergossen. Vielleicht hat Duparc diese Worte geradezu als Aufforderung an den Leser verstanden – man möge den Mut haben zu trauern – und wollte dies in seiner musikalischen Interpretation des Gedichtes besonders hervorheben.

Auch die Takte 9 bis 11 bzw. 40 bis 42 hat der Komponist musikalisch zu einer Einheit verbunden. Tatsächlich passen auch diese Textpassagen („où froide et sans honneur“ und „conserveront sa memoire“) inhaltlich zusammen: Obwohl man den Leichnam von Emmet ungeehrt irgendwo verscharrt hat, soll die Erinnerung an ihn und damit seine Ehre immer aufrecht erhalten werden.

Duparc schafft mit dem erneuten Aufgreifen des Partes A von Strophe 1 in der zweiten Strophe eine musikalische Verbindung beider Strophen.

Ein weiteres Element, das beide Strophen miteinander verbindet, ist das Hauptmotiv der *Mélodie*<sup>14</sup>:

Eine stetig wiederkehrende Appoggiatur, die musikalisch ein Seufzen und Wehklagen zum Ausdruck bringen soll, kommt beinahe „leitmotivisch“ in der ersten als auch in der zweiten Strophe vor.<sup>15</sup>

Die Appoggiatur findet sich in *Elégie* hauptsächlich in der rechten Hand des Klavierparts, erscheint aber auch im Gesangspart (hier aber nur innerhalb der ersten Strophe): Sie erklingt bei den Worten „Qu’il dorme dans l’ombre“ (Takte 7 bis 9) und „Muettes, tristes, glacées,“ (Takte 14 bis 17).

Die zuletzt genannten drei Worte wollte Duparc wohl speziell hervorheben. Das Seufzen der Singstimme ist hier durch die Art der Komposition am markantesten wahrzunehmen. Dies erzielt der Komponist, indem er das an dieser Stelle drei Mal hintereinander verwendete Motiv mittels der Dynamikangabe *poco più f* und einem sofort daran anschließenden Decrescendo sowie bewusst eingesetzten dramatischen Pausen unterstützt.

Gleichzeitig stellen die von der Tonlage her immer höher steigenden Seufzer sowie die im Klavierpart gewagt eingesetzten Modulationen<sup>16</sup> eine Hinführung zum Höhepunkt der ersten Strophe dar („tombent nos larmes“), woran sich wiederum Duparcs Geschick für Wort-Ton-Umsetzungen zeigt: Da, wo im Text Tränen vergossen werden, bzw. wörtlich übersetzt „fallen“, fällt auch die Gesangsstimme sprunghaft ab.

Gleich im Anschluss an den Höhepunkt folgt eine Stelle, die wiederum in frappanter Weise an Wagners Oper *Tristan und Isolde* denken lässt. Die Takte 20 bis 22 ähneln hier sehr stark den Anfangstakten der Arie „O sink hernieder, Nacht der Liebe“, wie Nancy Van der Elst in ihrer Abhandlung feststellt:

„La mes. 20 montre la plus grande parenté avec les accords de Tristan au début de ‚l’hymne de la nuit‘. Même la tonalité est la même! ‚Die Nacht der Liebe‘ de Wagner est l’inspiration pour ‚la rosée de la nuit‘ du jeune Duparc! Chez les deux auteurs l’accord apparaît dans son troisième renversement. Mais chez

---

<sup>14</sup> Vgl. Notenbeispiel 71, S. 309.

<sup>15</sup> Das Motiv ist uns aus einem anderen bereits analysierten Lied bekannt: aus Duparcs *Mélodie Soupir*. Auch hier sind die Vorhalte musikalische Sinnbilder für die Seufzer und Klagen, die das lyrische Ich mehrmals ausstößt.

<sup>16</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 309.

Duparc il est immédiatement suivi de sa position fondamentale.”<sup>17</sup>

Auffallend ist an dieser Stelle auch, dass sich hier das Seufzer-Motiv in der rechten Hand des Klavierparts das erste und einzige Mal im Lied über der Gesangsstimme befindet. Es hat den Anschein, als würde man hier nicht so sehr ein Seufzen als viel mehr das Tropfen des Nachttaus, der auch im Text angesprochen wird, hören. Die Vorschreibungen *très doux* sowie das *pp* (das einzige im gesamten Lied!) tun das Ihrige, um diesen Eindruck zu vermitteln.

Die zweite Strophe beginnt mit der nochmaligen Wiederholung der gleichen Textpassage: „mais la rosée de la nuit“. Duparc geht auf diese Textwiederholung ein. Die Singstimme gibt die gleiche musikalische Phrase wie in der ersten Strophe – nur in einer tiefer gelegenen Sequenz wieder. So stellt „la rosée de la nuit“ ein weiteres Bindeglied – sowohl verbal als auch musikalisch – zwischen erster und zweiter Strophe dar.

Der Höhepunkt in der zweiten Strophe findet sich in den Takten 41 und 42 bei den Worten „conserveront sa mémoire“. Er unterscheidet sich vom Höhepunkt der ersten Strophe nur durch das groß angelegte Crescendo und Decrescendo sowie durch die Vorschreibung *Elargissez*.

Thomas Moore spricht in seinem Gedicht von Trauer und Hoffnung – von zwei Gefühlsebenen, die konträr sind, gleichzeitig jedoch auch eng miteinander verwurzelt. Auf dieser Basis konzipierte auch der Komponist seine *Elégie*: Die beiden Strophen sind konträr gebaut, zugleich jedoch durch die Anwendung von speziellen musikalischen Mitteln miteinander verbunden. Duparc hat somit den philosophischen Hintergrund des Gedichtes optimal in Musik umgesetzt.

---

<sup>17</sup> Ebda. S. 309.

## 4.12 Extase

### 4.12.1 Einführung

In allen bisherigen wissenschaftlichen Publikationen über Duparcs Liedschaffen ist mit Bedauern festgestellt worden, dass es zur *Mélodie Extase* kein Autograph des Komponisten mehr gibt. Im Zuge der Recherchen zu dieser Dissertation wurde aber doch eine Handschrift von *Extase* ausfindig gemacht. Diese befindet sich – zusammen mit anderen Autographen Duparcs – in der *Frederick R. Koch Collection: Part 1, A–M* der *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* der *Yale University*. Bei der Handschrift handelt es sich um die Druckvorlage zur Erstedition von 1894.

Laut dem Curriculum Vitae<sup>1</sup> Duparcs ist *Extase* im Jahr 1874 entstanden. In einem Brief an Auguste Sérieyx schrieb der Komponist aber, dass diese *Mélodie* erst 1884 komponiert worden sei.<sup>2</sup> Daraus kann geschlossen werden, dass Duparc sein Lied *Extase* mehrmals überarbeitet hat, wobei die Urform dieses Liedes 1874, die endgültige Version 1884 fertig gestellt worden sind.

Gewidmet hat der Komponist das Lied *Extase* seinem Freund Camille Benoît, der als Konservator im Louvre gearbeitet hat und selbst Schüler von César Franck gewesen ist.<sup>3</sup>

Die Uraufführung von *Extase* wurde im Rahmen des 119. Konzertes der *Société Nationale* am 25. März 1882 von A. Leclère<sup>4</sup> gesungen.

Zu *Extase* gibt es eine Orchesterversion, die Pierre de Bréville erstellt hat sowie ein Streichquartett, das von Gustave Samazeuilh arrangiert worden ist.

---

<sup>1</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>2</sup> Marie-Louise Sérieyx, *Lettres*. S. 41.

<sup>3</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 311.

<sup>4</sup> Vorname nicht eruierbar.

#### 4.12.2 Das Gedicht und seine Interpretation

Extase (Jean Lahor)

Sur un lys pâle mon cœur dort

D'un sommeil doux comme la mort:

Mort exquise, mort parfumée

Du souffle de la bien-aimée:

Sur ton sein pâle mon cœur dort...

Jean Lahors Gedicht, das Henri Duparc in seiner *Mélodie Extase* vertont hat, trägt im Original den Titel *Nocturne*, welcher mit großer Wahrscheinlichkeit vom Komponisten selbst in *Extase* abgeändert worden sein dürfte.<sup>5</sup>

*Nocturne* erschien erstmals 1875 im Abschnitt *Chants de l'amour et de la mort* des Gedichtsammlerbandes *L'Illusion*. Dieser wurde in der Zeit von 1875 bis 1906 in fünf verschiedenen Ausgaben publiziert. *Nocturne* veröffentlichte man dabei in den Bänden von 1888 und 1893 in veränderter Form: Der erste Vers, der ursprünglich „Sur un lys pâle mon cœur dort“ geheißen hatte, hieß nun wie der letzte Vers des Gedichtes: „Sur ton sein pâle mon cœur dort“.

Duparc hielt sich in seiner Vertonung an die erste Fassung des Gedichtes, allerdings fügte er an den fünften Vers noch einen sechsten an (Wiederholung von Vers 2).

*Nocturne* besteht aus insgesamt fünf Versen zu je acht Silben pro Vers. Erster und zweiter sowie dritter und vierter Vers stehen im Paarreim zueinander. Zweiter und fünfter Vers bilden mit dem Reimpaar „mort – dort“ einen umschließenden Reim.

Bemerkenswert ist die Symmetrie der Anfangsworte, die Lahor in *Nocturne* bildet: „Sur – D'un – Mort – Du – Sur“. Das zentrale Wort „Mort“ wird dadurch auch formal besonders zur Geltung gebracht.

Henri Duparc wählte nach *Élégie* erneut ein Gedicht, bei dem das Thema Tod eine zentrale Rolle spielt. Der Zugang zu diesem Thema ist allerdings bei beiden lyrischen Texten divergierend: Während in *Élégie* der grausame Tod des Rebellenführers Robert Emmet beschrieben wird, ist bei *Nocturne* von einem „süßen Tod“ („doux comme la mort“), vergleichbar dem Vanitas-Motiv und dem Memento Mori der Barockzeit, die Rede. Der Tod wird hier nicht als erschreckendes Bild gezeichnet, auch nicht als Stadium, welches das absolute „Aus“ bedeutet, vielmehr sieht der Dichter hier den Tod als schlafähnlichen Zustand – er zieht einen Vergleich zwischen Schlaf und Tod. Auf sprachlicher Ebene zeigt er diese Parallele durch das Oppositionspaar „dort – mort“, aber auch durch die folgende Formulierung im Text: „D'un sommeil doux comme la mort“ (einem Schlummer süß **wie** der Tod).

---

<sup>5</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 311.

Dass es sich im Gedicht möglicherweise aber auch um gar keinen Tod, sondern nur um einen todesähnlichen Schlaf handelt, mutmaßt Tom Gordon, der in seiner Abhandlung *Regarding Fauré* die Textstelle „Mort exquisite, mort parfumée / Du souffle de la bien-aimée...“ wie folgt interpretiert:

„What is more, death acquires both its own metaphor, ‚parfumée,‘ and a paradox: ‚souffle‘ is a source and indication of life, as well as a symbol of inspiration and creativity; a death perfumed by breath is no death at all.”<sup>6</sup>

Der Tod wird in diesem Gedicht in jedem Fall zum Symbol für die Resignation des Dichters, die ganz dem Denken der Dekadenz entspricht. Auch die blasse Lilie (ein Symbol, das schon bei Novalis in der Romantik gerne verwendet wurde) ist typisches Zeichen der Dekadenz bzw. des Symbolismus. Sie wird als Blume des Todes eingesetzt, die wegen ihres bedeutend starken Duftes auch den Lebenden in Todesnähe bringen kann.

Das Bild einer weißen Blume auf der blassen Brust einer Frau lässt wiederum an Shakespeares *Ophelia* in *Hamlet* denken – ein Motiv, das von vielen Lyrikern um 1900 bevorzugt aufgegriffen worden ist (z.B. von Arthur Rimbaud oder Georg Heym).

Die grundsätzlichen Themen des vorliegenden Gedichtes, Liebe – Tod bzw. ewiger Schlaf, sind auch die zentralen inhaltlichen Schwerpunkte in der Wagner-Oper *Tristan und Isolde*. Duparc, der von dieser Oper geradezu fasziniert war, könnte durchaus im Eindruck der Aufführungen, die er in Deutschland gesehen hatte, das von Lahor geschriebene Gedicht gewählt haben.

Bemerkenswert sind auch die textlichen Parallelen, die sich zwischen Lahors *Nocturne* und dem Wesendonck-Lied *Träume* finden:

Sag', welch' wunderbare Träume  
Halten meinen Sinn umfängen,  
Dass sie nicht wie leere Schäume  
Sind in ödes Nichts vergangen?

---

<sup>6</sup> Tom Gordon, *Regarding Fauré* (Amsterdam 1999), S. 281.

Träume, die in jeder Stunde,  
Jedem Tage schöner blühen  
Und mit ihrer Himmelskunde  
Selig durchs Gemüte ziehn?

Träume, die wie hehre Strahlen  
In die Seele sich versenken  
Dort ein ewig Bild zu malen;  
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne  
Aus dem Schnee die Blüten küsst,  
Dass zu nie geahnter Wonne  
Sie der neue Tag begrüßt,

Dass sie wachsen, dass sie blühen,  
Träumend spenden ihren Duft,  
Sanft an deiner Brust verglühen  
Und dann sinken in die Gruft.

Speziell die letzte Strophe, die die symbolträchtigen Bilder von Blumen, von der Brust der Geliebten und vom Tod evoziert, kommt den Zeilen des französischen Poeten sehr nahe. Inhaltlich unterscheiden sich die beiden Gedichte aber insofern, als dass bei *Nocturne* der Tod bzw. ein schlafähnlicher Zustand schon eingetreten ist, während im Wesendonck-Lied von der Liebe bis zum Tod gesprochen wird.

Mit der Änderung des Titels von *Nocturne* in *Extase* gibt Duparc dem in geraffter Form gehaltenen Lahor-Gedicht eine andere Interpretationsrichtung vor: Der ursprüngliche Titel *Nocturne* lässt die nachfolgenden Zeilen nämlich mehr als nächtliches Stimmungsbild erscheinen, während der Titel *Extase* weniger das Bild der Nacht als viel mehr die Beziehung zur Geliebten, die über den Tod hinaus geht, in den Mittelpunkt der Interpretation rückt. Damit schafft Duparc alleine durch die Veränderung des Titels eine inhaltliche Annäherung an das Gedicht von Wagner.

Auch die musikalische Umsetzung der lyrischen Vorlage von Jean Lahor kommt, wie in der nachfolgenden Interpretation zu sehen sein wird, den musikalischen Ideen Richard Wagners sehr nahe. *Extase* ist zwar dem Wesendonck-Lied *Träume* in nicht so plakativer Art und Weise ähnlich wie *Elégie* in der ersten Strophe, dafür aber lässt *Extase* nicht nur in der ersten Strophe sondern, was Aufbau und Harmonie betrifft, im gesamten Lied an Richard Wagners Kompositionen denken.



### 4.12.3 Interpretation von Text und Musik

„[...] je crois devoir révéler que, impatienté par l’objection de wagnérisme devenue la ‚tarte à la crème‘ des critiques, Duparc s’amusa à écrire volontairement cette mélodie en ‚style de Tristan‘, me dit-il.”<sup>7</sup>

Den Worten, die Pierre de Bréville 1933 in einem Artikel über Duparc in der *Revue de la société des amis de la musique française* veröffentlicht hat, ist zu entnehmen, dass Duparc, der die Anti-Wagner-Haltung vieler Franzosen nicht nachvollziehen konnte, seine *Mélodie Extase* absichtlich ganz im Stil des großen deutschen Komponisten gestaltet hat. Tatsächlich ist keines der Lieder Duparcs der Musik von Richard Wagner so nahe wie *Extase*.

Die Form der *Mélodie* ist nicht eindeutig festlegbar und kann verschieden interpretiert werden. Laut Nancy Van der Elst besteht *Extase*, wenn man rein vom Klavierpart ausgeht, aus zwei großen Teilen, wobei die Takte 1–21 sowie 25–45 einander entsprechen, die Takte 22–25 sowie 46–48 jeweils einen unterschiedlichen Schluss der Teile 1 und 2 darstellen. Betrachtet man, so Elst, das Lied als Ganzes, dann ist eine dreiteilige Form A – B – A’ mit Vor- und Nachspiel zu erkennen.<sup>8</sup>

Rémy Stricker wiederum sieht in *Extase* eine reine binäre Form, mehr in Richtung Rondo gehend. Er teilt das Lied in folgende Segmente:

| <b>A</b>  | <b>B</b>    | <b>A</b>      | <b>B’</b>   |
|-----------|-------------|---------------|-------------|
| Vorspiel  | Strophe 1   | Zwischenspiel | Strophe 2   |
| Takte 1–9 | Takte 10–24 | Takte 25–33   | Takte 34–48 |

Stacy Kay Moore schließlich analysiert im Aufsatz *Mort Exquise: Representations of Ecstasy in the Songs of Duparc and Fauré* die musikalische und poetische Struktur von *Extase* wie folgt:<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Pierre de Bréville, *Henri Fouques-Duparc (1848–1933)*. In: *Revue de la société des amis de la musique française* (1933), S. 91.

<sup>8</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 313.

<sup>9</sup> Stacy Kay Moore, *Mort Exquise: Representations of Ecstasy in the Songs of Duparc and Fauré*. In: *Regarding Fauré*, hrsg. v. Tom Gordon (Amsterdam 1999) [i.d.F. Stacy Moore, *Mort Exquise*], S. 286.

|         | A   |       |       | A'    |       |       |
|---------|-----|-------|-------|-------|-------|-------|
| Takte   | 1–9 | 10–17 | 18–24 | 25–33 | 34–41 | 42–48 |
| Musik   | a   | b     | c     | a     | b     | c'    |
| Gedicht | –   | X     | Y     | –     | X'    | –     |

Ungewohnt für Duparc ist die Tatsache, dass die einzelnen Teile nicht, wie so oft in seinen anderen Liedern, durch ein spezielles immer wiederkehrendes Motiv miteinander verbunden werden. Und doch gibt es auch hier verbindende Elemente: Einerseits wird das Lied von einem ständigen Orgelpunkt im Bass der Klavierstimme, der eindeutig den ruhig pochenden Herzschlag zu Gehör bringen soll, getragen, andererseits dominieren in *Extase* fortwährende chromatische An- und Abstiege, die sowohl in der Gesangs- als auch in der Klavierstimme vorkommen und die an verschiedenen Stellen in einem Höhepunkt gipfeln.

Ein erster Höhepunkt findet sich bereits im Klaviervorspiel des Liedes. Der Symmetrie, die sich eindeutig in Jean Lahors Vorlage findet („Sur – D’un – Mort – Du – Sur“), versucht auch Duparc in seiner musikalischen Umsetzung gerecht zu werden. So zeigt sich der Höhepunkt im Vor- und Zwischenspiel des Liedes im fünften Takt der neuntaktigen Phrase – also genau in der Mitte von zwei Mal vier Takten.

Ein weiterer Höhepunkt wird hinsichtlich der Harmonik erreicht: Trotz der auf D-Dur verweisenden Generalvorzeichen bleibt nämlich die Tonika zu Beginn des Liedes lange im Ungewissen. Erst in Takt 18 erklingt sie erstmals und bringt nach der sich stetig aufbauenden harmonischen Spannung die ersehnte Erlösung.

Duparc setzt die Tonika genau an jene Stelle, die auch auf textlicher Ebene zentrale Bedeutung hat:

„That Duparc considered the word ‚mort‘ – and the second couplet generally – to be important in the poem is evident from his musical setting: the piano’s only silence in the piece, the brief, eight-note rest in m. 15, prefaces the word’s first appearance – which, incidentally, occurs within the Tristan chord; the first statement of tonic harmony, in m. 18, occurs

under the second use of ‚mort‘; the third, still on the tonic in m. 20, is set to an immediate repetition and embellishment of the melody;<sup>10</sup>

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The first system (measures 14-16) includes the lyrics 'D'un som-meil doux com-me la mort...'. The second system (measures 17-19) includes 'Mort ex-qui-se,'. The third system (measures 20-22) includes 'mort par-fu-mé-e Du'. The score includes various performance markings: 'dim.' (diminuendo) above the vocal line in measures 14 and 17, 'Rit.' (ritardando) above the vocal line in measures 16 and 19, 'A tempo' above the vocal line in measure 20, and 'pp' (pianissimo) above the piano accompaniment in measure 19. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Notenbeispiel 73: *Extase*, D3, Takte 14 bis 22

<sup>10</sup> Stacy Moore, *Mort Exquise*. S. 282.

Der Höhepunkt der Singstimme findet sich dann beim Wort „bien-aimée“ – eine inhaltliche Schlüsselstelle, denn hier erst wird klar, dass es sich im Poem nicht nur um einen Tod, sondern um einen Liebestod handelt. Die Stimme zeigt sich hier durch das hohe A mit nachfolgendem Oktavsprung im Verhältnis zum übrigen Part, der im Wesentlichen von Sekund- und Terzschriften getragen wird, überaus expressiv:

„Nowhere in the *mélodie* are such vocal extremes to be found: the tessitura lies for the most part comfortably mid-register, and the peak, while high, is by no means out of the ordinary. No pitches are unduly sustained, no breath must be held over-long, no dynamic extremes set the voice apart as an ‚impersonal‘ object, and no text is excessively stretched by melisma. In fact, Duparc’s prosody is almost exemplary.”<sup>11</sup>

Nicht unbeachtet darf die Tatsache gelassen werden, dass Duparc die Worte „dort“ (Takt 13), „mort“ (Takt 16) sowie „bien-aimée“ (Takt 24) in der Singstimme jeweils auf die Dominante von D-Dur setzt. Die zentralen Themen des Textes, Schlaf, Tod und Liebe, um die es sich bekanntlich auch in Wagners *Tristan* dreht, streicht er somit musikalisch heraus.

Spezielle Bedeutung kommt in *Extase* dem Klavierpart zu. Er dient nämlich dem Gesang nicht vorwiegend als harmonische Stütze, sondern ist ihr mehr eine gleichwertige Gegenstimme.

Es hat beinahe den Anschein, als wolle Duparc jedem der im Gedicht angesprochenen zwei Protagonisten eine Stimme zuteilen: Der Klavierpart mit dem langsamen im Schlafrhythmus pochenden Herzen verkörpert das lyrische Ich, den Gesang spricht Duparc der Geliebten des lyrischen Ich zu. Somit wäre auch verständlich, warum die Singstimme an ihrem Höhepunkt vom Klavier nicht (wie sonst bei Duparcs Liedern immer) unterstützt wird, sondern diese ihre eigenen Höhepunkte aufweist.

An drei Stellen überflügelt der Klavierpart sogar die Singstimme:

1. In Takt 16, wo im Gesang das erste Mal das Wort „mort“ gesungen wird,
2. in Takt 40, wo das Wort „mort“ den Schluss des Gesangsparts bildet,

---

<sup>11</sup> Vgl. ebda. S. 283.

3. in Takt 29, wo die Klavierstimme an ihrem Höhepunkt den der Gesangsstimme (Takt 24) noch um eine Quart übertrifft.

Ein Interpretationsansatz diesbezüglich wäre wohl, dass Duparc bereits an diesen Stellen das Ende des Liedes vorsichtig andeuten wollte: Das Klavier, überflügelt letztlich in *Extase* den Gesang – die Geliebte stirbt, während das lyrische Ich alleine übrig bleibt.

Bevor es jedoch zu diesem Ende kommt, findet sich in der zweiten Strophe noch eine Besonderheit. Diese nämlich unterscheidet sich, wenn auch kaum merklich, von der ersten Strophe in Hinblick auf den Klavierpart:

Hatte in Strophe 1 die rechte Hand des Klaviers den Gesangspart im Wesentlichen mit denselben Tönen unterstützt, bildet sie hier eine eigenständige Stimme. So vermeint man ein kurzes Duett von Klavier und Gesang zu hören – das einzige und letzte in diesem Lied, denn bereits in den Takten 40 bzw. 41 verhallt die Singstimme mit dem Wort „mort“, das Klavier greift danach nochmals die musikalische Phrase auf, die die Sängerin zuvor zu den Worten „Mort exquisite, mort parfumé“ gesungen hatte.

Nach dem Vorbild Richard Wagners schafft Duparc mit *Extase* ein Drama, das im Vergleich zu *Tristan und Isolde* gleichsam auf wenige Takte konzentriert stattfindet. Im Gedicht von Lahor findet Duparc eine literarische Vorlage, deren Themen mit denen von Wagners Oper korrelieren. Auch harmonisch lässt sich Duparc stark von Wagner inspirieren.

Trotz dieser starken Annäherung an Wagners Werk schafft Henri Duparc ein vollkommen neues Stück, eine – im Unterschied zu Wagner – ruhige Extase, die fern jeglicher expressiver Gefühlsausbrüche stattfindet, die aber im Kleinen letztendlich genau wiedergibt, was Wagner in seiner groß angelegten Oper ausdrücken wollte.

## 4.13 Le Manoir de Rosemonde

### 4.13.1 Einführung

Henri Duparc widmete seine *Mélodie Le Manoir de Rosemonde* seinem Freund, dem Journalisten Robert de Bonnières, der die literarische Vorlage zu diesem Lied verfasst hatte.

Robert de Bonnières bewohnte mit seiner Frau Henriette das Appartement im zweiten Stock des Hauses<sup>1</sup>, in dem auch Vincent d'Indy und Henri Duparc lebten.<sup>2</sup>

Die enge Freundschaft zwischen Duparc und Bonnières dürfte wohl die Ursache dafür gewesen sein, dass der Komponist ein Gedicht von seinem Freund vertont und das Lied diesem dann wiederum gewidmet hat.

Wie bei vielen Liedern Duparc's ist das Entstehungsjahr von *Le Manoir de Rosemonde* nicht genau festlegbar.

Während Georges Servières in seinem Artikel *Lieder français II: Henri Duparc*<sup>3</sup> die Jahreszahl 1876 angibt, liest man in einem Brief, den Henri Duparc 1920 an seinen Verleger geschickt hat, dass diese *Mélodie* drei Jahre später fertig gestellt worden sei (allerdings findet sich neben dieser Jahreszahl ein Fragezeichen)<sup>4</sup>. An Auguste Sérieyx wiederum schrieb der Komponist, dass das Lied im Jahr 1882 entstanden sei.<sup>5</sup>

Die Uraufführung des Klavierliedes fand im Rahmen des 119. Konzerts am 25. März 1882 in der *Société Nationale* statt. Es wurde von A. Leclère<sup>6</sup> interpretiert.

Die Orchesterversion von *Le Manoir de Rosemonde* wurde das erste Mal am 17. Oktober 1912 im Kursaal von Montreux aufgeführt. Dirigent war Ernest Ansermet, die Sängerin Jeanne Raunay.

Eine Adaption für Streichquartett ist von Gustave Samazeuilh erstellt worden.

---

<sup>1</sup> Vgl. Appendix, S. 465. Dass Bonnières allerdings nicht den selben Bekanntheitsgrad wie d'Indy und Duparc genoss, beweist die Tatsache, dass auf dem Haus in der Avenue de Villars, Nr. 7 heute nur zwei Gedenktafeln angebracht sind, die angeben, dass Henri Duparc und Vincent d'Indy hier einst gewohnt haben, während von Robert de Bonnières nichts zu lesen ist.

<sup>2</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 67.

<sup>3</sup> Servières, *Lieder français II*. S. 128.

<sup>4</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>5</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 316.

<sup>6</sup> Vorname nicht eruierbar.

#### 4.13.2 Das Gedicht und seine Interpretation

##### Le Manoir de Rosemonde (Robert de Bonnières)

De sa dent soudaine et vorace  
Comme un chien l'amour m'a mordu...  
En suivant mon sang répandu,  
Va, tu pourras suivre ma trace...

Prends un cheval de bonne race,  
Pars, et suis mon chemin ardu,  
Fondrière ou sentier perdu,  
Si la course ne te harasse!

En passant par où j'ai passé,  
Tu verras que seul et blessé  
J'ai parcouru ce triste monde.

Et qu'ainsi je m'en fus mourir  
Bien loin, bien loin, sans découvrir  
Le bleu manoir de Rosemonde.

Mit *Le Manoir de Rosemonde* wählte Henri Duparc das Gedicht eines Schriftstellers, der weniger durch seine literarischen Texte als viel mehr in seiner Eigenschaft als Journalist und Romancier bekannt war.

François Robert de Wierre de Bonnières, im Rahmen dieser Arbeit als Robert de Bonnières benannt, wurde am 7. April 1850 in Paris geboren. Als Journalist schrieb er speziell für Zeitungen und Zeitschriften wie *Le Figaro*, *Le Gaulois* oder die *Revue des Deux Mondes*. Dabei unterzeichnete er die von ihm verfassten Artikel nie mit seinem richtigen Namen sondern mit Pseudonymen wie zum Beispiel *Janus*, *Robert Etienne* oder *Robert-Robert*. Unter den Artikeln fanden sich vorwiegend boshafte Porträts von Zeitgenossen, die Bonnières schließlich im Zeitraum von 1883–1888 in einer Trilogie (*Mémoires d'aujourd'hui*) veröffentlichte. Die Vorliebe für ätzende Charakterisierungen zeigte sich auch in seinen Romanen (*Les Monach* [1885]<sup>7</sup>, *Le baiser de Maïna* [1886], *Jeanne Avril* [1887], *Le petit Margemont* [1890]), die aufgrund ihrer durchsichtigen Anspielungen auf bekannte Personen und Verhältnisse und wegen des gefälligen Tones der Darstellung sehr gerne gelesen wurden. Weiters publizierte Bonnières Märchen in Versform wie *Contes de fées* (1881) und *Contes à la reine* (1892).

Seine Bekanntschaft mit literarischen Größen wie Paul Bourget, Anatole France und José Maria de Heredia weckte in ihm das Interesse an der „littérature avant-gardiste“ und ebnete ihm zugleich den Weg zu den *Parnassiens*. So wurden auch vier lyrische Texte von Bonnières (die Sonette *L'Ataman cosaque*, *L'Épreuve*, *Le Meurtrier* und *L'Orgueil d'Ostay*) in den dritten Band des *Parnasse contemporain* (1876) aufgenommen. Einen eigenständigen Gedichtband hat Robert de Bonnières allerdings nicht herausgegeben: das vorliegende Gedicht *Le Manoir de Rosemonde* wurde nie publiziert.

In dem von Bernard Lazare im Jahr 1895 veröffentlichten Buch *Figures contemporaines: ceux d'aujourd'hui, ceux de demain* wird Robert de Bonnières folgendermaßen charakterisiert:

„Il est des hommes qui gardent le goût du passé et l'amour des choses mortes; il en est d'autres qui en conservent l'esprit. Les premiers évoquent les temps abolis, ils les font revivre et les

---

<sup>7</sup> Robert de Bonnières widmete dieses Werk Henri Duparc.



restaurent; les seconds les expriment et en conservent le sens. M. de Bonnières est de ceux-là. Il ne se plaît pas à imaginer le XVII<sup>e</sup> siècle; mais sa langue et son tour d'idées nous y ramènent. [...]

On parle souvent d'un certain esprit français qui serait net, un peu sec, élégant et correct, spirituel et d'une certaine étroitesse, esprit charmant, d'une belle ligne, apparié parfaitement aux jardins que dessina Lenôtre, d'une rectitude et d'une raideur même qui n'est pas sans grâce. M. de Bonnières est assurément dans la tradition de cet esprit et il fait tout pour s'y maintenir.

Sa critique est malicieuse, méchante souvent, mais mesurée; elle tient au goût plus qu'à la force; en la pratiquant, M. de Bonnières a eu le souci de l'anecdote vivante plutôt que celui des idéologies abstraites. Il n'a pas l'amour de la métaphysique, il la trouve trop brumeuse et trop lointaine; il a même de l'éloignement pour les idées générales. Aussi, il a peint les hommes dont il parlait et il s'est ingénié à restituer leur sentiments par leurs gestes, par les actes de leur vie et non par des raisonnements.

Cette préoccupation l'a poursuivi dans ses romans; ils y ont gagné de la précision et de la sécheresse, mais ils n'y ont pas acquis de profondeur; ce sont des dessins au trait, mais ils sont privés d'atmosphère. Il en est de même pour ses vers: ils sont classiques et clairs, ils coulent de la source où s'abreuvent Boileau, Voltaire et Béranger; mais cette source n'a jamais été l'Hippocrène.

C'est que M. de Bonnières n'est pas un lyrique ni un imaginaire: c'est un conteur délicat, un essayiste discret, et surtout un bon écrivain. L'éloge n'est point commun.<sup>8</sup>

*Le Manoir de Rosemonde* zeigt die Form eines klassischen Sonetts bestehend aus zwei Mal vier und zwei Mal drei Versen mit dem Reimschema abba / abba / ccd / eed. Nicht nur formal sondern auch grammatikalisch ist das Gedicht in zwei Sinneinheiten geteilt:

1.) Die ersten beiden Strophen stehen aufgrund der Satzzeichen für sich alleine, während Strophe 3 und 4 – nur durch einen Beistrich voneinander getrennt – zusammen eine Einheit bilden.

2.) In Strophe 1 und 2 findet sich vermehrt der Imperativ („Va, tu pourras suivre ma trace...“ / „Prends un cheval de bonne race / Pars, et suis mon chemin ardu,“), während der Dichter diesen in den letzten beiden Strophen nicht mehr verwendet.

---

<sup>8</sup> Bernard Lazare, *Figures contemporaines: ceux d'aujourd'hui, ceux de demain* (Paris 1895), S. 171.

3.) Im ersten Abschnitt des Gedichtes ist sichtlich eine beabsichtigte Dominanz bei den Nomen festzustellen, während im zweiten Teil die Anzahl der Verben stark überwiegt.

Eine weitere Divergenz zwischen erstem und zweiten Teil des Gedichtes entsteht durch die Lautmalerei: Während diese in Strophe 1 und 2 prägnant ist, nimmt sie in der dritten Strophe ab und ist schließlich in der vierten Strophe gar nicht mehr vorhanden.

Da, wo im Gedicht die Rede von einem wilden Hund ist, der mit „verzehrendem Zahn“ zubeißt, versucht auch Bonnières dieses Zerbeißen und Zermalmen akustisch hörbar zu machen. Es gelingt ihm durch die häufige Verwendung der Buchstaben „d“ und „m“ („De sa dent soudaine et vorace / Comme un chien l’amour m’a mordu“) in Vers 1 und 2 der ersten Strophe.

Die Vielzahl an vorkommenden Zischlauten in Strophe 2 wiederum („Prends un cheval de bonne race, / Pars, et suis mon chemin ardu,“ sowie „Si la course ne te harasse!“) erinnert an ein Fletschen der Zähne.

All die formalen, grammatikalischen und lautmalerischen Gegebenheiten, die darauf ausgerichtet sind, das Gedicht in zwei Abschnitte zu teilen, unterstreichen im Wesentlichen nur das, was eigentlich auf inhaltlicher Ebene stattfindet: Es tritt vom Beginn bis zum Ende des Gedichtes eine Wandlung ein – anfängliche Aggressivität des lyrischen Ich (Strophe 1 und 2) verwandelt sich in philosophische und melancholische Demut (Strophe 3 und 4).

Das von Sehnsucht aufgrund von zurückgewiesener Liebe geplagte lyrische Ich richtet sich an ein dem Leser unbekanntes Gegenüber. Es versetzt sich dabei in die Rolle eines von einem Hund gejagten und gebissenen Tieres (möglicherweise ein Reh), das mit letzter Kraft versucht, über „Moor“ und „verschwindende Pfade“ zu entfliehen. Der Blutspur, die das verwundete Tier hinterlässt, soll das Gegenüber des lyrischen Ich mit einem Pferd folgen, damit es einen Eindruck gewinnt, wie beschwerlich der Weg für das von Wunden geschwächte Tier ist. Dieses versucht noch mit letzter Kraft den Landsitz (nicht das Schloss [!])<sup>9</sup> von Rosemonde zu erreichen, schafft es jedoch nicht

---

<sup>9</sup> Hier muss auf einen Fehler in den meisten deutschen Übersetzungen dieses Gedichtes wie zum Beispiel in der, die Roger Nichols in seiner Ausgabe *Henri Duparc / Complete Songs* (London 2005) veröffentlicht hat, hingewiesen werden. Das zentrale Wort „manoir“, das sich sowohl im Titel zum lyrischen Text als auch im letzten Vers der vierten Strophe findet, darf nicht als „Schloss“ sondern nur als „Landsitz“ oder „Landgut“ übersetzt werden.

mehr, da es noch vorher seinen Wunden erliegt.

Anhand dieses Bildes übermittelt das lyrische Ich, dass die nicht erwiderte Liebe seines Gegenübers zu seinem Tod führen werde.

Die Interpretationsansätze zu Bonnières Gedicht, in dem sichtlich der Name *Rosemonde*, eine zentrale Rolle spielt, sind weit gestreut.

Barbara Meister geht in ihrer Abhandlung *Nineteenth-century French song* davon aus, dass Bonnières mit der Erwähnung von *Rosemonde* auf eine historische Figur aus Deutschland oder England zurückgegriffen haben könnte:

„The cryptic title and last line of this song probably refer to legends concerning two Rosamondes. The first was the wife of a Lombard king who is said to have lived around 570 A.D. The Italian poet Alfieri (1749–1803) and the English poet Swinburne (1837–1909), both used this tale of romance and regicide as subject matter for long epic poems.

The second Rosamonde was the mistress of Henry II of England. Their romance inspired many tales, including that of a labyrinth through which King Henry had to find his way to reach her.”<sup>10</sup>

Für diese These würde sprechen, dass die Geschichte dieser beiden historischen Figuren einige Male in der Literatur, der darstellenden Kunst und der Musik aufgearbeitet worden ist. Speziell die Sage von Rosamunde, der Frau des Langobardenkönigs Alboin, die diesen kaltblütig ermorden ließ, nachdem sie von ihm gezwungen worden war, aus dem Schädel ihres erschlagenen Vaters zu trinken, wurde immer wieder in der Literatur neu aufgegriffen:

„The name Rosamunde has had a long history in German literature and culture. There are stories about Rosamunde by Hans Sachs, Vittorio Alfieri, Algernon Charles Swinburne and Friedrich de la Motte-Fouqué, to name but a few. Friedrich Schiller started writing a Rosamunde fragment in 1800; Theodore Fontane wrote a novel about Rosamunde, Christoph Martin Wieland wrote a ‚Singspiel‘ called *Rosamunde* (1778),

---

<sup>10</sup> Meister, *Nineteenth-century French song*, S. 257.

and Annette von Droste-Hülshoff wrote a poem entitled ‚Rosamunde‘ at a very young age.”<sup>11</sup>

Die Geschichte von „Fair Rosamunde“, der Konkubine von Heinrich II, wurde wiederum im 18. Jahrhundert von Thomas Arne in der Oper *Rosamond* nach einem Libretto von Joseph Addison verarbeitet.

Nach einer genaueren inhaltlichen Analyse sowohl der deutschen als auch der britischen Sage kommt man entgegen Barbara Meisters Vermutung zu dem Schluss, dass beide Werke nur wenig mit dem Inhalt des Gedichtes von Bonnières gemein haben.

Auch der Inhalt des von Franz Schubert komponierten Werks *Rosamunde*, ein nach einem Text der Berliner Schriftstellerin Helmina von Chézy vertontes Schauspiel in vier Aufzügen, kann nicht als Impuls für Bonnières Gedicht gedient haben.

So stellt sich die Frage, ob es für Robert de Bonnières überhaupt eine literarische, musikalische oder historische Vorlage gegeben hat, auf die er in seinem Gedicht Bezug nimmt.

Wahrscheinlicher scheint die folgende These zu sein: Der Dichter, der ja mit Vorliebe seine Zeitgenossen verbal porträtiert hat, hat möglicherweise auch in *Le Manoir de Rosemonde* sarkastisch und überspitzt auf das Schicksal einer zur damaligen Zeit bekannten Persönlichkeit angespielt – ein Schicksal, dessen Verlauf sich unserer Kenntnis entzieht.

Der Hinweis des Dichters auf „le bleu manoir“ kann dabei einerseits einfach ein Hinweis auf das blau bemalte Landhaus dieser bekannten Persönlichkeit sein oder aber der Dichter unterwirft sich hier dem Dominat der Farbe Blau im Symbolismus, die ja eine tragende Bedeutung in dieser literarischen Strömung gehabt hat. Das Bild des „blauen Landhauses“ entspräche dann der Forderung der Symbolisten, dass die Sprache der Poesie der Musik gleichen müsse, denn sie solle vieldeutig sein und dürfe keine endgültige Aussage vermitteln. Die Deutung der Bilder sei dann wie in dem vorliegenden Gedicht dem Leser überlassen.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Britta Kallin, „Die Feder führ ich unermüdlich:“ *Helmina von Chézy's Rosamunde als Intertext in Elfriede Jelineks Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)*

<http://www.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/kallin26.html> (21.03.2010)

<sup>12</sup> Vgl. Herbert Greiner-Mai (Hrsg.): *Kleines Wörterbuch der Weltliteratur* (Leipzig 1990), S. 275f.

### 4.13.3 Interpretation von Text und Musik

*Le Manoir de Rosemonde* gehört zu den Liedern Duparcs, die nicht durch einen strophischen Aufbau sondern durch eine klare Durchkomposition bestechen.

Die formale Anlage zu dieser *Mélodie* sieht wie folgt aus:

| Einleitung | 1. Strophe | Zwischenspiel | 2. Strophe | Zwischenspiel | 3. Strophe | 4. Strophe | Nachspiel |
|------------|------------|---------------|------------|---------------|------------|------------|-----------|
| 3 Takte    | 14 Takte   | 2 Takte       | 10 Takte   | 4 Takte       | 8 Takte    | 11 Takte   | 2 Takte   |

Ganz im Gegensatz zur im vorigen Kapitel besprochenen *Mélodie Extase*, die im gesamten Liedverlauf kein markantes Motiv aufweist, wird *Le Manoir de Rosemonde* im Wesentlichen von drei verschiedenen Motiven, die allesamt nur im Klavierpart vorkommen, getragen:

Das erste Motiv, in prägnantem punktiertem Rhythmus, erklingt bereits in den einleitenden Takten der *Mélodie*:

#### Notenbeispiel 74: *Le Manoir de Rosemonde*, D3, Takte 1 und 2

Weniger durch die Klavierversion als viel mehr durch die Orchesterversion, in der dieses Motiv von Hörnern, Klarinetten und Trompeten getragen ist, wird augenscheinlich, woran Duparc bei der Erstellung dieses Motivs gedacht haben dürfte: An Hörner, die den Auftakt zu einer wilden Jagd bilden.

Diesem *Jagdmotiv* gegenüber steht ein in der linken Hand des Klavierparts diatonisch ansteigendes Motiv, das einerseits durch das Crescendo, andererseits durch die Staccati-Betonungen den Eindruck eines immer schneller und schneller galoppierenden Pferdes vermittelt:



zweiten Strophe bildet. Diese werden ja auch nicht durch das vollständige sondern nur durch das angedeutete *Kadenzmotiv* voneinander getrennt.

Generell versucht Duparc die Tendenz des Dichters, das Poem in zwei kontrastierende Abschnitte zu gliedern, musikalisch herauszuarbeiten. So sind auch in der Komposition erste und zweite Strophe expressiv und wild gestaltet, während dritte und vierte Strophe dagegen lyrisch und ruhig erscheinen.

Die ausgeprägte Bildhaftigkeit des Textes wird von Duparc in bekannter Manier mit speziellen musikalischen Mitteln ausgedeutet.

Dies zeigt sich gleich in Takt 9 des Liedes: Hier, wo im Text das lyrische Ich von der Liebe wie ein Hund gebissen wird, ist das Zuschnappen bzw. Beißen musikalisch eindeutig durch das im Klavierpart vorgeschriebene *sec* sowie der daran anschließenden kurzen Pause festgelegt:

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line in 3/8 time, with lyrics: "Comme un chien l'a-mour m'a mor - du...". The middle staff is the piano right hand, and the bottom staff is the piano left hand. The piano part features chords and melodic lines with markings "suivez" and "sec". There are also some performance markings like "2" above the vocal line.

**Notenbeispiel 77:** *Le Manoir de Rosemonde*, D3, Takte 7 bis 9

Des Weiteren sind die Befehle bzw. Aufforderungen „Va“ und „Pars“ eindeutig auch in der Musik erkennbar, denn die nach kurzen Pausen folgenden unvermittelt einsetzenden hohen Töne (Takt 15 und 23) lassen eindeutig auf einen erregten Ausruf schließen.

Sobald es dann im Text in der zweiten Strophe um den beschwerlichen Weg geht, der über Moor und schwindende Pfade führt, die Dramatik des Gedichtes sich also zunehmend zuspitzt, ist diese Spannung auch in der Musik eindeutig hörbar:

1. Der Gesangspart klingt – geprägt von wilden Sprüngen – erregter.
2. Der Klaviersatz wird harmonisch dichter.
3. Jagd- und Reitmotiv (dieses nun in Oktaven!) werden atemlos hintereinander gereiht.
4. Dynamisch erreicht das Lied durch sein *ff* seinen vorläufigen Höhepunkt.

Da, wo das lyrische Ich seinem Gegenüber prophezeit, dass es bald die Orientierung verlieren werde und dass es daher schwer sein werde, ihm zu folgen, wirken auch die von Duparc nebeneinander gestellten Harmonien ziel- und orientierungslos: So geht es in Takt 23 von f#-Moll aus über a-Moll (Takt 25 und 26), über die vollkommen überraschende Dominante von F (Takt 27) bis zum Höhepunkt der Phrase (Takt 28), der dank vollständiger enharmonischer Umdeutung unvermutet die Dominante von c#-Moll erklingen lässt.

Der zweite Abschnitt des Liedes hebt sich gleich zu Beginn aufgrund des Taktwechsels (vom hektisch wirkenden 9/8 zum ruhigeren 3/4-Takt), der Vorgabe *Plus lent*, sowie dem *p* vom ersten Abschnitt ab.

Die Motive, die in erster und zweiter Strophe gehäuft vorkommen, werden im zweiten Teil des Liedes drastisch reduziert und sind zum Teil nur mehr ansatzweise vorhanden. So erklingt das *Reitmotiv* in Takt 48 und 51, das *Jagdmotiv* stark verkürzt in Takt 36, eine Mischung aus *Jagd-* und *Kadenzmotiv* in Takt 41 und das *Kadenzmotiv* in seiner reinen Form in den letzten beiden Takten des Liedes. Sowohl durch den zunächst im *p*, dann im *pp* gehaltenen Einsatz des *Reitmotivs* als auch durch das im *pp* gehaltene *Kadenzmotiv* am Schluss der *Mélodie* wird der Eindruck vermittelt, als würden Pferd und Reiter vorüberziehen, die Jagdhörner schließlich nur mehr von der Ferne zu hören sein.

Hinsichtlich der Harmonik sind die dritte und vierte Strophe von *Le Manoir de Rosemonde* noch um einiges kühner gestaltet als die erste und zweite Strophe. So hat auch Frits Noske in seinem Buch *French Song from Berlioz to Duparc* eigens eine



Graphik<sup>13</sup> angelegt, dank derer leichter ersichtlich ist, welche unterschiedlichen harmonischen Akkorde Duparc ab Takt 37 dicht hintereinander gesetzt hat:



**Notenbeispiel 78:** Skizze von Frits Noske, *French Song from Berlioz to Duparc*, S. 285.

Das Notenbeispiel beschreibt Noske wie folgt:

„As with the melodic line, Duparc's harmony is essentially different from that of Fauré, replacing the latter's fluidity with unexpected progressions. He juxtaposes dissimilar chords whose mutual kinship can no doubt be explained from a theoretical point of view, but which nevertheless impress the ear as isolated elements. Thus, the last page of 'Le manoir de Rosemonde' has the harmonic scheme shown in Example 239.“<sup>14</sup>

Der musikalische Höhepunkt des zweiten Abschnittes findet sich schließlich bei den Worten „Et qu'ainsi je m'en fus mourir“ – die in der textlichen Vorlage ebenfalls den Höhepunkt darstellen.

Einen musikalischen Akzent fügt der Komponist aber noch vor Ende des Liedes durch den Gebrauch des neapolitanischen Sextakkordes bei „Le bleu manoir“ (Takt 49) ein.

Henri Duparc's Vertonung von *Le Manoir de Rosemonde* erinnert sehr an sein bereits besprochenes Lied *Le Galop* nach einem Text von Sully Prudhomme. Neben der

<sup>13</sup> Noske, *French Song*. S. 285.

<sup>14</sup> Ebda.

Tatsache, dass es sich auch bei dieser literarischen Vorlage inhaltlich um einen wilden Ritt handelt, setzt Duparc auch in dieser Komposition genauso drei verschiedene Motive ein, um die ausgeprägte Bildhaftigkeit besser illustrieren zu können.

Das Bild des dahingaloppierenden Pferdes scheint Duparc immer wieder angeregt zu haben, denn auch in der fünften Strophe des Gedichtes *La Fuite* findet sich eine Beschreibung dieser Situation, welche Duparc musikalisch übertragen hat.

## 4.14 Sérénade florentine

### 4.14.1 Einführung

Bei *Sérénade florentine* handelt es sich um die kürzeste der insgesamt 17 Vertonungen, die Henri Duparc komponiert hat.

Der Musiker widmete sie seinem Freund Henry Cochin, Politiker und Präsident der *Société de Saint-Jean* (eine Vereinigung zur Unterstützung von christlicher Kunst), der auch Werke von Dante und Petrarca übersetzt sowie eine Biographie von Fra Angelico verfasst hat. Die Liebe Cochins zur italienischen Kultur war, laut Nancy Van der Elst<sup>1</sup>, wohl der Grund für Duparc, ihm seine florentinische Serenade zu widmen.

Die *Sérénade florentine* dürfte zwischen den Jahren 1880 und 1883 entstanden sein. Das Autograph M2 (vgl. Kritischer Bericht, 8.15 *Sérénade florentine*, S. 573.) mit der frühesten Variante zu diesem Lied ist mit dem 7. September 1880 datiert. Im Curriculum Vitae<sup>2</sup> von Duparc wird als Entstehungsjahr 1880 bzw. 1881 angegeben. In einem Brief an Auguste Sérieyx wiederum gibt Duparc das Jahr 1883<sup>3</sup> an.<sup>4</sup>

Die Uraufführung des Liedes fand am 25. März 1882 im 119. Konzert der *Société Nationale* statt und wurde von A. Leclère<sup>5</sup> vorgetragen.

Von *Sérénade florentine* gibt es keine Orchesterversion, dafür hat Gustave Samazeuilh diese *Mélodie* für Streichquartett adaptiert.

---

<sup>1</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 320.

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Möglicherweise gab Duparc hier das Entstehungsjahr der endgültigen Version von *Sérénade florentine* an.

<sup>4</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 321.

<sup>5</sup> Vorname nicht eruierbar.

#### 4.14.2 Das Gedicht und seine Interpretation

Sérénade florentine (Jean Lahor)

Étoile, dont la beauté luit  
Comme un diamant dans la nuit,  
Regarde vers ma bien-aimée,  
Dont la paupière s'est fermée,  
Et fais descendre sur ses yeux  
La bénédiction des cieux.

Elle s'endort: par la fenêtre  
En sa chambre heureuse pénètre;  
Sur sa blancheur, comme un baiser,  
Viens jusqu'à l'aube te poser,  
Et que sa pensée alors rêve  
D'un astre d'amour qui se lève.

*Sérénade florentine* ist nach *Chanson triste* und *Extase* das dritte Gedicht des Poeten Jean Lahor, das Henri Duparc ausgewählt hat, um es zu vertonen.

Außer von Lahor hat Duparc nur mehr von Théophile Gautier drei literarische Texte vertont (*Au Pays où se fait la Guerre*, *Lamento* und *La Fuite*), von den anderen Schriftstellern setzte er nur ein, höchstens zwei Gedichte musikalisch um. Dies zeigt, dass Duparc wohl eine besondere Vorliebe für die Lyrik Jean Lahors sowie Théophile Gautiers gehabt haben dürfte.

*Sérénade florentine* erschien, wie *Chanson triste* und *Extase*, erstmals 1875 im Gedichtband *L'Illusion*. Dieser gliedert sich in die Abschnitte *Chants de l'amour et de la mort*, *Chants panthéistes*, *La gloire du néant*, *Heures sombres*, *Vers stoiciens* sowie *Vers dorés*. Das vorliegende Gedicht findet sich dabei im ersten Teil der Gedichtsammlung.

In der dritten Edition von *L'Illusion*, die im Jahr 1893 veröffentlicht worden ist, zeigt sich von *Sérénade florentine* die folgende Variante der ersten Strophe: „Etoile, dont la clarté luit“. Diese Textvariante greift der Komponist auch im Autograph **M4**, das heute im Besitz des Grafen Pierre d'Armagnac ist, auf (vgl. Kritischer Bericht, 8.15 *Sérénade florentine*, S. 573). In den drei weiteren erhalten gebliebenen Manuskripten allerdings (**M1–M3**), sowie in den Druckfassungen hält sich Duparc an die ursprüngliche Version des Textes: „Etoile, dont la beauté luit“.

*Sérénade florentine* ist, was den formalen Aufbau betrifft, eindeutig der Tradition der parnassischen Dichtkunst verhaftet: strenge formale Regelmäßigkeit dominiert das gesamte Poem. Gerade der „reine Formenreiz“<sup>6</sup> war für Jean Lahor ein wesentlicher Aspekt in der Dichtkunst:

„Oui, le poète est tenu plus qu'aucun autre à la perfection dans la forme, sinon, pourquoi se servirait-il d'un autre langage que celui de tout le monde, et comment le sien s'en distinguerait-il? Et il devra toujours aspirer à cette perfection, s'il ne peut la toujours atteindre.“ Seine hohe Auffassung von der bevorzugten Stellung des Dichters unter den Menschen bedingt sein zielbewusstes Streben nach grösstmöglicher [sic] Sprachvoll-

---

<sup>6</sup> Kiesow, *Philosophische Lyrik*. S. 197.

kommenheit. [...] Lahor aber stimmt den Parnassiens ausdrücklich zu: ‚J’ajouterais enfin, que je garde, sur le vers français et sur les règles de ‚de Banville’, comme il commençait et terminait son ameux chapitre sur les licences poétiques par ces seuls mots: ‚Il n’y en a pas et de Th. Gautier, quand il gravait sur l’airain ses tables de la loi pour les servants de la rime et du rythme. Oui, je crois que la Norme, La Loi, le Rythme pur, survivront à tout et dureront.’<sup>7</sup>

Die *Sérénade florentine* umfasst zwei Strophen zu je sechs Versen, die das Reimschema a a b b c c (Paarreim) aufweisen, wobei jeder Vers aus acht Silben besteht. Damit schafft Lahor einen zum Inhalt passenden, ruhig fortlaufenden und regelmäßigen Rhythmus. Durch einen solchen wiederum kommt, wie Julius Kiesow in seiner Abhandlung *Die philosophische Lyrik von Guyau und Lahor* schreibt, „nach Lahors Auffassung wahre dichterische Fähigkeit am vollkommensten zum Ausdruck.“<sup>8</sup>

Wie bei *Chanson triste* fällt auch bei *Sérénade florentine* auf, dass es sich bei den Einleitungsworten zu jedem Vers im Wesentlichen um Konjunktionen, Präpositionen, Artikel oder Personalpronomina handelt, also um kurze Worte, die dazu dienen, die Betonung beim Lesen auf die jeweilig nachfolgenden Wortgruppen des Verses zu verlegen: „Comme / Dont / Et / La / Elle / En / Sur / Et / D’un“. Der Dichter bewirkt damit, dass die einzelnen Verse immer wie ein Auftakt gelesen werden. Drei Verse jedoch bilden eine Ausnahme: In Vers 1 der ersten Strophe bei „Etoile“, in Vers 3 derselben Strophe bei „Regarde“ sowie in Vers 4 der zweiten Strophe bei „Viens“ bleibt die Betonung beim Einleitewort. Lahor überlässt nichts dem Zufall: Gerade hier handelt es sich um zentrale Worte, die für den Inhalt von wesentlicher Bedeutung sind: „Etoile“, der Stern – um ihn dreht es sich im gesamten Gedicht, die Imperative „Regarde“ und „Viens“ sind Aufforderungen zu Handlungen, die der Stern setzen soll.

Der „Etoile“, dessen Schönheit wie ein Diamant die dunkle Nacht erhellt (ein für den Symbolismus typischer Vergleich), soll in *Sérénade florentine* zum Liebesboten werden. Ein lyrisches Ich fordert ihn auf, Ausschau nach der Geliebten zu halten. Er soll in ihre Kemenate leuchten und ihr in vermenschlichter Gestalt Gruß und Kuss übermitteln, damit sie von ihm träumen möge.

---

<sup>7</sup> Kiesow, *Philosophische Lyrik*. S. 197f.

<sup>8</sup> Ebda.

Dieser poetische Eindruck, den Lahor in so gewählter Sprache erweckt, wird intensiviert, wenn man auch dem Titel des Gedichtes besondere Aufmerksamkeit schenkt: Eine Serenade, vom italienischen „sereno“ (heiter, klar) oder „al sereno“ (unter heiterem Himmel) abgeleitet, ist ein abendliches Ständchen, das unter klarem wolkenlosen Himmel vor dem Haus der Geliebten dargebracht wird.

Offensichtlich handelt es sich beim vorliegenden lyrischen Text also weniger um ein Gedicht als viel mehr um ein derartiges Ständchen, wobei dem Leser die Möglichkeit geboten wird, ganz individuell ein Bild vor seinen Augen entstehen zu lassen, nämlich sich entweder den Sänger als einen vor dem Haus der Geliebten Stehenden vorzustellen oder ihn sich am Fenster lehnd, den Stern beobachtend und diesen um seine Botendienste bittend, zu denken. Dabei geht es dem Freier nicht nur darum, der Geliebten seine Liebe zu gestehen, sondern er bittet gleichzeitig auch – wie in einem Abendgebet – um einen gesegneten Schlaf der Geliebten („Et fais descendre sur ses yeux / La bénédiction des cieux!“).

Mit der Beschreibung einer solch nächtlichen Szene ist Jean Lahor nicht allein: Es handelt sich hierbei um ein typisch romantisches Motiv, das zum Beispiel auch von Dichtern wie Joseph von Eichendorff oder Matthias Claudius vermehrt aufgegriffen wurde.

Auch in der darstellenden Kunst findet sich diese Thematik immer wieder. Der Maler Carl Spitzweg zum Beispiel hat gleich mehrere Gemälde geschaffen, die eine derartige Szenerie (ein Bild heißt sogar: „Die Serenade“) abbilden.

Betrachtet man nun das vorliegende Gedicht unter dem Aspekt, dass es sich eigentlich um ein vorgetragenes Liedchen handelt, wird der streng geregelte formale Aufbau – es muss ja bestmöglich singbar sein – nur allzu verständlich.

Nicht nur *Sérénade florentine* sondern auch einige andere Gedichte hat Jean Lahor als Lied konzipiert. Sie spiegeln seine besondere Vorliebe für Musik und seine große Empfänglichkeit für alle dem Ohr sich offenbarenden Erlebnisse und Erscheinungen wieder:

„Überall spielt der Wohlklang die Hauptrolle in seiner Einbildung und Dichtung: la musique avant toute chose, um mit Verlaines Art poétique zu reden.“<sup>9</sup>

So hat Jean Lahor – sicherlich auch durch seine eigene Musikalität bzw. Liebe zur Musik – ein Repertoire an Gedichten geschaffen, das sich aufgrund von gleichmäßigem Versmaß und Versrhythmus, gleichen Silbenanzahlen und reinen Reimen sehr gut musikalisch umsetzen lässt. Hierin könnte wohl auch ein Grund dafür liegen, dass Henri Duparc gleich drei Gedichte von Jean Lahor zur Vertonung herangezogen hat.

---

<sup>9</sup> Kiesow, *Philosophische Lyrik*. S. 203.



### 4.14.3 Interpretation von Text und Musik

Mit *Sérénade florentine* wählt Duparc ein Gedicht zur Vertonung, das sich gänzlich von den dramatischen Texten wie *Au Pays où se fait la Guerre*, *La Vague et la Cloche*, *La Fuite* oder *Le Manoir de Rosemonde* unterscheidet. Dementsprechend anders fällt auch die musikalische Umsetzung davon aus: *Sérénade florentine* ist die kürzeste aller von Duparc geschaffenen 17 *Méodies*; sie ist harmonisch einfach gestaltet und weist keine wesentlichen dramatischen Höhepunkte auf. Dennoch oder gerade deswegen wurde *Sérénade florentine*, wie aus einem Brief Duparcs an seinen Freund Ernest Chausson im Januar 1883 hervorgeht, zu einem der Lieblingslieder des Komponisten:

„La petite Sérénade Florentine, à laquelle je tiens assez parce qu'elle sort de la note triste ou violente des autres.“<sup>10</sup>

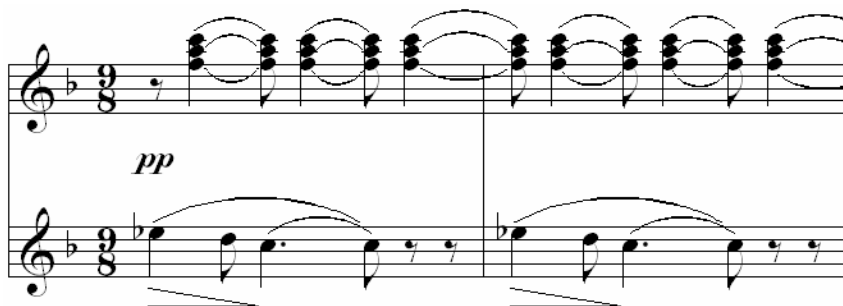
*Sérénade florentine* gehört zu den Liedern Duparcs, die durchkomponiert sind. Trotzdem geht nicht einfach die erste Strophe in die zweite über. Durch die Anwendung zweier musikalischer Mittel macht der Komponist es dem Hörer leicht, beide Strophen voneinander trennen zu können:

1. Das Ende der ersten Strophe ist durch eine Kadenz in der Tonika klar definiert.
2. Zwischen erster und zweiter Strophe finden sich zwei Takte Zwischenspiel – dieselben Takte, die auch schon in der Einleitung zu hören gewesen sind.

Beide Strophen sind durch ein zentrales Motiv eng miteinander verbunden. In seiner originären Form erklingt dieses bereits in den ersten beiden Einleitungstakten des Liedes:

---

<sup>10</sup> Yves Gérard, *Lettres de Henri Duparc à Ernest Chausson (1883–1899)*. In: *Revue de musicologie* (1956), S. 125.



**Notensbeispiel 79:** *Sérénade florentine*, D3, Takte 1 und 2

In dieser Form ist es die erste Strophe hindurch nur in der linken Hand des Klavierparts zu vernehmen, während es in der rechten Hand nur in versteckter, rhythmisch abgeänderter Form vorkommt (Takte 3 bis 6, Takte 8 und 9):



**Notensbeispiel 80:** *Sérénade florentine*, D3, Takte 3 bis 6

Selbst im Gesangspart ist das diatonisch abwärtslaufende Motiv zu finden:



**Notensbeispiel 81:** *Sérénade florentine*, D3, Takte 7 und 8

Das Motiv wird für das gesamte Lied bestimmend. Kaum ein Takt vergeht, in dem es nicht im Gesangs- oder Klavierpart zu vernehmen ist. Dabei nimmt es auch andere Gestalt an. Statt immer nur nach unten zu streben, zeigt es sich in einer Umkehrung:



**Notenbeispiel 82:** *Sérénade florentine*, D3, Takte 2 bis 4

So findet sich das Motiv in dieser Variante im Klavierpart der rechten Hand (innerhalb der Akkorde versteckt) in den Takten 11 bis 15, in jenen der linken Hand in Takt 8 und 10 sowie im Gesangspart in den Takten 3 bis 5, 7 und 9.

In der zweiten Strophe ist das zentrale Motiv in seiner ursprünglichen Form – abwärtssteigend – im Gegensatz zur ersten Strophe auch in der rechten Hand des Klavierparts zu entdecken (Takte 21 bis 24). Außerdem schafft Duparc in dieser Strophe eine zweite leicht abgeänderte Variante des Motivs:



**Notenbeispiel 83:** *Sérénade florentine*, D3, Takt 19

Das Hauptmotiv von *Sérénade florentine* lässt sehr an das Motiv des bereits besprochenen Liedes *Au Pays où se fait la Guerre* denken. Auch dieses besteht aus diatonischen Ab- und Aufwärtsbewegungen. Gemeinsam ist beiden Motiven auch, dass der Komponist versucht, den wesentlichen inhaltlichen Gedanken des Gedichts in wenigen Tönen darzustellen. So lässt sich aus dem Motiv von *Sérénade florentine* der

im Gedicht beschworene abwärtssteigende Stern ableiten, der dann, nachdem er Kuss und Grüße übermittelt hat, wieder als Liebesstern am Himmel aufsteigt.

Das Motiv in der vorliegenden *Mélodie* ist aber nicht das einzige musikalische Element, das beide Strophen miteinander verbindet:

1.) In beiden Strophen komponiert Duparc zu Vers 3 eine kurze melodische Phrase, die er in Vers 4 wiederholen lässt. So findet sich dieselbe Phrase in der ersten Strophe bei den Worten „Regarde vers ma bien-aimée“ und „Dont la paupière s’est fermée,“ (hier allerdings in einer Sequenz), in der zweiten Strophe bei den Worten „Sur sa blancheur, comme un baiser,“ und „Viens jusqu’à l’aube te poser,“. Dadurch, dass Duparc diese melodischen Phrasen bei beiden Strophen ausgerechnet zu den Worten des dritten und vierten Verses verwendet, könnte er Folgendes beabsichtigt haben:

- Vers 3 und 4 bilden die Mitte der jeweiligen Strophe
- Die Reime der Verse enden in beiden Strophen mit „e“ („bien-aimée“ / „fermée“ / „baiser“ / „poser“)
- Inhaltlich wird in diesem Teil der Strophe die Geliebte näher beschrieben: „Dont la paupière s’est fermée“ (1. Strophe) oder „Sur sa blancheur, comme un baiser“ (2. Strophe)

2.) Das Ende der ersten Strophe (Takte 13 bis 15) findet sich in der zweiten Strophe in weiterentwickelter Form wieder.

Charakteristisch für *Sérénade florentine* ist auch, dass die Bilder, die im Gedicht beschrieben werden, in der *Mélodie* tonmalerisch von Duparc sehr gut zur Geltung gebracht werden:

Die bereits zu Beginn des Liedes in hohen Oktaven erklingenden Klavierakkorde geben das diamantengleiche Aussehen des Sterns wieder.<sup>11</sup> („Etoile, dont la beauté luit / Comme un diamant dans la nuit“). Gleichzeitig erinnert der diatonisch auf- und

---

<sup>11</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 323.

abwärtsstrebende Gesang über den synkopierten Akkorden an ein gesungenes Gebet.<sup>12</sup> („Et fais descendre sur ses yeux / La bénédiction des cieux“). Wo dann im Text von der schlafenden Geliebten die Rede ist („Regarde vers ma bien aimée / Dont la paupière s’est fermée“), glaubt man, ein Wiegenlied zu vernehmen (Gesangsstimme und Klavierpart der linken Hand werden dabei wie in einem Kinderlied kanonisch geführt).<sup>13</sup> Letztlich wird im Nachspiel des Klaviers nur allzu gut das langsame Aufsteigen des Liebessterns beschrieben.

Die Stimmung eines einfachen Ständchens während einer klaren ruhigen Nacht wird in *Sérénade florentine* auch harmonisch vermittelt: Im Vergleich zu Duparcs sonstigen Werken nämlich sind harmonische Überraschungen wie etwa in *Le Manoir de Rosemonde* in dieser *Mélodie* rar. Trotzdem lässt es sich Duparc nicht nehmen, die Tonika zu Beginn des Liedes lange im Ungewissen zu halten. Erst in Takt 12 ist sie gut zu vernehmen. Zu einem Hinauszögern der Tonika kommt es ebenso am Schluss des Liedes, wie Nancy Van der Elst näher beschreibt:

„La 1<sup>re</sup> mes. postlude introduit encore le ‚Leitmotiv‘ à deux reprises sans que l’accord de 7<sup>e</sup> naturel se résolve sur la sous-dominante, avant de fixer pour la dernière fois la tonalité de Fa. C’est ce phénomène qui plaide en faveur d’une explication modale.“<sup>14</sup>

Durch das Hinauszögern der Tonika und auch wegen der synkopierten Klavierbegleitung lässt Duparcs *Sérénade florentine* sehr stark an ein Lied des Komponisten Hugo Wolf erinnern, das dieser 1896 in seinem *Italienischen Liederbuch* veröffentlicht hat. Es trägt den Titel: „Ein Ständchen euch zu bringen“.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Meister, *Nineteenth-century French song*. S. 256.

<sup>13</sup> Vgl. ebda.

<sup>14</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 323.

<sup>15</sup> Vgl. ebda.

## 4.15 Phidylé

### 4.15.1 Einführung

Wie bei den meisten anderen Liedern Duparcs herrscht auch bei *Phidylé* große Unsicherheit bezüglich des Entstehungsjahres.

Im *Curriculum Vitae*<sup>1</sup> des Komponisten sowie in einem Brief, den Henri Duparc an Auguste Sérieyx<sup>2</sup> geschickt hat, wird diese *Mélodie* mit dem Jahr 1882 datiert. Francis Jammes spricht in seiner *Conférence*<sup>3</sup> über Duparc ebenso von diesem Entstehungsjahr. Charles Oulmont<sup>4</sup> dagegen zitiert eine Textpassage aus dem Brief des Musikers („j’avais [...] vingt-quatre [ans] quand j’achevai *Phidylé* au Cap Brun“), demzufolge *Phidylé* im Jahr 1872 beendet worden sein müsste.

Nancy Van der Elst hat dazu näher recherchiert:

„Comme nous l’avons vu précédemment, il n’y a aucune trace que Duparc se soit trouvé au Cap Brun en 1872. Par contre nous savons qu’il y a séjourné en 1882 et 1883. En mars 1883 il travailla sûrement à cette mélodie. Son fils aîné naquit le 20 octobre 1872 au château de Marnes. Sans doute Duparc aura ‚épaulé‘ sa femme dans les derniers mois. Comme nous le savons, ils passaient souvent les mois d’été au château de Marnes. Il y a donc trois possibilités: ou bien le compositeur s’est trompé de date, ce qui nous semble assez improbable, vu les deux lettres de 1920 et de 1912, ou bien il a été au Cap Brun en 1872, sans que nos recherches en aient trouvé trace, y commençant sa mélodie et l’y achevant éventuellement en première version, ou enfin la lettre vue par Ch. Oulmont, est une lettre tardive dans laquelle la mention relative à l’âge de Duparc (peut-être écrite en chiffres et non en toutes lettres) aura donné lieu à confusion (24 au lieu de 34), étant donné que l’écriture de Duparc était très mauvaise dans les dernières années de sa vie. [...] Nous nous tenons, en ce qui concerne la version définitive, à 1882–1883, datation justifiée par ses propres lettres à l’éditeur, à A. Sérieyx et à E. Chausson et par son séjour au Cap Brun pendant ces années-là. Au point de vue stylistique cette mélodie peut être difficilement placée avant 1876. En outre nous savons que les années qui vont de 1872 à 1875, sont marquées par des œuvres d’orchestre.”<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>2</sup> Marie-Louise Sérieyx, *Lettres*. S. 41.

<sup>3</sup> Francis Jammes, *Conférence sur Henri Duparc* (Paris 1921)

<sup>4</sup> Charles Oulmont, *Musique de l’Amour. Ernest Chausson et la ‘bande à Franck’* (Paris 1935), S. 12.

<sup>5</sup> Elst, *Duparc*. S. 325f.

Insgesamt stehen der Wissenschaft heute drei Autographe von *Phidylé* zur Verfügung, wovon allerdings nur eines vollständig ist. Widmungsträger der *Mélodie* war Duparcs Freund Ernest Chausson.

Die Uraufführung von *Phidylé* fand im Rahmen des 188. Konzertes der *Société Nationale* am 5. Januar 1889 statt. Die Sängerin war E. Baudouin-Bugnet<sup>6</sup>. Die Orchesterversion dieser *Mélodie* wurde am 8. April 1893 im 232. Konzert in der *Société Nationale* uraufgeführt. Es dirigierte Gabriel Marie, den Gesangspart hat Eléonore Blanc übernommen.

---

<sup>6</sup> Vorname nicht eruierbar.

#### 4.15.2 Das Gedicht und seine Interpretation

Phidylé (Leconte de Lisle)

L'Herbe est molle au sommeil sous les frais peupliers,  
Aux pentes des sources moussues  
Qui, dans les prés en fleur germant par mille issues,  
Se perdent sous les noirs halliers.

Repose, ô Phidylé! Midi sur les feuillages  
Rayonne, et t'invite au sommeil.  
Par le trèfle et le thym, seules, en plein soleil,  
Chantent les abeilles volages.

Un chaud parfum circule aux détours des sentiers;  
La rouge fleur des blés s'incline;  
Et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,  
Cherchent l'ombre des églantiers.

Les taillis sont muets; le daim, par les clairières,  
Devant les meutes aux abois  
Ne bondit plus: Diane, assise au fond des bois,  
Polit ses flèches meurtrières.

Dors en paix, belle enfant aux rires ingénus,  
Aux nymphes agrestes pareille!  
De ta bouche au miel pur j'écarterai l'abeille,  
Je garantirai tes pieds nus.

Laisse sur ton épaule et ses formes divines,  
Comme un or fluide et léger,  
Sous mon souffle amoureux courir et voltiger  
L'épaisseur de tes tresses fines!



Sans troubler ton repos, sur ton front transparent

Libre des souples bandelettes,

J'unirai l'hyacinthe aux pâles violettes,

Et la rose au myrte odorant.

Belle comme Érycine aux jardins de Sicile,

Et plus chère à mon cœur jaloux,

Repose! Et j'emplirai du souffle le plus doux

La flûte à mes lèvres docile.

Je charmerai les bois, ô blanche Phidylé,

De ta louange familière;

Et les nymphes, au seuil de leurs grottes de lierre,

En pâliront, le cœur troublé.

Mais quand l'Astre, incliné sur sa courbe éclatante,

Verra ses ardeurs s'apaiser,

Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser

Me récompensent de l'attente!

Das von Leconte de Lisle geschaffene Gedicht *Phidylé* wurde erstmals 1855 im Gedichtband *Poèmes et Poésies* veröffentlicht. Im Jahr 1874 erschien es in einem neu zusammengestellten Konvolut, den *Poèmes Antiques*<sup>7</sup>.

Wie die meisten lyrischen Texte, die Duparc zur Vertonung gewählt hat, besitzt auch *Phidylé* einen strikt geregelten formalen Aufbau: Das Gedicht besteht aus zehn Strophen zu je vier Versen, wobei der erste und dritte Vers je einen Alexandriner, der zweite und vierte Vers einen 8-Silbler aufweisen. Beim Reimschema handelt es sich um eine umschließende Reimform (a b b a), die sich konsequent vom Beginn des Gedichtes an bis zum Ende durchzieht.

Bereits der Titel des Poems verrät den Namen der Protagonistin: Phidylé, ein junges Mädchen, ruht während der sommerlichen Mittagshitze im weichen Gras unter schattenspendenden Pappeln. Es wird von einem in sie verliebten lyrischem Ich beobachtet. Diana, die Göttin der Jagd, sitzt in der Ferne auf einem Stein, die mörderischen Pfeile polierend und passt auf, dass kein Wild die Ruhe des Mädchens stört.

Die Rolle des lyrischen Ich wandelt sich in der fünften Strophe jäh vom stillen Beobachter zum aktiv Beteiligten: Damit das Mädchen seinen süßen Schlummer bewahre, verscheucht das lyrische Ich die Bienen („De ta bouche au miel pur j’écarterai l’abeille“), versucht, die nackten Füße vor allerlei kriechendem Getier zu schützen („Je garantirai tes pieds nus“), beginnt, für ihre zarte Stirn einen Kranz aus Hyazinthen, Rosen und Myrten zu flechten („J’unirai l’hyacinthe aux pâles violettes, / Et la rose au myrte odorant“) und bläst schließlich eine zarte Melodie auf der Flöte („Repose! et j’emplirai du souffle le plus doux / La flûte à mes lèvres docile.“) All dies tut es in Hoffnung und Erwartung auf den Augenblick des Erwachens von Phidylé. Ihr liebreizendes Lächeln und ein süßer Kuss sollen es für seine Geduld belohnen.

Mit Hilfe seiner bilderreichen Sprache gelingt es Leconte de Lisle, vor den Augen des Lesers ein romantisches Idyll entstehen zu lassen. Die Anhäufung von Nomen oder Adjektiven, aber auch von Imperativen, wie zum Beispiel: „Repose, ô Phidylé! Midi sur les feuillages / Rayonne, et t’invite au sommeil.“ (Strophe 2), „Ne bondit plus“

---

<sup>7</sup> Leconte de Lisle, *Poèmes Antiques* (Paris 1874), S. 267.

(Strophe 4) oder „Dors en paix“ (Strophe 5), trägt dazu bei, die Funktion des lyrischen Ich als Beschützer von Phidylé bildhaft lebendig darzustellen.

Leconte de Lisle arbeitet, wie Edgard Pich in seinem Buch *Leconte de Lisle et sa création poétique*<sup>8</sup> feststellt, bei *Phidylé* mit starken Gegensätzen. So steht die vom Dichter beschriebene Mittagszeit, während der Phidylé fest schläft, in Opposition zum Sonnenuntergang bzw. zum Abend, an dem Phidylé wieder erwachen soll. Die anfängliche Beobachterrolle des lyrischen Ich steht im Gegensatz zur späteren aktiv beteiligten Rolle. Sein stetig auffälligeres und umso mehr Geräusche verursachendes Tun (Kranz binden, Flöte blasen) steht im Gegensatz zu dem, was das lyrische Ich eigentlich auch möchte: dass Phidylé in Ruhe weiterschläft und nicht erwacht. Schließlich ist das Verhältnis des lyrischen Ich zu dem Mädchen an sich ambivalent: Einerseits beschützt es sie wie ein liebevoll sorgender Vater, andererseits ersehnt es als feuriger Liebhaber ihr Erwachen und einen süßen Kuss.

Gerade diese Antithesen sind aber nicht nur eine Besonderheit im vorliegenden Gedicht sondern ziehen sich, wie Lore Lelleik in ihrer Dissertation *Der „Parnassier“ Leconte de Lisle als Theoretiker und Dichter*<sup>9</sup> feststellt, wie ein roter Faden durch das gesamte literarische Oeuvre des Dichters.

Auch die Integration antiker Figuren (in *Phidylé* sind es Diana [Strophe 4] und Erykine [Strophe 8]) ist typisch für die Dichtung von Leconte de Lisle. Der laut Lore Lelleik ungeheuer belesene Lyriker hat sich sehr stark mit der griechischen Mythologie sowie der griechischen Antike auseinandergesetzt.<sup>10</sup> So war ihm auch viel daran gelegen, einige Texte antiker Schriftsteller in seine Gedichte einfließen zu lassen oder diese gleich überhaupt ins Französische zu übersetzen. Derart freie Übersetzungen finden sich zum Beispiel im Abschnitt *Etudes latines* des Gedichtbandes *Poèmes Antiques*. Beim Durchblättern dieses Buches bleibt der Blick des Lesers besonders an dem folgenden Gedicht haften:

---

<sup>8</sup> Vgl. Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique / Poèmes antiques et Poèmes barbares 1852–1874* (Lyon 1975) [i.d.F.: Pich, *Leconte de Lisle*], S. 215.

<sup>9</sup> Vgl. Lore Lelleik, *Der „Parnassier“ Leconte de Lisle als Theoretiker und Dichter* (Bonn 1961), S. 14.

<sup>10</sup> Vgl. ebda. S. 20.

Phidylé

Offre un encens modeste aux Lares familiers,  
Phidylé, fruits récents, bandelettes fleuries;  
Et tu verras ployer tes riches espaliers  
    Sous le faix des grappes mûries.

Laise, aux pentes d'Algide, au vert pays Albain,  
La brebis, qui promet une toison prochaine,  
Paître cytise et thym sous l'yeuse et le chêne;  
    Ne rougis pas ta blanche main.

Unis au romarin le myrte pour tes Lares.  
Offerts d'une main pure aux angles de l'autel,  
Souvent, ô Phidylé, mieux que les dons plus rares,  
    Les Dieux aiment l'orge et le sel.

Es wurde von Leconte de Lisle nach einer Ode von Horaz (Drittes Buch, 23) übersetzt<sup>11</sup> und trägt den gleichen Titel wie das von Duparc vertonte Gedicht. Es hat jedoch, bis auf die Tatsache, dass der Dichter auch hier das Bild eines unschuldigen Hirtenmädchens, das mit der Natur eng verbunden ist, beschreibt, nur wenig mit dem vorliegenden lyrischen Text zu tun.

In den frühen Veröffentlichungen des von Duparc in Musik übertragenen Poems *Phidylé* (*Poèmes et Poésies*, 1855, 1857 und 1858) fand sich unter dem Titel des Gedichtes das folgende Epigraph: *Somno mollior herba*. Dieses verweist auf eine Textstelle aus einem der Hauptwerke der lateinischen Literatur: der *Bucolica* des römischen Dichters Vergil (*Bucolica*, VII, 45).<sup>12</sup>

In dieser siebenten Ekloge geht es um den Hirten Meliboeus, der auf der Suche nach einer verlorenen Ziege auf zwei andere Hirten trifft: den Ziegenhirten Corydon und den Schafhirten Thyrsis. Beide tragen einen Wettstreit im Gesang aus, der von Daphnis<sup>13</sup> als Schiedsrichter bewertet wird. Dieser wiederum lädt Meliboeus ein, dem Wettstreit beizuwohnen. Im Wechselgesang der zwei Hirten spricht Corydon die folgenden Worte:

---

<sup>11</sup> Der Komponist Reynaldo Hahn hat diesen Phidylé-Text ausgewählt, um ihn neben neun anderen Gedichten aus den *Études latines* zu vertonen.

<sup>12</sup> Vgl. Anmerkungen der Ausgabe: Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, hrsg. v. Claudine Gothot-Mersch (Paris 1994), S. 375.

<sup>13</sup> Daphnis ist die Idealgestalt des sizilischen Hirten, die von Stechichoros um 600 v. Chr. in die Literatur eingeführt wurde. Vgl.: Otto Hiltbrunner, *Kleines Lexikon der Antike* (München 2005), S. 136f.

„Muscosi fontes, et somno mollior herba,  
et quae vos rara viridis tegit arbutus umbra,  
solstitium pecori defendite: iam venit aestas  
torrida, iam lento turgent in palmit gemmae.“<sup>14</sup>

Die Worte „somno mollior herba“ sind es, die Leconte de Lisle im ersten Vers von *Phidylé* übernimmt und sie ins Französische überträgt: „L’Herbe est molle au sommeil sous les frais peupliers“.

Auch in einem weiteren Gedicht, das in der Ausgabe *Poèmes et Poésies* von 1855 direkt an *Phidylé* anschließt, übernimmt Leconte de Lisle eine Textstelle aus Vergils *Bucolica*. Es handelt sich um den Text *Fultus hyacinthus*, dessen Titel sich aus einem Vers aus der sechsten Ekloge (Vers 53) ableitet: „ille latus niveum molli fultus hyacintho“.<sup>15</sup>

*Phidylé* und *Fultus hyacinthus* weisen neben der Tatsache, dass sie auf Vergil zurückgehen, auch inhaltlich einige Parallelen auf. Auf diese geht Edgard Pich in seinem Buch *Leconte de Lisle et sa création poétique / Poèmes antiques et Poèmes barbares 1852–1874* näher ein.<sup>16</sup>

Zusammen mit den lyrischen Texten *Souvenir*, *Fultus hyacinthus* und *Le Désert* bildet *Phidylé* einen Zyklus an Gedichten, den Leconte de Lisle, 36-jährig, in Gedanken an ein junges Mädchen geschrieben hat, das er zur damaligen Zeit sehr verehrte. Für Henriette Colet, der 14- oder 15-jährigen Tochter von Louise Colet (Maitresse von Gustave Flaubert) empfand Leconte de Lisle wie ein liebender Vater, gleichzeitig aber auch wie ein eifersüchtiger Liebhaber.<sup>17</sup>

Das Bild von einem unter den Bäumen schlafenden Mädchen ist wiederum ein Topos, der sich, wie schon das nächtliche Ständchen aus *Sérénade florentine*, häufig in der romantischen Literatur findet. So kommt ein vergleichbares Bild in Georges Sands Roman *Indiana* (1832) oder in Jean Cocteaus Gedicht *Jeune fille endormie* vor. In Leconte de Lisles Oeuvre selbst wird neben *Phidylé* auch in einem anderen Poem eine

---

<sup>14</sup> P. Vergilius Maro, *Bucolica / Hirtengedichte*, hrsg. v. Michael von Albrecht (Stuttgart 2001), S. 62.

<sup>15</sup> Ebda. S. 52.

<sup>16</sup> Vgl. Pich, *Leconte de Lisle*. S. 214f.

<sup>17</sup> Vgl. ebda. S. 214.

ähnliche Hirtenidylle nochmals beschrieben: In *Sous l'épais Sycamore*, einem Poem, das er 1884 im Gedichtband *Poèmes tragiques* veröffentlicht hat.

In Henri Duparcs Vertonung von *Phidylé* fällt viel vom eigentlichen Inhalt des Gedichtes weg. Da der Komponist nur die Strophen 1 bis 3 sowie die Strophe 10 musikalisch umsetzt, hört man nichts von Diana oder Erykine, bekommt auch nicht mit, was das lyrische Ich dem Mädchen in Erwartung auf eine Belohnung Gutes tut.

Wie schon bei Charles Baudelaires *L'Invitation au Voyage* greift Duparc damit radikal in die Gegebenheiten der literarischen Vorlage ein, da er Strophen einfach weglässt und somit dem Inhalt eine andere Bedeutung gibt.

In Duparcs Version tritt im Vergleich zum Original viel mehr nur das Stimmungsbild in den Vordergrund: die Beschreibung des schlafenden Mädchens in einer gottvollen Natur sowie eines im Stillen verborgenen lyrischen Ichs, welches das Mädchen beobachtet und welches gleichzeitig in Ruhe darauf wartet, bis es erwacht. Durch die beschwörend wirkende Aufforderung „Repose, ô Phidylé!“, die Duparc vor der letzten Strophe drei Mal refrainartig wiederholen lässt, unterstreicht er, dass das lyrische Ich dem Mädchen von Herzen einen guten Schlaf gönnt und freiwillig gerne länger wartet, bis es aus seinem Schlummer erwacht. Nicht so bei Leconte de Lisle, wo das lyrische Ich langsam ungeduldig zu werden scheint und, sichtlich erregt, das Aufwachen des Mädchens erwartet.

Auch die „Belohnung“ – der „süße Kuss“ – ist bei Duparc nur eine Entschädigung für das lange Warten des lyrischen Ich, bei Leconte de Lisle allerdings ist es eine Belohnung, die neben der Tatsache, dass lange gewartet werden musste, auch für das Vertreiben der Bienen und der kleinen, kriechenden Waldtiere, das Kranzbinden und das Flötespielen gilt.

Henri Duparc hat – so könnte man zusammenfassend durchaus sagen – in seiner musikalischen Umsetzung von *Phidylé* ein neues Gedicht mit anderen inhaltlichen Schwerpunkten geschaffen. Er macht daraus eine rein romantische Idylle, bei der das lyrische Ich voll der Liebe die einem unschuldigen Hirtenmädchen gleichende schlafende Geliebte betrachtet. Ziel dieser Neufassung ist einerseits die Abwendung von jeglichem mythologischen Inhalt, andererseits die Darstellung der bukolischen Natur und die Hinwendung zum ersehnten Ziel, dem belohnenden Kuss.

### 4.15.3 Interpretation von Text und Musik

„Les jeunes filles continuaient d’implorer, comme de tendres enfants gâtées.

- *Phidylé, madame, Phidylé...*
- Soyez raisonnables, petites, disait doucement Irène en caressant l’aimable tête qui, sur ses genoux, élevait les yeux vers elle; je vous assure que je ne le sais pas.
- *Phidylé, madame, Phidylé...*
- Mais, petites, je ne sais pas l’accompagnement.
- Oh! mais moi je le sais, madame, fit l’autre jeune fille en s’élançant, joyeuse, du bras de la bergère sur lequel elle était assise et d’où elle enveloppait le cou d’Irène; je l’ai repassé pour vous ce matin.

Elle courut au grand Steinway. On chercha les Duparc parmi des piles de partitions. Irène se laissait conduire au piano, cependant que les hommes rabattaient gauchement la couverture de soie mauve, tournaient des commutateurs.

Quatre accords, lents et doux, résonnèrent, durant lesquels les traits d’Irène et tout son maintien prirent la gravité de l’être qui sent que, pour un moment, il va cesser d’appartenir au monde qui passe et devenir l’officiant du beau éternel. Elle commença:

*L’herbe est molle au sommeil sous les frais peupliers,  
Aux pentes des sources moussues,  
Qui dans les prés en fleurs germant par mille issues  
Se perdent sous les noirs halliers.*

Sa voix et tout son geste se fondaient au désir qu’avait cette musique d’épandre autour d’une tête chérie la caresse d’une paix infinie. Calme et tendre, elle dispensait l’arome des profondeurs sans fin, la douce évanescence des frontières de toutes choses, le baume de l’indistinct. Puis, au tournant d’un accord, son visage s’éclaira, et, les paupières mi-closes, abaissant doucement sa main droite comme sur la chevelure d’un enfant aimé, elle laissa tomber lentement, semblant n’abandonner qu’à regret chacune de ces syllabes et l’infinie tendresse des sons qui l’accompagnent:

Repose, ô Phidylé!

Tous étaient suspendus à ses lèvres, ou plutôt à toute sa personne. Son chant n’était qu’une extension de cette grâce d’enveloppement, de ce climat de tendresse calme et puissante, encore qu’un peu railleuse, qui émanait de tout son être. Avec le lent rayon de ses grands yeux bleu d’aube, avec sa torsade d’or cuivré qui scintillait dans la pénombre comme un foyer de lumière chaude et clémente, avec ses bras, ses hanches, tous ses contours dont la quarantaine portait à son plein la somptueuse

affabilité, elle versait aux humains l'enchantement de la beauté dans le rythme d'une caresse souveraine et apaisante, comme d'un bercement maternel de leurs maux; on eût dit, au fond de quelque sanctuaire d'Argos ou de Sicile, une belle Déméter, ayant recouvré sa Perséphone, et rendant à la terre la chaleur et la vie. En même temps, le léger voile de son regard, la pointe de mélancolie de son sourire, les coins un peu marqués de sa bouche d'enfant mêlaient à cette beauté de refuge le charme du souffrant, le prenant du meurtri. C'était, versée sur ces visages qui s'y baignaient, toute la volupté du soleil couchant, splendide, royal, humain dans sa blessure. A présent elle chantait, bien maîtresse de sa voix:

*Un chaud parfum circule à travers les sentiers;*

puis, distillant les charmes de l'adorable courbe:

*Et les oiseaux rasant de l'aile la colline,*

elle abaissa sur l'auditoire, comme un manteau de paix et d'amour:

*Cherchent l'ombre des églantiers.*

Mais maintenant, la main contre sa poitrine, dressée sur la pointe des pieds, elle lançait dans toute l'ampleur de sa voix, dans toute la générosité de son être – qu'elle sut modérer peu à peu par une maîtrise pleine d'élégance, comme si elle rassemblait pudiquement sur son sein les plis d'une écharpe indiscreète:

*Mais quand l'astre incliné sur sa courbe éclatante  
Verra ses ardeurs s'apaiser;*

et c'est dans une lumière infiniment troublante, mélange de ravissement d'amour et de souci de garder pour soi le secret de son intime sensibilité, qu'elle fit s'épanouir:

*Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser  
Me récompensent de l'attente.*

Tous, dans l'enthousiasme, s'empressaient autour d'elle, lui rendaient grâce, l'aimaient."<sup>18</sup>

Diese Worte finden sich zu Beginn des Romans *Les Amorandes*, der im Jahr 1922 vom französischen Schriftsteller und Philosophen Julien Benda veröffentlicht wurde. Die

---

<sup>18</sup> Julien Benda, *Les Amorandes* (Paris 1922), S. 3–8.



Art, wie der Dichter die Aufführung von Duparcs *Phidylé* beschreibt, kommt einer Liedeinführung in poetischer Sprache gleich (daher wird dieses Zitat auch an den Beginn dieser Analyse gestellt) und lässt darauf schließen, dass Julien Benda diese *Mélodie* sehr oft gehört und auch gut gekannt haben muss. Der Poet setzt damit innerhalb eines Romans dem Schaffen Henri Duparcs ein Denkmal, was beweist, dass der Komponist von seinen Zeitgenossen durchaus geschätzt und seine Werke sehr geliebt worden sind.

*Phidylé* ist, wie die meisten anderen Lieder Duparcs, in durchkomponierter Form angelegt. Die *Mélodie* lässt sich in drei Abschnitte<sup>19</sup> teilen, wobei Abschnitt 1 von Beginn der ersten Strophe bis zum Ende des zweiten Verses von Strophe 2 reicht (Takt 21), der zweite Abschnitt sich von den letzten beiden Versen der zweiten Strophe bis zum Ende des Refrains („Repose, ô Phidylé“) zieht (Takt 55), und Abschnitt 3 schließlich mit der letzten Strophe des zugrunde liegenden Textes konform geht. Die jeweiligen Segmente gestaltet Duparc unterschiedlich.

|                    |   |
|--------------------|---|
| <b>Abschnitt 1</b> | L'herbe est molle au soleil sous les frais peupliers,<br>Aux pentes des sources moussues,<br>Qui dans les prés en fleurs germant par mille issues,<br>Se perdent sous les noirs halliers.   |
| <b>Abschnitt 2</b> | Repose, ô Phidylé. Midi sur les feuillages<br>Rayonne et t'invite au sommeil<br>Par le trèfle et le thym, seules, en plein soleil,<br>chantent les abeilles volages;<br><br>Un chaud parfum circule au détour des sentiers,<br>La rouge fleur des blés s'incline,<br>Et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,<br>cherchent l'ombre des églantiers.<br><br>Repose, ô Phidylé, Repose, ô Phidylé,<br>Repose, ô Phidylé! |
| <b>Abschnitt 3</b> | Mais, quand l'Astre, incliné sur sa courbe éclatante,<br>Verra ses ardeurs s'apaiser,<br>Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser<br>Me récompensent, me récompensent de l'attente!   |

---

<sup>19</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 329.

Die große Ruhe, die im Gedicht in der ersten Strophe vermittelt wird, überträgt Duparc auch in die erste Hälfte von Abschnitt 1 seiner Komposition (Takt 1–Takt 10): Über zaghaft von der Tonika beherrschte statische Akkorde gleitet eine rezitativisch anmutende Singstimme. Diese ist mit der Vorgabe *doux et sans nuances* praktisch kaum zu hören, da sie im Gleichklang mit den sanften Akkorden geht und sich dadurch sehr gut in das ruhige Stimmungsbild einfügt.<sup>20</sup>

Ab der zweiten Hälfte des ersten Abschnitts, der nun in F-Dur erklingt, kommt es zu einer Veränderung in der Klavierbegleitung: Zu den fast flüsternden Worten des Sängers „Repose, ô Phidylé“ gesellt sich eine Klavierstimme mit wiegender Bewegung – die statischen Akkorde der ersten Strophe werden von leichtfüßig hin- und herpendelnden Achtelnoten abgelöst. Ein sich über sechs Takte hin erstreckender Orgelpunkt auf F sorgt dafür, dass trotz unruhiger Pendelbewegung in rechter und linker Klavierhand Ruhe und Entspannung herrscht.

In diesem Teil von Abschnitt 1 führt Duparc auch zwei Motive ein, die für den weiteren Verlauf der *Mélo die* von großer Wichtigkeit sind: Von Takt 11 bis 13 ist in der Klavierstimme der rechten Hand eine langsam chromatisch aufwärtsstrebende Linie zu erkennen. Diese findet sich später erneut in den Takten 41 bis 43 wieder (die Takte 41 bis 46 gehen mit den Takten 11–16 konform). Auch in der Singstimme ist dieses Motiv an zentralen Stellen wie zum Beispiel in Takt 48 und 49 oder in verkürzter Form in Takt 57 wahrzunehmen.

Das chromatische Motiv zeigt sich auch in entgegengesetzter Richtung, also abwärtslaufend. So findet man es in den Takten 24 und 25, 29 und 30 sowie 31 und 32. Geht man nochmals an den Beginn des Liedes, fällt einem nun auch hier in den Takten 5 bis 9 innerhalb der Akkorde in der rechten Hand eine langsam abwärtssteigende Linie auf.

Seinen Höhepunkt findet das chromatische Motiv am Ende von Abschnitt 2 in der Klavierstimme (Takte 49 bis 53). Hier tritt es in Kombination aus auf- und abwärtslaufender Linie auf. Zeitgleich steigt das Motiv in einer Sequenz immer weiter nach unten:

---

<sup>20</sup> Vgl. Barbara Meister, *Nineteenth-century French song*, S. 262.

The image shows a musical score for the piece 'Phidylé' by Henri Duparc, specifically measures 49 to 53. The score is written for piano and is in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is marked 'a Tempo'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part features a melody with a chromatic descending line. The left hand part features a bass line with a similar chromatic descending line. The score includes dynamic markings: 'expressif' in the first measure, 'dim.' in the fourth measure, and 'riten.' in the fifth measure. There are also slurs over the melodic lines in both hands.

**Notenbeispiel 84:** *Phidylé*, D3, Takte 49 bis 53

Auch in der rechten Klavierhand zeigt sich – vergleichbar mit den Takten 6 bis 9 – eine sehr schöne, chromatisch abwärtsgehende Linie.

Wie in zahlreichen anderen *Mémoires* Duparcs, kann auch bei dem vorliegenden Lied davon ausgegangen werden, dass der Komponist versucht hat, ein inhaltliches Motiv des Gedichtes in ein musikalisches zu übertragen. So wäre ein möglicher Interpretationsansatz, dass Duparc beim Komponieren der auf- und abwärtsstrebenden kurzen Melodie an das Auf- und Untergehen der Sonne („l’Astre, incliné sur sa courbe éclatante,“) gedacht haben könnte.

Diese Theorie würde auch den gehäuften Einsatz des Motivs am Höhepunkt des Refrains (Takte 49 bis 53) erklären: Auf musikalischer Ebene möchte nun Duparc das andeuten, was einem auf rein textlicher Ebene verborgen bleibt: das lyrische Ich hofft, obwohl es gerade noch die Worte „Repose, ô Phidylé“ spricht, dass die Sonne bald untergehen möge und Phidylé erwache und die Geliebte, entgegen seiner Aufforderung, doch nicht mehr so lange schlafen solle.

Neben dem chromatischen Motiv findet sich in *Phidylé* noch ein zweites, weitaus markanteres Motiv. Auch dieses wird in der zweiten Hälfte des ersten Abschnitts eingeführt und ist erstmals in der Klavierstimme in den Takten 14 bis 16 zu hören: eine kurze, liebliche Melodie, die sofort an ein Wiegenlied<sup>21</sup> denken lässt.

<sup>21</sup> Vgl. Stricker, *Les Mémoires de Duparc*. S. 94.

*expressif et soutenu*

**Notenbeispiel 85:** *Phidylé*, D3, Takte 14 bis 16

Dieses Motiv kommt auch noch in den Takten 20 und 21, 44 bis 46, stark verkürzt in Takt 61 sowie im Klaviernachspiel in den Takten 69 bis 74 vor.

Im dritten Abschnitt, der einen starken Kontrast zu den beiden vorangegangenen Segmenten bildet, spielen auch die beiden Motive eine zentrale Rolle. Schnelles Tempo und große Steigerung im Klavierpart (von *pp* über *poco a poco cresc.* zu *cresc. molto* und schließlich *f*) kündigen den ersten Höhepunkt des dritten Abschnittes an. Diesen markiert Duparc aber nicht nur durch verstärkte Dynamik, hohe klangliche Binnenbewegung sowie großen Ambitus im Gesangspart, sondern auch durch die schnelle Aufeinanderfolge der beiden Motive. So findet sich zu Beginn von Abschnitt 3 bei den Worten „Mais, quand l’Astre, incliné sur sa courbe éclatante,“ das verkürzte chromatische Motiv dicht vor einem melodischen Auf- und Abstieg der Singstimme, der wiederum im Rhythmus des Wiegenlied-Motivs erklingt:

*f avec chaleur*

Mais, quand l'Astre, in - cli - -

né sur sa courbe é - cla -

tan - - - te, Ver - - -

*meno f* *cresc.*

*dim.*

ra ses ar - deurs s'a - pai - ser,

*dim.*

**Notenbeispiel 86:** *Phidylé*, D3, Takte 56 bis 61

Gleich im Anschluss daran wird der Aufstieg zum Höhepunkt in der Singstimme vom Klavier nochmals imitiert und mittels Akkorden verstärkt. Duparc gibt hier zu erkennen, dass das Klavier nun mehr und mehr als eigenständiger Part zu verstehen ist,

der unabhängig von der Gesangsstimme agiert. So kommt schließlich die Klavierstimme auch in Takt 68 zu einem eigenen Höhepunkt, der den des Gesangsparts noch bei weitem übertrifft.

Gerade in der Hinführung zu diesem Höhepunkt spielen auch wieder die beiden Motive eine wichtige Rolle: In den Takten 66 bis 68 kommt es zu einer Verschmelzung der beiden, denn es zeigt sich an dieser Stelle ein in Oktaven gehaltener chromatischer Aufstieg im Rhythmus des Wiegenlied-Motivs.

Im Nachspiel von *Phidylé* wird in den Takten 69 bis 74 das Wiegenlied-Motiv noch mehrmals hintereinander wiederholt, in den Takten 74 und 75 ist die chromatische Auf- und Abwärtslinie – wie sie bereits in den Takten 50 bis 53 zu hören war – ein letztes Mal zu vernehmen. Beide Motive führen damit zum Schluss des Liedes, was noch einmal ihre Bedeutung unterstreicht.

Wie bei einigen anderen *Méodies* Duparcs scheint auch bei dem vorliegenden Lied auf den ersten Blick die dritte Strophe mit den ersten beiden nur wenig gemein zu haben. Nach einer eingehenden Recherche finden sich jedoch Elemente, die Duparc bewusst eingesetzt hat, um – versteckt – die Zusammengehörigkeit der Strophen zu demonstrieren. Neben den wiederkehrenden Motiven fügte Duparc in dieser *Méodie* auch noch zwei weitere verbindende Elemente ein:

- 1.) Die harmonische Folge zu Beginn der vierten Strophe („Mais, quand l’Astre“) zeigt sich schon viel früher im Lied: nämlich in Takt 2, zu Beginn der ersten Strophe („L’Herbe est molle au sommeil“).
- 2.) Der Duktus der Singstimme zu den Worten „Verra ses ardeurs s’apaiser“ (Takt 60) ist ebenfalls schon bekannt, denn er erklingt bereits in Strophe 1 in den Takten 4 und 5.

Diese musikalischen Zitate aus dem ersten Abschnitt sind für Rémy Stricker<sup>22</sup> und Nancy Van der Elst<sup>23</sup> sogar ein Anlass, die Form des vorliegenden Liedes als dreiteilig

---

<sup>22</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 67f.

<sup>23</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 331.

zu interpretieren. Der dritte Abschnitt ist demzufolge nur eine abgeänderte Variante des ersten Abschnitts (A – B – A’).

Was die direkte Übertragung der Worte in Töne betrifft, finden sich in *Phidylé* einige Beispiele:

- 1.) Zu den Worten „en plein soleil“ kommt es zu einem Überraschungsakkord, auf den Nancy Van der Elst näher eingeht:

„Une surprise se présente à la mes. 26, où Si b. majeur illustre le ‚plein soleil‘: sol d. – si – ré d. à la mes. 25, incite à penser que la modulation pourrait aller à Mi, mais cet accord peut aussi être conçu comme le VII<sup>e</sup> degré altéré de Si b.: la b. – do b. – mi b.“<sup>24</sup>

Duparc wollte damit sichtlich auf die Sonne, die ja im Lied eine wesentliche Rolle spielt, besonderes Augenmerk legen.

- 2.) Im vom Duparc selbst erstellten Refrain „Repose, ô Phidylé“ entspricht der Duktus der Singstimme exakt jenem einer flüsternden Sprechstimme.
- 3.) Die in Worten beschriebene auf- und abwärtslaufende Bahn der Sonne (Takte 57 bis 59) überträgt Duparc musikalisch zeitgleich in den Duktus der Singstimme, wobei das Wort „courbe“ den Höhepunkt bildet.
- 4.) Das lange Warten des lyrischen Ich auf ein Erwachen von Phidylé betont der Komponist, indem er aussagekräftig das Wort „l’attente“ (Takte 66 bis 68) vom Sänger sehr lange aushalten lässt.

Duparc schafft mit *Phidylé* ein Lied, das seine Intention, Text so gut wie möglich in Musik umzusetzen, bzw. diesen mit Hilfe der Musik noch viel mehr zur Geltung zu bringen, markant widerspiegelt. Neben den beiden Motiven, die zwei wichtige Elemente des Textes aufgreifen (Stand der Sonne und einschläferndes Wiegenlied) finden sich auch einige Beispiele, wo Duparc unmittelbar Text in Musik umsetzt. So zeigt sich auch in Duparcs Vertonung ein zwiespältiges Verhalten: Einerseits ist es dem Komponisten äußerst wichtig, musikalisch so gut wie möglich auf einen Teil der

---

<sup>24</sup> Elst, *Duparc*. S. 329f.

literarischen Vorlage einzugehen, andererseits hat er – wie es scheint – kein Problem damit, einige Strophen des Gedichtes in der Vertonung einfach wegzulassen und dadurch den Inhalt des ursprünglichen Poems zu verändern.

Gerade aber mit dieser Ambivalenz kommt Duparc dem Dichter Leconte de Lisle wieder sehr nahe, dessen Gedicht *Phidylé* – wie in der vorausgegangenen Interpretation ersichtlich – ja auch von starken Gegensätzen geprägt ist.



## 4.16 Lamento

### 4.16.1 Einführung

Henri Duparc widmete sein *Lamento* dem bekannten Komponisten Gabriel Fauré mit dem er gut befreundet war.<sup>1</sup> Bei der Dedikation selbst leisteten sich die beiden Musikerkollegen einen Scherz: Duparc schrieb auf dem älteren der erhalten gebliebenen zwei Manuskripte zu *Lamento* (M2)<sup>2</sup> die folgenden Worte: „A mon cher maître & ami G. Fauré“. Fauré, der nie Lehrer von Henri Duparc gewesen war, strich das Wort „maître“ durch und setzte stattdessen darüber das Wort „élève“.

Es kann angenommen werden, dass die beiden Freunde diese *Mélodie* zusammen überarbeitet haben. Dafür würden auch die zahlreichen Bleistifteintragungen auf dieser Handschrift sprechen.

Das Entstehungsjahr von *Lamento* ist ungewiss. In Duparcs Curriculum Vitae<sup>3</sup> wird das Jahr 1883 angegeben, Georges Servières schreibt vom Jahr 1879<sup>4</sup> und Auguste Sérieyx vermerkt, dass das Lied erst 1885 entstanden sei<sup>5</sup>. Nancy Van der Elst<sup>6</sup> geht davon aus, dass *Lamento* in seiner Urform wahrscheinlich schon 1879 komponiert, die endgültige Version aber erst im Jahr 1883 fertig gestellt worden ist.

Die Uraufführung des Klavierliedes fand am 4. April 1885 im Rahmen des 155. Konzertes der *Société Nationale* statt und wurde von der Sängerin Storm<sup>7</sup> interpretiert. Eine Orchesterversion zu dieser *Mélodie* gibt es nicht.

---

<sup>1</sup> Henri Duparc widmete Gabriel Fauré auch seine im Jahr 1882 fertig gestellte Motette *Benedicat vobis Dominus*. Fauré wiederum hatte Duparc schon im Jahr 1877 zum Widmungsträger seines Liedes *La Raçon* gemacht.

<sup>2</sup> Vgl. Kritischer Bericht, 8.17 *Lamento*, S. 586.

<sup>3</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>4</sup> Servières, *Lieder français II*. S. 128.

<sup>5</sup> Marie-Louise Sérieyx, *Lettres*. S. 41.

<sup>6</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 336.

<sup>7</sup> Vorname nicht eruierbar.

#### 4.16.2 Das Gedicht und seine Interpretation

Lamento (Théophile Gautier)

Connaissez-vous la blanche tombe,

Où flotte avec un son plaintif

L'ombre d'un if?

Sur l'if, une pâle colombe,

Triste et seule, au soleil couchant,

Chante son chant.

Un air maladivement tendre,

A la fois charmant et fatal,

Qui vous fait mal,

Et qu'on voudrait toujours entendre;

Un air, comme en soupire aux cieux

L'ange amoureux.

On dirait que l'âme éveillée

Pleure sous terre, à l'unisson

De la chanson,

Et, du malheur d'être oubliée,

Se plaint dans un roucoulement

Bien doucement.

Sur les ailes de la musique

On sent lentement revenir

Un souvenir;

Une ombre de forme angélique

Passe dans un rayon tremblant,

En voile blanc.

Les belles de nuit, demi-closes,  
Jettent leur parfum faible et doux  
    Autour de vous,  
Et le fantôme aux molles poses  
Murmure en vous tendant les bras:  
    Tu reviendras!

Oh! jamais plus, près de la tombe  
Je n'irai, quand descend le soir  
    Au manteau noir,  
Ecouter la pâle colombe  
Chanter, sur la branche de l'if,  
    Son chant plaintif!

*Lamento* ist das dritte Poem des Dichters Théophile Gautier, das Henri Duparc für eine Vertonung gewählt hat. Es entstammt dem Gedichtband *La Comédie de la Mort*, der im Jahr 1838 erstmals publiziert worden ist. Wie *Romance (Au Pays où se fait la Guerre)* gehört auch *Lamento* zum zweiten Teil dieses umfangreichen Gedichtkonvoluts und hat – vergleichbar mit vielen anderen lyrischen Texten in diesem Abschnitt – das Thema Leben und Tod zum Inhalt.

Was die Form des vorliegenden Poems betrifft, so spiegelt sich eindeutig Gautiers Hang zur streng geregelten Dichtkunst wieder: *Lamento* besteht aus sechs Strophen zu je sechs Versen, wobei sich jede Strophe in zwei Segmente zu je drei Versen teilen lässt. Der erste Vers jedes Segments besteht aus neun Silben, der zweite aus acht und der dritte aus nur vier Silben. Aufgrund der auffällig unterschiedlichen Silbenanzahl der einzelnen Verse ergibt sich für den Leser der Eindruck, dass der viersilbige Vers formal eine Art Refrain darstellen soll.

Die bewusste Trennung der Strophen in zwei Segmente spiegelt sich auch im Reimschema wieder. Dieses weist die formale Anlage a b b a c c auf.

Die triste Grundstimmung des Gedichts wird auch auf musikalischer Ebene übermittelt. So überwiegen dunkle Vokale wie -a, -o oder -u und sprachlich gedehnte Silben wie -ant oder -ou. Darüber hinaus fällt auf, dass der Dichter eine Vielzahl von Tönen beschreibt, die beim Leser mit einem negativen Eindruck behaftet sind: „son plaintif“, „la colombe chante“, „l'âme pleure“, „se plaint dans un roucoulement“, etc.

Auffällig ist Gautiers bewusste Gegenüberstellung von „dunkel und hell“. So finden sich in *Lamento* vermehrt Oppositionspaare wie zum Beispiel „la blanche tombe“ – „L'ombre d'un if“, „pâle colombe“ – „soleil couchant“, „un rayon tremblant“ – „Les belles de nuit“ etc. Mittels Farbsymbolik versucht der Dichter den Gegensatz von Leben und Tod, der ja das zentrale Thema des vorliegenden lyrischen Textes darstellt, zu verstärken.

Besonders in seinem frühen Schaffen hat sich Gautier oft mit der Problematik von Tod und Sterben auseinandergesetzt. Susanne Hörschläger schreibt dazu in ihrer Dissertation *Studien zum Problem des Okkultismus bei Théophile Gautier*:

„Gautier empfindet den Tod bereits während seiner Jugend als drohendes Schreckgespenst. In seinen ersten literarischen Werken, den ‚Poésies‘ von 1830, weiters in ‚Albertus‘ (1832) und in ‚La Comédie de la Mort‘ (1838) bringt er seine existentiellen Nöte zum Ausdruck. Tod und Vergänglichkeit alles Irdischen bedrücken den Dichter: Das schnelle Verrinnen der Zeit bringt den Menschen dem drohenden Tod immer näher.“<sup>8</sup>

Immer wieder hielt sich der junge Dichter auf seinen Reisen für längere Zeit auch auf Friedhöfen auf, um so mit der Vergänglichkeit des Menschen direkt konfrontiert zu sein.<sup>9</sup>

Sichtlich von einem dieser Friedhofsbesuche inspiriert, beschreibt Gautier in *Lamento* einen weißen Grabstein, auf den der Schatten einer Eibe fällt. Auf eben diesem Baum sitzt eine fahle Taube, die im Licht der untergehenden Sonne ein trauriges Lied singt. Ein lyrisches Ich steht vor dem Grab und lauscht dem Gesang des Vogels. Erinnerungen werden wach, und es hat plötzlich den Eindruck, der Tote würde aufgrund des Gurrens der Taube wieder zum Leben erweckt werden: „On dirait que l’âme éveillée / Pleure sous terre, à l’unisson / De la chanson“, „Une ombre de forme angélique / Passe dans un rayon tremblant, / En voile blanc.“

Die Szene mutet geradezu gespenstisch an, wenn eine aufsteigende engelhafte Phantom-Gestalt dem lyrischen Ich die Hand zu reichen versucht und dazu eindrücklich flüstert: „Tu reviendras!“ Da nimmt es Reißaus und schwört, in der Dämmerung nie mehr zum Grab zurückkommen zu wollen („Oh! jamais plus, près de la tombe / Je n’irai, quand descend le soir / Au manteau noir, / Ecouter la pâle colombe / Chanter, sur la branche de l’if, / Son chant plaintif!“).

Das vorliegende Gedicht ist von starker Symbolik geprägt. So handelt es sich sowohl bei der Taube als auch bei der Eibe um zwei Sinnbilder, die in den unterschiedlichsten Kulturen verwendet worden sind.

Seit der Arche Noah gilt die Taube als Friedensbringerin, verkörpert Sanftmut und Fügsamkeit und stellt eine Verbindung zum Jenseits dar: In der Gestalt einer Taube kann eine bereits verstorbene Seele auf die Erde zurückkehren. In Vorderasien diente die Taube als Botenvogel für Liebende, in Griechenland war sie der Liebesgöttin

---

<sup>8</sup> Susanne Hörschläger, *Studien zum Problem des Okkultismus bei Théophile Gautier* (Wien 1982) [i.d.F.: Hörschläger, *Okkultismus bei Gautier*], S. 256.

<sup>9</sup> Vgl. ebda. S. 259.

Aphrodite heilig, in Indien und Germanien wiederum galt das dunkle und fahle Tier als Seelen-, Todes- und Unglücksvogel. Im Christentum schließlich zählt die Taube neben dem Lamm zu den ältesten Sinnbildern – zunächst galt sie mehr für die menschliche Seele, erst später stand sie für den Heiligen Geist.<sup>10</sup>

Die Eibe wiederum ist ein Symbol für die Totenruhe, zugleich aber auch ihrer immergrünen Nadeln und ihres meist sehr hohen Alters wegen ein Symbol des ewigen Lebens. Bei den Kelten war sie Sinnbild für Wiedergeburt und Tod. Der sog. „Eibenrauch“ erleichterte dabei den Kontakt zu den Seelen Verstorbener. Da an warmen Tagen giftige Dämpfe aus den Eibenblättern und Früchten aufsteigen, konnte ein enger Kontakt mit der Pflanze wie eine Droge wirken. Diese halluzinogenen Dämpfe galten bei den Kelten als eine Möglichkeit, das Hier und Jetzt mit dem Jenseits zu verbinden.

Beide Symbole, sowohl Taube als auch Eibe, gelten als Bindeglied zwischen Leben und Tod, da sie dem Lebenden die Möglichkeit bieten, mit dem Toten Verbindung aufzunehmen (bei der Taube durch das Gurren, bei der Eibe durch die halluzinogenen Dämpfe).

Gautier legte immer sehr großen Wert darauf, dass eine solche Verbindung bestehen bleibt:

„Gautier versucht seine abergläubische Angst vor dem Tod abzulegen und seine Scheu und Beklommenheit zu überwinden. Er vertritt die Ansicht, daß [sic] der Kontakt zwischen Lebenden und Verstorbenen gewahrt bleiben soll. Auf diese Weise mindert sich von selbst die Furcht vor dem Tod. Eine bleibende Verbindung mit den Familienmitgliedern ist erstrebenswert.“<sup>11</sup>

In *Lamento* selbst geht es aber nicht nur um die Kommunikation zwischen Lebenden und Toten an sich, sondern auch darum, dass der Überlebende dank dieser Kontaktaufnahme wieder zurück auf den Weg ins Leben geführt wird. In der letzten Strophe, wo es heißt „Oh! jamais plus, près de la tombe / Je n’irai, quand descend le soir / Au manteau noir, / Ecouter la pâle colombe / Chanter, sur la branche de l’if, / son chant

---

<sup>10</sup> Vgl. Vorlesung von Alois Wolking (WS 2008 / 09) an der theologischen Universität Graz: <http://www-theol.uni-graz.at/cms/dokumente/10001252/6f4f9621/taube.pdf> (21.03.2010)

<sup>11</sup> Hörschläger, *Okkultismus bei Gautier*, S. 261.

plaintif!“ erkennt das lyrische Ich, dass es keinen Sinn hat, ständig zu trauern und in der Vergangenheit zu leben, sondern dass es auch wichtig ist, sich wieder auf Zukünftiges zu besinnen. Zu diesem Schluss gelangt es durch die furchteinflößende geisterhafte Erscheinung des Toten in der Dämmerung. Von nun an wird der Lebende nur mehr bei Tageslicht das Grab besuchen, die Zeit der intensiven Trauer reduziert sich, und die Gegenwart gewinnt wieder mehr und mehr an Bedeutung.

Henri Duparc vertont nur drei des insgesamt aus sechs Strophen bestehenden Gedichtes: die erste, die dritte und die sechste Strophe. Die Handlung wird dadurch in wesentlich strafferer Form wiedergegeben. Duparc lässt sichtlich bewusst jene Strophen aus, die zu stark von Romantizismen geprägt sind. So findet sich in seiner Vertonung von *Lamento* keine romantische Beschreibung des Liedes der Taube (Strophe 2) mehr, auch die engelhafte Gestalt, die aus dem Grab heraufsteigt und mit matter Gebärde „Du kommst wieder!“ spricht (Strophe 3 und 4), sucht man vergebens. Schließlich gestaltet sich bei Duparc der Ausgang des Gedichtes, wie die folgende Analyse zeigen wird, ein wenig anders als bei Gautier.

Hatte Duparc bei der Vertonung von *Phidylé* sämtliche mythologischen Inhalte weggelassen und stattdessen die stark romantischen Aspekte des Gedichts hervorgestrichen, so eliminiert er bei *Lamento* sämtlichen romantischen Schmuck, passt dieses Gedicht dem Denken seiner Zeit an und schafft ein entromantisertes musikalisches Denkmal.

### 4.16.3 Interpretation von Text und Musik

Nach *Romance de Mignon* und *Elégie* gehören sowohl *Lamento* als auch das in dieser Dissertation nachfolgend interpretierte *Testament* zu den elegischen *Mémoires* Duparcs.

Der Komponist selbst hatte für das vorliegende Lied eine spezielle Vorliebe. Dies geht einerseits aus einem Brief hervor, den Duparc am 3.6.1909 der Sängerin Jeanne Raunay geschickt hat, in dem er schreibt, dass er für *Lamento* „une certaine prédilection“ empfinde, andererseits aus den Zeilen, die der Musiker schon 1886 an seinen Bruder gesandt hat: „Je crois que jamais je ne ferai mieux.“<sup>12</sup>

Die von Gabriel Fauré und Henri Duparc jeweils „korrigierte“ Dedikation auf der ersten Handschrift von *Lamento* lässt vermuten, dass Duparc vermutlich in der Vollendung der *Mémoire* von Fauré kompositionstechnisch unterstützt worden ist. Davon geht einerseits Sydney Northcote aus,

„The dedication of this song was no idle compliment for is the most Fauré-like of all Duparc's songs. In place of the usual boldness of Duparc's melodic line there is something here of the supple elegance and graceful, sinuous, stepwise movement so often characteristic of Fauré's vocal line. This does not detract in the slightest from the individuality of Duparc's setting. On the contrary, it only serves to show how closely akin these two great contemporaries were in their song-writing ideals. In some respects, we may see a reciprocal influence in such examples as Nos. 7 and 9 of Fauré's *La Bonne Chanson*, in *Soir* and in *Larmes*.“<sup>13</sup>

aber auch Nancy Van der Elst ist davon überzeugt:

„On a comparé le style de Duparc dans cette mélodie à celui de Fauré, pas à tort, surtout quant au début. [...] Néanmoins il est plus que probable que les amis ont discuté cette mélodie ensemble.“<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Stricker, *Les mélodies de Duparc*. S. 105.

<sup>13</sup> Northcote, *Songs*. S. 108.

<sup>14</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 335f.



Mit der Vertonung des von Théophile Gautier verfassten lyrischen Textes folgt Duparc dem Komponisten Hector Berlioz, der bereits im Jahr 1841 dasselbe Gedicht musikalisch umgesetzt und veröffentlicht hat. Berlioz jedoch vertonte aber im Unterschied zu Duparc alle Strophen und verlieh darüber hinaus dem entstandenen Werk einen neuen Titel: *Au cimetière (Claire de lune)*. Mit fünf anderen Liedern zusammen (*Villanelle, Le spectre de la rose, Sur les lagunes, Absence* und *L'île inconnue*) machte Berlioz schließlich *Au cimetière* zum Bestandteil seiner bekannten Liedersammlung *Les Nuits d'Été*, die als einer der ersten Orchesterlied-Zyklen in Frankreich gilt.

Hört man sich Hector Berlioz' Vertonung von *Lamento* an und vergleicht diese mit jener von Henri Duparc, so fällt einem ein bemerkenswertes Detail auf: In beiden Werken ist immer wieder eine chromatisch absteigende Linie zu vernehmen. Während Berlioz diese in dritter, fünfter und sechster Strophe aber nur kurz andeutet, macht Duparc sie gar zum Hauptmotiv seiner *Mélodie*:

**Notenbeispiel 87:** *Lamento*, D3, Takte 1 und 2

Eine chromatisch abfallende Linie gilt in der Musikgeschichte häufig als Topos des Leidens, der Trauer und des Schmerzes (vgl. unter anderem den berühmten „Passus duriusculus“, den Lamento-Bass der barocken Figurenlehre) und ist daher ein oft angewandtes und etabliertes rhetorisches Mittel. Von diesem machten sowohl Berlioz als auch Duparc in der Vertonung des Gautier-Textes Gebrauch – jeder auf seine Art.

Bereits im Vorspiel seiner *Mélodie*, in den Takten 1 und 2, präsentiert Duparc erstmals das Hauptmotiv von *Lamento*. In den ersten beiden Strophen, die nahezu ident sind und

die sich nur im Gesangspart aufgrund der Prosodie voneinander unterscheiden, taucht es dann immer wieder an den Stellen auf, die auch vom Dichter in der literarischen Vorlage als formaler Refrain gebildet worden sind: Es erklingt beim dritten und sechsten Vers der jeweiligen Strophe („L’ombre d’un if?“ – „Chante son chant.“ [Strophe 1], „De la chanson,“ – „Bien doucement.“ [Strophe 2]).

Das Motiv findet sich dabei sowohl im Klavierpart als auch im Gesang. Die choralhaft homophone Satztechnik an diesen Stellen unterstreicht dabei ein Gefühl der Starre und Leblosigkeit.

musical score for Notenspiel 88, showing vocal line and piano accompaniment for measures 6 and 7 of *Lamento*, D3. The vocal line has lyrics: [plain-] tif L'om - bre d'un if? Sur. The piano part features a homophonic texture with block chords and a simple bass line.

**Notenspiel 88:** *Lamento*, D3, Takte 6 und 7

Auch in der dritten Strophe, die sich doch sehr von den ersten beiden Strophen unterscheidet, ist das Hauptmotiv zu hören. Aber um wie vieles freier und lebhafter gestaltet es sich hier!

musical score for Notenspiel 89, showing vocal line and piano accompaniment for measures 32 and 33 of *Lamento*, D3. The vocal line has lyrics: soir Au man - teau noir, E - cou -. The piano part features a more active accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a more complex bass line.

**Notenspiel 89:** *Lamento*, D3, Takte 32 und 33

Die ständige Wiederkehr des Motivs verleiht schließlich *Lamento*, so Nancy Van der Elst, den Charakter eines Rondos:

„Le retour du motif plaintif lui confère en outre le caractère d'un rondeau. En cela Lamento se rapproche un peu de la mélodie Au Pays où se fait la Guerre.“<sup>15</sup>

Die eigentliche Form des Stückes beruht aber auf der Struktur A – A – B.

Die dritte Strophe des Liedes unterscheidet sich nicht nur aufgrund des freier gestalteten Motivs wesentlich von den vorangehenden Strophen, sondern auch durch die folgenden musikalischen Elemente:

- Schnelle Sechzehntel-Gruppen ersetzen in der Klavierstimme die langsam voranschreitenden Halbe- und Viertelnoten von Strophe 1 und 2.
- Die harmonischen Fortschreitungen werden kühner, bzw. verlassen öfter als in den ersten Strophen die Haupttonart d-Moll.
- Die Singstimme bewegt sich im Unterschied zu den ersten beiden Strophen nun häufiger in den höheren Lagen und hat zudem einen größeren Ambitus.

Duparc, der in seiner Vertonung die zweite, vierte und fünfte Strophe des Originaltextes auslässt, gestaltet den Schluss des Gedichtes in anderer Weise als Gautier. Während im Original das lyrische Ich vom Toten in Phantom-Gestalt vertrieben wird und unfreiwillig erkennen muss, dass es gut daran tut, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, gelangt bei Duparc der Lebende scheinbar eigenständig zu dieser Erkenntnis. Dies unterstreicht Duparc musikalisch durch eine stark kontrastierende letzte Strophe.

Harmonisch beginnt sich, wie bereits oben erwähnt, sowohl Klavier- als auch Gesangspart vermehrt von d-Moll zu entfernen. Möglicherweise wollte Duparc damit, wie Nancy Van der Elst schreibt, musikalisch den Wunsch des lyrischen Ich, sich von diesem Ort so schnell wie möglich entfernen zu können, ausdrücken.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 334f.

<sup>16</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 335.

Zwar wird auch in erster und zweiter Strophe die Grundtonart des Liedes stellenweise verlassen, jedoch nicht so markant wie in der letzten Strophe: So findet sich zum Beispiel in Takt 10 ein neapolitanischer Sextakkord, auf den folgend dann in Takt 11 die Tonika in markanter Weise durch tonartenfremde Akkordik in Frage gestellt wird.

Mit dem unvermutet schnellen Einsetzen des Klavierparts zu Beginn der letzten Strophe (Takt 25) wird der an die Getragenheit des Liedes gewöhnte Zuhörer jäh überrascht. Die im Aufruhr begriffene Klavierstimme wird zum Spiegel für eine nach der Trauer plötzlich aufkeimende, psychische Erregung des lyrischen Ich, das nun wahrnimmt, dass eine Veränderung stattfinden muss. Der Grad der Erregung nimmt fulminant zu (in der Musik durch den schnellen Aufstieg in der Klavierstimme in Takt 27 umgesetzt) und gipfelt in Takt 28, dem Höhepunkt des Liedes mit einem strahlenden Dur-Akkord in *f* sowie dem höchsten Ton des Liedes im Vokalpart (*f'*).

Was Duparc hier ausdrücken will, ist eindeutig: Für ihn ist die Erkenntnis, zu der das lyrische Ich nun gelangt, durchwegs positiv, während sie bei Gautier negativ gewesen ist, da sie ja auf der Angst vor dem geisterhaften Wesen basierte. Möglicherweise hat Duparc wohl auch deswegen den ursprünglichen Ausruf des lyrischen Ich „Oh!“, der eher negativ behaftet ist, in ein optimistischer klingendes „Ah!“ abgewandelt.

Dieser Eindruck wird schließlich gegen Ende des Liedes noch einmal bestätigt: Im sechsten Vers der letzten Strophe nämlich, wo nach „bisheriger Regel“ das Hauptmotiv nochmals erklingen sollte, ist dieses zwar zu hören, aber in vollkommen abgeänderter Form:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo markings are 'Rit.' and 'A tempo'. The lyrics are 'Son chant plain - tiff!'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Notenbeispiel 90: *Lamento*, D3, Takte 38 und 39

Die chromatisch absteigende Linie im Vokalpart weicht einem aufsteigenden chromatischen Vorhalt (hochalterierte Quart der Subdominante). Duparc unterstreicht damit erneut, dass die geistige Erleuchtung des lyrischen Ich durchaus als positiv zu werten ist.

Dass das lyrische Ich bei Duparc aber wahrscheinlich eine Hilfestellung für seine Eingebung erhalten hat, erkennt derjenige, der seine Umsetzung des Gedichtes wirklich eingehend studiert hat. Geht man nämlich zurück auf die erste Strophe, ist an der Stelle, wo von der fahlen Taube die Rede ist („sur l’if une pâle colombe“), nur für einen kurzen Moment ein D-Dur Akkord wahrzunehmen (Takt 8). Später, in den Takten 34 und 35, wo es heißt: „ecouter la pâle colombe“, ist ein überraschendes H-Dur zu hören, das durch eine enharmonische Verwechslung in Takt 33 vorbereitet wird. Da Duparc auch die Stelle, an der das lyrische Ich zur Erkenntnis gelangt, mit einem Dur-Akkord unterstreicht, ist ein diesbezüglicher Zusammenhang sicherlich nicht auszuschließen.

So kann man daraus ableiten, dass Duparc das lyrische Ich nicht durch ein geisterhaftes Wesen, sondern durch ein realistisches Element, den Gesang eines Vogels, zu der wichtigen Einsicht bringen wollte. Damit hätte Duparc nach *Phidylé* auch bei *Lamento* den ursprünglichen Inhalt des zugrunde liegenden Gedichtes in seiner Weise abgewandelt.

## 4.17 Testament

### 4.17.1 Einführung

Nach dem Stand der bisherigen Forschung waren die Wissenschaftler sich einig, dass es von der Klavierversion zu *Testament* nur eine Handschrift gäbe. Im Zuge dieser Dissertation konnte jedoch ausfindig gemacht werden, dass noch zwei weitere Manuskripte von dieser *Mélodie* existieren: Eines davon, das ältere, gehört derzeit zum Bestand der BnF. (diese Handschrift dürfte erst vor wenigen Jahren an die französische Nationalbibliothek gelangt sein), das andere, die Druckvorlage, befindet sich in der *Frederick R. Koch Collection: Part 1, A–M* der *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* der *Yale University*.

Widmungsträgerin von *Testament* ist die Ehefrau von Henri de Lassus, Alice de Boissonnet, die, laut Elst<sup>1</sup>, mit einer sehr guten Altstimme gesegnet war. Auch Gabriel Fauré hatte ihr drei seiner Lieder (*Automne*, *Les Berceaux* und *Le Secret*) gewidmet.

Laut Duparcs Curriculum Vitae<sup>2</sup> ist *Testament* im Jahr 1883 entstanden. In einem Brief an Auguste Sérieyx gab der Komponist allerdings das Jahr 1885 an.<sup>3</sup>

Die Uraufführung von *Testament* fand am 16. April 1898 im Rahmen des 269. Konzertes der *Société Nationale de Musique* statt. Das Klavierlied wurde dabei von Lucien Berton interpretiert. Eine frühe Orchesterversion dieser *Mélodie* ist am 16. März 1901 im 292. Konzert der *Société Nationale* erstmals aufgeführt worden. Gesungen wurde *Testament* dabei ebenfalls von Lucien Berton, dirigiert hat es sehr wahrscheinlich Vincent d'Indy.<sup>4</sup>

Die Uraufführung der definitiven Orchesterversion von *Testament* hat, so Roger Nichols, wahrscheinlich in Montreux stattgefunden:

---

<sup>1</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 337.

<sup>2</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>3</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 337.

<sup>4</sup> Vgl. ebda. S. 340.

„The first performance of the definitive orchestral version has not been traced with certainty, but may have been at the ‚Festival Duparc‘ held in the Montreux Kursaal on 17 October 1912; the singer was Jeanne Raunay, the conductor Ernest Ansermet.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Roger Nichols, *Complete Songs*. Kritischer Bericht, S. 122.

#### 4.17.2 Von der Urfassung zur endgültigen Fassung

Im Rahmen der Recherchen zu dieser Dissertation ist von der Verfasserin das anfangs zitierte Autograph von *Testament* aufgespürt worden<sup>6</sup>, das die wahrscheinlich älteste Version dieses Liedes darstellt. Die Handschrift dürfte aus dem Nachlass des Bariton-Sängers und langjährigen Lehrers am Pariser Konservatorium, Numa Auguez, stammen, dessen Name sich nämlich am rechten oberen Rand des Umschlagblattes des Manuskripts findet.

Auguez hatte bereits am 13. Mai 1877 bei der Uraufführung der Orchesterversion von *La Vague et la Cloche* in der *Société Nationale* mitgewirkt und sollte nun am 11. März 1882 ebenso im Rahmen eines Konzertes der *Société* das Klavierlied *Testament* uraufführen. Aus der Abhandlung von Nancy Van der Elst geht hervor, dass Duparc jedoch kurz vor dem Konzert sein *Testament* zurückgezogen hat und stattdessen von Auguez dessen *Le Galop* erstmals gesungen wurde:

„Dans les procès-verbaux de la Société Nationale Testament avait été annoncé déjà pour le concert du 11 mars 1882. Cette création n'a pas eu lieu selon le programme du concert le chanteur Auguez a chanté Le Galop. Duparc a semble-t-il, retiré Testament, peut-être parce qu'il voulait y apporter des corrections.”<sup>7</sup>

Was Elst in ihrer Arbeit nur vermutet, dass nämlich der Komponist sein *Testament* vor einer Erstaufführung nochmals überarbeiten wollte, kann dank des Fundes der bis dato nicht zugänglichen Handschrift nun bestätigt werden. Bei diesem Manuskript handelt es sich eindeutig um die Version, die Duparc zurückgezogen hat, um sie korrigieren zu können. Die Uraufführung der überarbeiteten Variante von *Testament* fand dann erst Jahre später, nämlich am 16. April 1898 statt.

Die Korrekturen, die Duparc bei *Testament* vorgenommen hat, sind so umfangreich, dass sich die Verfasserin gezwungen sah, im kritischen Bericht eine Ablichtung der kompletten Handschrift anstelle einer verbalen Auseinandersetzung und Beschreibung wiederzugeben. Kein anderes Lied ist vom Komponisten so radikal geändert und

---

<sup>6</sup> Dieses Autograph befindet sich nun im Bestand der BnF. unter der Signatur <BnF Mus MS 23456>.

<sup>7</sup> Elst, *Duparc*. S. 337.



verbessert worden wie *Testament*. Da eine detaillierte Auflistung aller Korrekturen Duparcs den Rahmen dieser Dissertation völlig sprengen würde, soll nun im Folgenden nur kurz auf die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Varianten eingegangen werden.

Was die Taktanzahl anbelangt, zeigt sich in den beiden Versionen bereits ein erheblicher Unterschied: Während die ältere Handschrift noch 71 Takte aufweist, besteht die jüngere nur mehr aus 66 Takten. Die Differenz von insgesamt fünf Takten ergibt sich durch die von Duparc bearbeiteten folgenden drei Stellen im Lied:

1.) Takte 12–17 [12–19]<sup>8</sup>

Das Interludium zwischen erster und zweiter Strophe besteht in der älteren Version aus sechs, in der jüngeren Version nur aus vier Takten.

2.) Takt 40 [42]

In der ursprünglichen Variante von *Testament* muss das Wort „réclame“ in der Singstimme bis zum nachfolgenden Takt ausgehalten werden, während der Sänger in der endgültigen Fassung dafür nur einen halben Takt benötigt.

3.) Takt 56 [59]

Der Komponist lässt in der alten Version die Worte „les tortures“ im Gesangspart nochmals wiederholen (er fügt zwei weitere Takte ein), in der neuen Variante findet sich diese Wiederholung allerdings nicht mehr.

Die erste in beiden Versionen markant divergierende Stelle befindet sich bereits in Takt 6. Die Worte „noire d'un remord“ hebt Duparc in der endgültigen Fassung von *Testament* insofern hervor, als dass die bis dahin in schnellen Sechzehnteln dahinplätschernde Klavierstimme jäh stoppt und stattdessen in diesem Takt nur mehr in punktierten Viertelnoten langsam fortschreitet. In der alten Version dagegen wird die schnelle Sechzehntelbewegung im Klavierpart auch in diesem Takt fortgeführt:

---

<sup>8</sup> Die in eckiger Klammer angegebenen Taktzahlen sind jene aus der Handschrift mit der ursprünglichen Version von *Testament* (M1).

**Notenbeispiel 91:** *Testament*, M1, Takt 6

Die gleich an Takt 6 anschließenden Takte hat der Komponist ebenfalls einer umfangreichen Korrektur unterzogen. So findet sich in der älteren der beiden Handschriften eine Version der Gesangsstimme, die bei den Worten „J’écirai“ kurz nach oben tendiert, dann stufenweise abwärts steigt und schließlich bei „les tortures“ zum Höhepunkt gelangt.

*poco a poco cresc.*

Jé - cri - rai sur la feuil - le mor - te Les tor - tu - res

**Notenbeispiel 92:** *Testament*, M1, Takte 7 bis 10

Der Klavierpart der alten Version hat in diesen Takten kaum etwas mit dem der endgültigen Version gemein: Zunächst unterstützt die rechte Hand in Takt 7 den Aufstieg der Singstimme, dann schreitet sie in chromatischen Schritten langsam in höhere Lagen und erreicht schließlich erst in Takt 12 den höchsten Punkt. Auch der bis zu Takt 6 fortwährend angeschlagene Ostinato-Bass stoppt in der älteren Version unvermutet in den Takten 7 bis 9 und setzt erst wieder in Takt 10 ein.

Was die Korrekturen zu Beginn der zweiten Strophe betrifft, lässt sich erahnen, warum Duparc hier Verbesserungen vorgenommen hat. Die ursprüngliche Idee des Komponisten war es sichtlich, das Hauptmotiv des Liedes nun auch im Gesangspart erklingen zu lassen. So hört man das Motiv in der alten Version von *Testament* bereits in den Takten 17 bis 22 [19 bis 24] zu den Worten „toute ma sève s’est tarie“, später erneut in den Takten 24 bis 27 [26 bis 29] („Et comme à la feuille flétrie“).

Musical notation for Notenbergispiel 93, showing a bass line in 3/4 time. The notation includes dynamics (*p*), articulation (triplets), and performance instructions (*riten.*, *dim.*, *a tempo*). The lyrics are: Tou-te ma sè-ve s'est ta - ri - e Aux clairs mi - dis de ta beau - té...

**Notenbergispiel 93:** *Testament*, M1, Takte 17 bis 22 [19 bis 24]

Musical notation for Notenbergispiel 94, showing a bass line in 3/4 time. The notation includes dynamics (*poco più f*) and articulation. The lyrics are: Et comme à la feuil - le flé - tri - - - e

**Notenbergispiel 94:** *Testament*, M1, Takte 24 bis 27 [26 bis 29]

In der endgültigen Fassung ist dieses Motiv erst in den Takten 24 bis 27 zu vernehmen – in den früheren Takten kann es nur ansatzweise erahnt werden. So ist anzunehmen, dass Duparc die Idee von dem in der Singstimme erklingenden Hauptmotiv nicht schon zu früh vorwegnehmen, sondern pointiert einsetzen wollte und daher das Motiv in der Druckfassung erst vollständig in den Takten 24 bis 27 erklingen ließ. Die Worte „Et comme à la feuille flétrie“ werden dann durch die erstmalige Anwendung des Motivs gleichzeitig musikalisch noch besonders hervorgehoben.

Generell lässt Duparc dem Klavierpart in den Takten 17 bis 22 [19 bis 24] der jüngeren Handschrift wesentlich mehr Bedeutung zukommen als in der alten Version. Die Klavierstimme besticht durch eine größere Eigendynamik und unterstreicht zudem die Wichtigkeit mancher Textpassage, indem sie, wie zum Beispiel in Takt 21 [23] bei den Worten „ta beauté“ für kurze Zeit vollkommen neue Gestalt annimmt (vgl. auch Takt 6):



**Notenbeispiel 95:** *Testament*, M3, Takt 21 [23]

Zahlreich sind die Beispiele, wo Duparc auch an späteren Stellen im Lied die Klavierstimme korrigiert hat, um sie aus dem einfachen Begleitschema herauszuheben und sie als kontrastierenden Part zur Singstimme anzulegen. Hier sei noch einerseits auf die Takte 25 und 26 [27 und 28] hingewiesen, in denen Duparc die ausschließliche Begleitung der Klavierstimme in der alten Version in der endgültigen Fassung in schnelle Sechzehntel-Pendelbewegungen abgeändert hat oder auf den schnellen chromatischen Aufstieg in Takt 43 [45], der in der Druckfassung wesentlich spannungsgeladener erklingt als in der ursprünglichen Version.

Obwohl in diesem Kapitel nur einige der von Henri Duparc überarbeiteten Stellen von *Testament* angesprochen werden konnten, lässt sich eine Tendenz feststellen, woran es dem Komponisten bei seinen Korrekturen am meisten gelegen war: Einerseits feilte er vermehrt an der Singstimme, um diese in einen größeren Spannungszustand zu bringen, andererseits konzentrierte er sich speziell auf den Ausbau des Klavierparts, um diesen von der Singstimme weitestgehend zu emanzipieren.

### 4.17.3 Das Gedicht und seine Interpretation

Testament (Armand Silvestre)

Pour que le vent te les apporte  
Sur l'aile noire d'un remord,  
J'écrirai sur la feuille morte  
Les tortures de mon cœur mort.

Toute ma sève s'est tarie  
Aux clairs midis de ta beauté  
Et, comme à la feuille flétrie,  
Rien de vivant ne m'est resté.

Tes yeux m'ont brûlé jusqu'à l'âme,  
Comme des soleils sans merci!  
Feuille que le gouffre réclame,  
L'autan va m'entraîner aussi.

Mais avant, pour qu'il te les porte  
Sur l'aile noire d'un remord,  
J'écrirai sur la feuille morte  
Les tortures de mon cœur mort!

„Oscar Wilde, parisien en cette fin d'année 1891, escorté un soir par Marcel Schwob et Pierre Louÿs, rencontre Catulle Mendès qui les invite à sa table. Entretien Wilde de la poésie française, Mendès s'enflamme bientôt pour le *Parnasse contemporain*. Emporté, il marque tout particulièrement de l'enthousiasme pour Armand Silvestre, dont les soixante mille vers constituent, selon lui, une inestimable avancée vers l'Idéal. Sa prose, également, lui semble digne d'admiration, exempte des vulgarités à la mode.”<sup>9</sup>

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Armand Silvestre, dessen lyrischer Text *Testament* Grundlage für eine neue Liedkomposition Duparcs wurde, zu Lebzeiten ein sehr geschätzter Poet und Schriftsteller gewesen ist. Zahlreiche seiner Gedichte sind von zeitgenössischen Komponisten – neben Duparc auch von Gabriel Fauré (*Aurore, Le secret...*), Jules Massenet (*Poème d'Avril, Que l'heure est donc brève...*) und Alexis de Castillon (*Sonnet mélancolique, La mer...*) – vertont worden.

Heute allerdings ist Silvestre beinahe vollständig in Vergessenheit geraten, weshalb sich auch nur spärlich Sekundärliteratur über diesen Dichter finden lässt.

Als Sohn eines Magistratsbeamten wurde Silvestre am 18. April 1837 in Paris geboren. Bis ins Jahr 1859 besuchte er die polytechnische Schule und veröffentlichte bereits in dieser Zeitspanne erste wissenschaftliche Abhandlungen in diversen Magazinen. 1869 wurde Silvestre stellvertretender Chef des Bibliothek- und Archivbüros in Paris. Nachdem er stetig weiterpublizierte, stellte sich nach und nach erste Bewunderung für seine Schreibkunst ein. Die berühmteste Verehrerin war wohl Georges Sand, die sich von seinen Werken so begeistert zeigte, dass sie sich selbst bereit erklärte, sein Schaffen in der Öffentlichkeit vorzustellen und publik zu machen. So schrieb Sand auch das Vorwort zu Silvestres erstem Gedichtkonvolut *Rimes neuves et vieilles*, das im Jahr 1866 veröffentlicht wurde. Es folgten die Publikationen *Les Renaissances* (1870), *La Gloire du Souvenir* (1872), *Poésies, 1866–1874. Les Amours. La Vie. L'Amour* (1875) und schließlich sechs weitere unter dem Gesamttitel *Poésies nouvelles* zusammengefasste Lyrikbände (*La Chanson des heures* [1878], *Les Ailes d'Or* [1880], *Le pays des roses* [1882], *Les Aurores lointaines* [1896], *Les Tendresses* [1898], *Les Fleurs d'hiver* [1900]).

---

<sup>9</sup> Zit. nach: Jean-Yves Jouannais, *Armand Silvestre, poète modique* (Paris 1999), S. 9f.

Silvestre schrieb jedoch nicht nur Lyrik sondern auch zahlreiche Romane, dramatische Werke sowie einige Libretti und machte sich auch als Kunstkritiker einen Namen. Am 19. Februar des Jahres 1901 verstarb Silvestre in Toulouse. Der Nachwelt hinterließ er ein umfangreiches Ouvre verschiedenster literarischer Gattungen, welches es aus literaturwissenschaftlicher Sicht erst aufzuarbeiten gilt.

Der vorliegende lyrische Text *Testament* entstammt dem Gedichtband *Les Ailes d'Or*. Das Poem ist nach der Form des deutschen Volksliedes gestaltet: Es besteht aus vier Strophen zu je vier Versen, wobei jeder Vers exakt acht Silben zählt, und weist das Reimschema a b a b auf. Strophe 1 und 4 zeigen sich bis auf den jeweils ersten Vers ident.

Beim Durchlesen des Gedichtes fällt einem sehr bald die Dominanz des Wortes „feuille“ auf, weil es in jeder der vier Strophen vorkommt. Das Blatt, das „Testament“, wird vom Dichter immer mit dem Tod in Zusammenhang gebracht: „la feuille morte“ (Strophe 1 und 4), „feuille flétrie“ (Strophe 2), „Feuille que le gouffre réclame“ (Strophe 3). Auch das sprachliche Bild „Sur l'aile noire d'un remord“, das der Dichter in den zweiten Vers der ersten und vierten Strophe setzt, ist eindeutig als Symbol für den Tod zu werten, wobei es sich offensichtlich um eine Art „Liebestod“ handelt.

Inhaltlich möchte in diesem Gedicht ein lyrisches Ich eine Nachricht auf einem toten, verdorrten Blatt hinterlassen. Dessen starke Liebe zu einem Gegenüber ist nicht erwidert worden. Im Schmerz, den der Verliebte darüber empfindet, sieht er sich selbst als welkes Blatt, dem allmählich die Lebensäfte und damit alles Lebendige entzogen werden. Resignierend beschreibt er die Optik der Geliebten: Die grellen Mittagsstrahlen ihrer Schönheit lassen ihn, das Blatt, verwelken und durch ihre Augen, die wie gnadenlose Sonnen erstrahlen, muss er verbrennen. Schließlich wird das tote Blatt, das sich allmählich vom Ast des Baumes löst, vom Südwind erfasst und weit davon getragen.

Das lyrische Ich gibt in der zweiten Hälfte der dritten Strophe, also am Höhepunkt des Gedichtes, anhand dieses Bildes zu verstehen, dass es sich nun von der Geliebten trennen und räumlich entfernen werde. Zuvor jedoch möchte es die Geliebte durch die wenigen Zeilen, für die ein Blatt Platz bietet, noch wissen lassen, dass sie aufgrund ihrer ablehnenden Haltung Schuld an seinem weiteren Schicksal trage.

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit bietet auch der Gedanke, dass der Dichter als gleichsam stimmungsmäßiger Hintergrund den Ablauf dreier Jahreszeiten darstellt, etwa in Parallele zu Goethes *Werther*, dessen letztendlich abgewiesene Liebe im Herbst in Enttäuschung und schließlich im Winter in den Untergang des Liebenden mündet. Auch in *Testament* entsteht im Leser oder Zuhörer das Bild eines herbstlich sich seiner Blätter entledigenden Baumes, wovon eines die Aufmerksamkeit des lyrischen Ich auf sich gezogen und ihm die Parallele zu seiner Lebenssituation verdeutlicht hat. Die Gedanken und Vorstellungskraft des lyrischen Ich von und zu diesem Blatt werden schließlich so intensiv, dass der Leser den Eindruck gewinnt, dieses gehe in der dritten Strophe sogar eine Symbiose mit dem Blatt ein. Durch die Mittagshitze der gnadenlosen Sonne wird das Blatt dann verbrannt und treibt schließlich willenlos und wehrlos in den Abgrund. Der heiße Atem des Südwindes verstärkt diesen Eindruck noch.

Seinem Gedankenkonstrukt wieder entflohen (vierte Strophe), ist es dem lyrischen Ich ein Anliegen, der ursprünglich Geliebten noch eine letzte Botschaft zu hinterlassen. Es will ihr „Les tortures de mon cœur mort“ noch einmal vor Augen führen, um ihr bewusst zu machen, dass sie mit ihrer Gnadenlosigkeit ein Menschenleben zerstört hat. Es scheint also, dass die Lebenskraft des lyrischen Ich noch nicht ganz erloschen ist, sondern das Gefühl, der Angebeteten noch einen letzten Schmerz zuzufügen, erscheint wie ein Rachegeanke.

Henri Duparc hielt sich in seiner Vertonung von *Testament* im Gegensatz zu den vorangegangenen Gedichten *Phidylé* und *Lamento* an die vorgegebenen Strophen und änderte nur das Wort „m'entraîner“ (vierter Vers der dritten Strophe) in „m'emporter“. Musikalisch bringt Duparc, wie die folgende Analyse zeigen wird, die oben erwähnte Zwiespältigkeit des lyrischen Ich zwischen Resignation und Aggressivität sehr gut zum Ausdruck. Auch auf die Annäherung zwischen Mensch und Natur legt der Komponist in seiner Vertonung besonderes Augenmerk.



#### 4.17.4 Interpretation von Text und Musik

Duparcs *Testament* erinnert, was den zugrunde liegenden Text, aber auch die musikalische Umsetzung davon betrifft, sehr an das bereits analysierte *Soupir*:

- 1.) Beide Gedichte bestehen aus vier Strophen zu je vier Versen und weisen das Reimschema a b a b auf.
- 2.) Sowohl bei *Soupir* als auch bei *Testament* sind erste und letzte Strophe ident (nur der erste Vers der vierten Strophe von *Testament* zeigt sich in neuer Form).
- 3.) Die jeweiligen Vertonungen zu *Soupir* und *Testament* sind von einem markanten Motiv geprägt, das innerhalb der gesamten *Mélo die* immer wieder zu hören ist.
- 4.) Beiden Liedern gemeinsam ist ein Klavierpart, dem eine besonders wesentliche Rolle zukommt.

Gerade die Bedeutung des Klavierparts eint *Soupir* und *Testament* auf der einen Seite, trennt sie aber auf der anderen Seite, wenn es um die jeweilige dramatische Ausprägung geht: Die Klavierstimme in *Testament* besticht bei weitem mit größerer Dramatik und Expression als die von *Soupir*.

*Testament* besteht aus insgesamt 66 Takten, die in folgende Abschnitte gegliedert sind:

| Einleitung | 1. Strophe | Zwischenspiel | 2. Strophe | 3. Strophe | Zwischenspiel | 4. Strophe | Nachspiel |
|------------|------------|---------------|------------|------------|---------------|------------|-----------|
| 2 Takte    | 10 Takte   | 4 Takte       | 13 Takte   | 14 Takte   | 4 Takte       | 10 Takte   | 9 Takte   |

Sehr deutlich ist aus dieser Graphik zu entnehmen, dass Henri Duparc die vorliegende Komposition mit stringenter formaler Regelmäßigkeit gestaltet hat. Bis auf Vor- und Nachspiel, die unterschiedliche Taktanzahlen aufweisen, zeigt sich der formale Aufbau von *Testament* in symmetrischer Anordnung. Selbst die Binnenstrophen, die als Kontrastsegment zu erster und vierter Strophe fungieren, sind gleich strukturiert: So findet sich jeweils nach dem zweiten Vers von Strophe 2 und 3 ein einzelner Takt, der

als kurzes Interludium gewertet werden kann. Zweite und dritte Strophe gehen dann ohne weiteres Zwischenspiel fließend ineinander über.

Wie bei den meisten Liedern Duparcs gibt es auch in *Testament* musikalische Elemente, die die einzelnen Strophen miteinander verbinden. So findet sich zum Beispiel in jeder der vier Strophen eine Stelle, in der der Klavierpart für kurze Zeit neue Gestalt annimmt und als Kontrast zu den sonst so schnellen und atemlosen Sechzehntelbewegungen nun in langsamen, teils harmonisch überraschenden Akkorden fortschreitet. Diese Stelle erscheint jeweils im zweiten Vers der Strophen 1 bis 4. Duparc erreicht dadurch, dass der Hörer auf die folgenden Textsegmente besonders aufmerksam wird und sie als gehaltvolle Schlüsselworte der einzelnen Strophen erkennt: „l’aile noire d’un remord“ (Strophe 1), „Aux clairs midis de ta beauté“ (Strophe 2), „Comme des soleils sans merci“ (Strophe 3), „Sur l’aile noire d’un remord“ (Strophe 4).

Ein weiteres verbindendes Element ist das Hauptmotiv der *Mélodie*, das in jeder der vier Strophen wahrzunehmen ist. Dieses besteht aus einer abwärts schreitenden Linie, die nicht wie bei *Lamento* chromatisch, sondern diatonisch ist und zumeist in der rechten Hand des Klavierparts gespielt wird. Vergleichbar mit *Soupir* und *Lamento* bringt Duparc auch in *Testament* anhand dieser abwärts laufenden kurzen Phrase das Jammern, Seufzen und Klagen des lyrischen Ich musikalisch zum Ausdruck.

The image shows a musical score for two measures of a piece. The top staff is in bass clef, 9/8 time, and B-flat major. It contains a melodic line with a slur and a fermata over the second measure, and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is also in bass clef, 9/8 time, and B-flat major, featuring a steady eighth-note accompaniment. The score is marked 'p' and includes the instruction 'marquez le chant' above the right hand.

**Notenbeispiel 96:** *Testament*, M3, Takte 1 und 2

Dem Motiv gegenüber steht der Duktus der Singstimme, den Duparc bewusst konträr anlegt. So strebt dieser im Verlauf der *Mélodie* stetig aufwärts und ist besonders in

erster und vierter Strophe von großen Intervallsprüngen geprägt. Deren hohe Anzahl ist in diesem Lied, wie Rémy Stricker schreibt<sup>10</sup>, für Duparc eher ungewöhnlich. So finden sich bereits in der ersten Strophe im Gesangspart groß angelegte Intervallsprünge zu den folgenden Textpassagen: „remord“ (Takt 6), „Les tortures“ (Takt 9f.), „cœur mort“ (Takt 11f.). Der Hörer gewinnt den Eindruck, das lyrische Ich versuche durch wutentbrannte Schreie (musikalisch umgesetzt durch die Intervallsprünge) seiner Enttäuschung über die zurückgewiesene Liebe Ausdruck zu verleihen.

In der zweiten Strophe weicht die Wut des lyrischen Ich einer tiefen Resignation. Traurige Erinnerungen an die Schönheit der Geliebten werden wach. Duparc unterstreicht diese Stimmungsänderung einerseits durch den modifizierten Klavierpart bei den Worten „Aux clairs midis de ta beauté“, andererseits auch durch die Veränderung der Tonalität: das trübe c-Moll aus der ersten Strophe wird verlassen und kurzfristig – wenn der Sänger die Schönheit der Geliebten anpreist – durch ein hell und freundlich wirkendes F $\sharp$ -Dur ersetzt. Die Singstimme schreitet im Vergleich zur ersten Strophe monoton voran, Schreie (Intervallsprünge), wären in dieser vom lyrischen Ich nun angenommenen Stimmung fehl am Platz. Das Hauptmotiv des Liedes ist in dieser Strophe in der rechten Hand des Klavierparts wesentlich weniger oft zu hören als in den Randstrophen, dafür findet es sich nun in variiertem Form bei den Worten „Et, comme à la feuille flétrie“ gleichzeitig in Singstimme und linker Hand des Klavierparts wieder:

Et, comme à la feuil - - - le flé -

<sup>10</sup> Vgl. Stricker, *Duparc et ses mélodies*. S. 75.

tri - - - - -

**Notenbeispiel 97:** *Testament*, M3, Takte 24 bis 26

Genau diese Stelle ist, was die Ausdeutung des Textes in Musik betrifft, nicht sehr leicht nachzuvollziehen und daher auch, wie Barbara Meister in ihrem Werk *Nineteenth-century French song* schreibt, für Sänger oft schwer zu interpretieren:

„The words to the four lines quoted above are exhausted, depleted, resigned, but the music is tender and warm. This presents a problem for the interpreters. One is probably more likely to be influenced by the music than the text when performing the song. At least the two artists have the same material, for the two melodic lines have been in unison during these four lines.”<sup>11</sup>

In der dritten Strophe, die unmittelbar an die zweite Strophe anschließt, kommt es zu einem weiteren Stimmungswandel des lyrischen Ich. Die Schönheit der Geliebten wird nicht mehr romantisiert wahrgenommen, sondern ängstlich-aggressiv. Dies spiegelt sich eindeutig in der musikalischen Umsetzung von Duparc wieder: Bei den Worten „Tes yeux m’ont brûlé jusqu’à l’âme“ begleiten Doppelbässe die Singstimme, hämmernde Synkopen in Takt 31 machen die Brandmale, die die Augen der Geliebten der Seele des lyrischen Ich zufügt, hörbar.

---

<sup>11</sup> Meister, *Nineteenth-century French song*, S. 260.

Der erste dramatische Höhepunkt des Liedes wird bei den Worten „Comme des soleils sans merci!“ erreicht. Hier lässt Duparc das lyrische Ich erneut verzweifelt aufschreien. Ein völlig unerwarteter harmonischer Fortgang unterstreicht die Dramatik der Situation:

„Une tournure très imprévue se présente aux mes. 34 sqq. On s'attend à une cadence en do mineur: mes. 33 do I<sup>6</sup>, mes. 34 accord de dominante de passage, mes. 35 sol – ré – fa – si b. – fa V<sup>e</sup> degré. Cet accord peut être conçu comme sol – do double d. – mi d. – la d. – mi d., le 3<sup>e</sup> renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> du VII<sup>e</sup> degré de si mineur avec deux altérations. Cet accord se résoud d'une façon tout imprévue sur Si majeur!”<sup>12</sup>

Gerade an diesen Harmonien hat der Komponist – und da im Speziellen am Akkord des Taktes 35 – akribisch gefeilt. Nancy Van der Elst nimmt an, dass Duparc auch an diesen Akkord gedacht haben könnte, als er in einem Brief an Ernest Chausson die folgenden Worte schrieb:

„Quant à l'accord de Testament, je viens de le regarder encore avec inquiétude, et je ne peux même pas le trouver bizarre: il y en a dans presque toutes les autres mélodies, et dans chaque page de tout ce que tu as écrit, qui me paraissent bien plus étranges; c'est drôle cette différence entre les Alpes et les Pyrénées! Je suis sûr que quand tu viendras ici tu le trouveras banal.”<sup>13</sup>

Nach einem kurzen Zwischenspiel in dem wieder das klagende Hauptmotiv zu hören ist, greift Duparc in der Stimmführung bei den Worten „Feuille que le gouffre réclame“ wieder auf die Takte 24 bis 27 der zweiten Strophe zurück. Um wie vieles aggressiver zeigt sich nun jedoch der die Singstimme begleitende Klavierpart! Gnadenlos donnern Doppelbässe in chromatischen Auf- und Abwärtsbewegungen und kündigen spannungsgeladen an, was nur einige Takte später kommt: Der Höhepunkt des Liedes, der in Takt 42 erreicht wird. Dieser wird einerseits durch Dynamik und größten Ambitus der Singstimme markiert, andererseits durch die schnellen chromatischen und höchst erregten Aufwärtsläufe im Klavierpart. Eine kurze dramatische Pause im Anschluss lässt den Höhepunkt nur noch mehr zur Geltung kommen.

---

<sup>12</sup> Elst, *Duparc*. S. 342.

<sup>13</sup> Zit. nach: Ebda.

Ein viertaktiges Interludium, das sich des musikalischen Materials aus dem Vorspiel bedient, führt schließlich zur vierten Strophe, die textlich und musikalisch wieder mit der ersten Strophe ident ist.

Setzt man sich mit dem Lied *Testament* intensiv auseinander, stellt sich einem sehr bald die Frage nach Bedeutung und Relation zwischen Gesangs- und Klavierpart. Aus der bisherigen Analyse geht hervor, dass der Vokalpart als Träger des Gemütszustandes des lyrischen Ich zu werten ist. Welche Rolle kommt aber der Klavierstimme zu? Dass diese nämlich in ihrer Art „besonders“ ist und auch sein soll, beweist allein schon die Tatsache, dass Duparc im Vorfeld sehr viel an diesem Part korrigiert und mit größter Präzision gefeilt hat.

Der Klavierpart übernimmt in *Testament* gleich drei Aufgaben:

- 1.) Er bildet – wie in jedem anderen Lied auch – das harmonische Fundament.
- 2.) Er wird durch die fortwährende Anwendung des Leitmotivs ebenso wie der Vokalpart zum Träger des Gemütszustandes des lyrischen Ich.
- 3.) Er gibt gleichzeitig aber auch in Form der schnellen Sechzehntelbewegungen das Bild des vom Winde verwehten Blattes wieder.

Gesangs- und Klavierpart werden von Duparc dem Inhalt des zugrunde liegenden Textes folgend zunächst als Kontrahenten eingesetzt. Mensch und Natur (das Blatt als *pars pro toto*) stehen einander gegenüber – der Mensch, der trotz aller Emotionalität vom regelmäßigen Puls des Herzschlags gelenkt wird ( $\frac{3}{4}$ -Takt) bildet den Gegensatz zum Blatt, das von unregelmäßigen und unvorhersehbaren Windböen davon getragen wird ( $\frac{9}{8}$ -Takt).

Die inhaltlichen Berührungspunkte (das lyrische Ich möchte auf das Blatt die Qualen seines Herzens niederschreiben) setzt Duparc – neben der Tatsache, dass der Klavierpart nicht nur die Rolle des Blattes übernimmt, sondern auch durch das Hauptmotiv die traurige Stimmung des lyrischen Ich wiedergibt – auch in Form von Stimmkreuzungen musikalisch um. Diese finden sich gehäuft in erster und vierter Strophe (zum Beispiel in den Takten 3 und 4, 7 und 8, 10 und 11, 48 bis 50 oder 53 und 54).

In der zweiten Strophe wird das Verhältnis zwischen lyrischem Ich und dem Blatt enger, denn letzteres beginnt sich selbst mit einem Blatt zu vergleichen. In der dritten Strophe hat es dann den Anschein, dass das lyrische Ich gar eine Symbiose mit dem Blatt eingeht und selbst zu diesem wird. Musikalisch zeigt sich diese Nähe durch das einheitliche Erklingen von Gesangs- und Klavierpart (Takte 24 bis 29 in Strophe 2), die vollständige Verwandlung wird eindringlich in den Takten 38 bis 42 wiedergegeben. Dass es sich hierbei jedoch nur um ein Gedankenspiel des lyrischen Ich handelt, beweist die Tatsache, dass die vierte Strophe sowohl im Text als auch musikalisch wieder gleich der ersten ist – Mensch und Natur stehen wieder in dem Verhältnis zueinander, in dem sie zu Beginn der ersten Strophe gestanden sind.

Mit der Vertonung von *Testament* erreicht Duparc, dass man dank der Musik leichter in die Tiefe des lyrischen Textes vordringen kann. Es zeigt sich dadurch, dass es sich bei Armand Silvestres Gedicht nicht nur um ein vordergründiges Liebesgedicht handelt, sondern dass hier eine Steigerung erfolgt vom einfachen Nebeneinander von Mensch und Natur in der ersten Strophe zu einer vollkommenen Symbiose, einer Erkenntnis, dass der Mensch immer ein Teil dieser Natur ist. Es erfolgt auch hier wie schon in der Person von Goethes *Werther*, verstärkt durch die musikalische Interpretation, ein Einswerden von Mensch und Natur.

## 4.18 La Vie Antérieure

### 4.18.1 Einführung

*La Vie Antérieure* ist die letzte der insgesamt 17 *Méodies*, die Henri Duparc geschaffen hat. Danach nahm er nur mehr Überarbeitungen oder Orchestrierungen des einen oder anderen Klavierliedes vor.

Zum Widmungsträger von *La Vie Antérieure* machte Duparc seinen langjährigen Freund Guy Ropartz, der seinerseits im Jahr 1897 Duparc wiederum seine *Symphonie sur un choral breton* widmete.

In seinem Curriculum Vitae<sup>1</sup>, gibt Duparc als Entstehungsjahr von *La Vie Antérieure* 1920 an. Laut Nancy Van der Elst hätte dieses Lied allerdings bereits am 24. Dezember des Jahres 1876 in der *Société Nationale* uraufgeführt werden sollen. Zu dieser frühen Erstaufführung kam es jedoch nicht, da der Autor kurz vor dem Konzert wie schon bei *Testament*<sup>2</sup> auch das Manuskript zu *La Vie Antérieure* zurückgezogen hat.<sup>3</sup>

So gibt es also von dem vorliegenden Vokalstück – vergleichbar mit *Testament* – eine Urfassung, deren Fertigstellung wahrscheinlich in den Jahren 1875 oder 1876 erfolgt ist; eine überarbeitete Neufassung, die um das Jahr 1920 vollendet worden sein dürfte, konnte bis dato von der Wissenschaft nicht ausfindig gemacht werden.

Aus dem Brief an den Verleger ist des Weiteren auch zu entnehmen, dass *La Vie Antérieure* vor allem in der zweiten Liedhälfte aus einigen musikalischen Fragmenten besteht, die aus der von Duparc leider nie vollendeten Oper *Roussalka* stammen.

Die Uraufführung von *La Vie Antérieure* fand am 5. März des Jahres 1903 in Brüssel bei einem Konzert der *Groupe de XX* statt. Interpretiert wurde die *Méodie* dabei von Elisabeth Delhez.

---

<sup>1</sup> Mangeot, *Duparc: Curriculum Vitae*. S. 35.

<sup>2</sup> Vgl. 4.17.2. *Von der Urauffassung zur endgültigen Fassung*, S. 382.

<sup>3</sup> Vgl. Elst, *Duparc*. S. 345.



Die Orchesterversion führte man das erste Mal im Kursaal von Montreux am 17. Oktober 1912 auf. Dabei wurde *La Vie Antérieure* von Jeanne Raunay gesungen und von Ernest Ansermet dirigiert.

#### 4.18.2 Das Gedicht und seine Interpretation

La Vie Antérieure (Charles Baudelaire)

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques  
Que les soleils marins teignant de mille feux,  
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,  
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,  
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,  
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,  
Et dont l'unique soin était d'approfondir  
Le secret douloureux qui me faisait languir.

*La Vie Antérieure* ist nach *L'Invitation au Voyage* das zweite Gedicht Charles Baudelaires, das Henri Duparc auswählte, um es in Musik zu übertragen. Wie *L'Invitation au Voyage* entstammt auch der vorliegende lyrische Text dem Gedichtkonvolut *Les Fleurs du Mal*, der während der Jahre 1857 bis 1868 in drei verschiedenen Fassungen publiziert worden ist.<sup>4</sup> *La Vie Antérieure*, vom Autor im Jahr 1857 verfasst, ist im Zyklus *Spleen et Idéal* zu finden.

Nachdem im Jahr 1838 der junge Baudelaire seine Abiturprüfung in Paris absolviert hatte, erging er sich in einem sehr ausschweifenden und verschwenderischen Lebensstil. Daraufhin entschlossen sich seine Mutter und sein Stiefvater, der Berufsoffizier James Aupick (Baudelaires wirklicher Vater ist gestorben, als Charles erst sechs Jahre alt gewesen ist), den widerspenstigen Sohn von Paris zu entfernen und ihn nach Kalkutta zu schicken. Dieses Ziel sollte der Bohémien allerdings nie erreichen, denn nach einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Kapitän des Schiffes fuhr Baudelaire nur bis Mauritius. Bereits nach einem halben Jahr kehrte er wieder nach Paris zurück. Die Reise aber sollte nachhaltigen Einfluss auf seine Dichtkunst haben:

„Baudelaire schmückte sich nach dieser unfreiwilligen Episode jedoch gern mit der Aura des Weitgereisten und erzählte von ausgiebigen Südseereisen und märchenhaften Abenteuern in Malabar, Ceylon oder Hindustan. Ohne Zweifel hatte das Reiseerlebnis inspirierend auf ihn gewirkt, denn dank der Erinnerung an die Zwangsreise wurde *Les Fleurs du Mal* um einige Gedichte [*La Vie Antérieure*, *Parfum exotique*, *A une Dame créole*, *Bien loici d'ici*, *A une Malabaraise*] bereichert, die durch ihren exotischen Charakter gekennzeichnet sind und um zahlreiche Bilder, die sich verstreut in den Stücken finden, in denen das Meer beschworen wird.“<sup>5</sup>

Den von Baudelaires Eltern beabsichtigten erzieherischen Zweck hatte die Reise allerdings nicht erfüllt: der Bohémien nahm nach seiner Rückkehr seinen eskapistischen Lebensstil wieder auf.

*La Vie Antérieure* dürfte, wie die Wissenschaft stark vermutet, wie viele andere Werke Baudelaires unter dem Einfluss von Drogen entstanden sein:

---

<sup>4</sup> Vgl. 4.8.2 *Das Gedicht und seine Interpretation*, S. 256.

<sup>5</sup> Sonja Sturm, *Zur Genese des literarischen Feldes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Die Rolle von Charles Baudelaire* (Norderstedt 2005), S. 64.

„In general, critics agree that Baudelaire's ‚La Vie antérieure‘ is a drug-induced experience, a psychedelic vision, to use a more modern term [...]. Indeed, a reassessment of the poem from this point of view is a timely task, for it creates a link to the modern drug culture, but more important, it continues to underscore the universal longing of the human psyche to transcend itself.”<sup>6</sup>

Der vorliegende lyrische Text ist aufgrund seines formalen Aufbaus der literarischen Gattung des *Sonetts* zuzuordnen: Er besteht aus zwei Strophen zu je vier Versen und zwei Strophen zu je drei Versen. Die beiden Vierzeiler weisen umschließende Reimform auf (a b b a / b a a b), die Terzette entsprechen, was die Norm der französischen Sonette betrifft, nicht der allgemeinen Regel sondern haben den Aufbau: c d d / c e e.

Allen Versen gleich ist ein durchgehender Alexandriner: In der ersten Strophe, Vers 2 und 3, der zweiten Strophe, Vers 1 und 4 sowie in der dritten und vierten Strophe, Vers 2 und 3, zählt dieser zwölf Silben, bei allen übrigen Versen besteht er aus dreizehn Silben.

Der das ganze Gedicht hindurch verlaufende, gleichmäßige Rhythmus vermittelt dem Leser das Gefühl eines breiten, ruhigen Fließens, welches nicht einmal durch die für den Alexandriner so typische Mittelzäsur (jeweils nach der sechsten Silbe) wesentlich unterbrochen wird. Auch die Dominanz des Konsonanten „l“ unterstreicht diese Ruhe und Gelassenheit.

Baudelaire zeichnet in *La Vie Antérieure* ein paradiesähnliches Bild und gibt dem Leser zahlreiche Hinweise, wo dieses Paradies am wahrscheinlichsten zu finden sei. So lassen die Worte „soleils marins“, „Les houles“, „l'azur“, „des vagues“ und „des palmes“ auf ein exotisches Land schließen, das am Meer liegt.

Die „vastes portiques“ und „grands piliers“ unterstreichen ebenfalls das exotische Flair und stehen möglicherweise auch für die orientalische Welt.

Die „grottes basaltiques“ könnten auf einen großen Landstrich in Indien hinweisen: Der Dekkan-Trapp in der Region Dekkan im westlichen Indien gehört zu den größten aus

---

<sup>6</sup> Nina Tucci, *Baudelaire's „La Vie antérieure“*. In: *Understanding „Les fleurs du mal“: critical readings*, hrsg. v. William J. Thompson (Nashville, Tennessee 1997), S. 16.

Flutbasalt bestehenden Regionen der Erde.<sup>7</sup> Von seiner Reise nach Indien inspiriert, ist es durchaus möglich, dass Baudelaire an ebensolche Basalt-Flächen dachte, als er das Wort „grottes basaltiques“ in sein Gedicht integrierte.

Das Bild der Sklaven, die dem lyrischen Ich mit Palmenzweigen Luft zufächern, steht für zweierlei: Einerseits wird nochmals betont, dass das Ich sich in einer fast tropischen Umgebung befindet und daher seine Stirn gekühlt werden müsse, andererseits übermittelt der Dichter dem Leser auch, dass sich dieses Ich vielleicht mit der Gestalt eines orientalischen Fürsten identifiziert.

Reichhaltig ist das Universum an Farben, Gerüchen und Tönen, das der Dichter in diesem Poem beschreibt:

- In tausend Feuer getauchte Meeressonnen stehen im Gegensatz zu den am Abend so düster und dunkel wirkenden Basaltgrotten. (Der farbliche Gegensatz wird auch auf der lautlichen Ebene unterstützt: helle Vokale [z.B. in den Worten „habité“, „teignaient“, „mille“, „piliers“ etc.] fungieren als Antithese zu dunklen Vokalen [z.B. „soir“, „aux grottes“, „basaltiques“]).  
Der in der Brandung der Wellen sich spiegelnde helle Himmel steht wiederum in Opposition zu den warmen Farben der untergehenden Sonne, die sich in den Augen des lyrischen Ich wiederfinden.
- Das mächtige Wellenspiel des Meeres bauscht sich zu riesigen Akkorden auf, das vom lyrischen Ich als volltönende Musik wahrgenommen wird.
- Die nackten Sklaven wiederum, die das Ich verwöhnen, verströmen einen betörenden Duft.

Dieses sämtliche Sinne ansprechende Universum führt dazu, dass das lyrische Ich von „voluptés calmes“ betört wird:

---

<sup>7</sup> Vgl. Barbabianca Gilles, *La vie antérieure – Commentaire composé – Baudelaire Charles – Spleen et Idéal*

<http://www.intellego.fr/soutien-scolaire-Universite/aide-scolaire-Francais/La-vie-antérieure--Commentaire-composé--Baudelaire-Charles--Spleen-et-Ideal/2891> (21.03.2010)

[i.d.F.: Gilles, *La vie antérieure*], S. 2.

„On sent que s'effectue à ce moment une osmose totale entre le fabuleux environnement et le poète en quête de bonheur. Il y trouve un refuge apaisant, ce dont témoignent ‚les voluptés calmes‘ (vers 9). Le renforcement de la quiétude s'effectue avec l'ajout de l'adjectif ‚calme‘ car une volupté est déjà à la base une impression extrêmement agréable, donnée aux sens par des objets concrets, des biens matériels, des phénomènes physiques, et que l'on se plaît à goûter tranquillement dans toute sa plénitude. Ainsi nous voyons bien l'importance que Baudelaire attache à ce monde pacifique. Il est d'autant plus surprenant de retrouver l'écrivain dans une situation de point de mire. Le division du premier hémistiche en deux parties égales trisyllabique souligne sa situation ‚au milieu‘ (vers 10) du décor, entre la mer, le ciel et les esclaves. La synergie est donc complète.“<sup>8</sup>

Mit dem Übergang vom Vierzeiler zum Dreizeiler treten dann mit einem Mal auf jeder Ebene Modifikationen ein:

Die streng geregelte Ordnung des Sonetts wird in den Dreizeilern vom Dichter bewusst zerstört: Besteht nämlich im klassischen französischen Sonett das Reimschema der Dreizeiler aus der Form c c d / e d e, wird dieses von Baudelaire beabsichtigt „auf den Kopf gestellt“ und zeigt sich in *La Vie Antérieure* im Schema c d d / c e e. Die paradiesische Ruhe und Harmonie, die in den ersten beiden Strophen sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch auf formaler Ebene stattfindet, nimmt nun ein jähes Ende.

Auf der Ebene des Inhalts tritt das lyrische Ich bei den Worten „C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes, / Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs“ im Gegensatz zu den ersten beiden Strophen mehr in den Mittelpunkt. Es sieht sich selbst als Zentrum, von all dieser exotischen Schönheit umgeben (auch auf formaler Ebene ersichtlich: Genau dieser Vers findet sich in der Mitte des Gedichts), bedauert aber gleichzeitig – erkennbar durch die Anwendung des französischen Perfekts („C'est là que j'ai vécu“), dass dieser Zustand einmal war, nun aber nicht mehr ist, worauf möglicherweise auch der Titel des Gedichtes hinweist.

Die prägnante Wende aber findet sich erst in den letzten beiden Versen des zweiten Dreizeilers, nämlich bei den Worten „Et dont l'unique soin était d'approfondir / Le secret douloureux qui me faisait languir“. Das Paradies war doch nicht so perfekt wie es in den beiden Vierzeilern noch ausgesehen hat. Das lyrische Ich konnte die es

---

<sup>8</sup> Gilles, *La vie antérieure*. S. 1.

umgebende üppige Natur nicht uneingeschränkt genießen, obwohl alle seine Sinne von ihren Reizen angesprochen wurden. Im Gegenteil, ein „secret douloureux“ quälte seinen Geist und ließ es gar „dahinsiechen“ (die Qualen und hoffnungslosen Schreie macht Baudelaire auf lautlicher Ebene eindeutig durch die Endsilben -ir der Worte „approfondir“ und „languir“ in den letzten beiden Versen hörbar)<sup>9</sup>. Um welches Geheimnis es sich aber handelt, lässt Baudelaire völlig offen. Wichtig ist nur, dass das Geheimnis an sich das lyrische Ich vollkommen dahinrafft, die paradiesische Umwelt plötzlich völlig an Bedeutung verliert und alle Illusion mit einem Schlag zerstört wird.

Es gibt wohl kein anderes Gedicht in den *Fleurs du Mal*, in dem der Grundgehalt der Begriffe „Idéal“ und „Spleen“ so nahe beieinander liegt wie in *La Vie Antérieure*.

Die Antithese von Illusion und Desillusion scheint auch für Duparc immer wieder aufs Neue faszinierend gewesen zu sein, denn es ist das von ihm für eine Vertonung auserkorene Poem *La Vie Antérieure* – wie sich auch in den vorangegangenen Analysen zeigt – bei weitem nicht das einzige Gedicht, das diese Thematik zum Inhalt hat.

---

<sup>9</sup> Vgl. Gilles, *La vie antérieure*. S. 3.

### 4.18.3 Interpretation von Text und Musik

Am 19. Oktober des Jahres 1912 schrieb Henri Duparc in einem Brief folgendes an die Sängerin Jeanne Raunay:

„La Vie Antérieure qui n’est pas à proprement parler une mélodie mais plutôt une sorte de poème chanté où j’ai essayé de traduire musicalement la pensée et les admirables vers de Baudelaire.“<sup>10</sup>

Wenn man *La Vie Antérieure* im Speziellen auf das Wort-Ton-Verhältnis hin analysiert, wird einem sehr schnell klar, was Duparc meinte, als er der Sängerin erklärte, das vorliegende Lied sei mehr „poème chanté“ als „Mélodie“. *La Vie Antérieure* besticht nämlich durch eine außergewöhnlich akribische Umsetzung des gesprochenen Wortes und der dahinter stehenden Philosophie in Musik. An den formalen Aufbau des Gedichtes hat sich der Komponist bei der Vertonung dafür nicht so sehr in der strengen Weise gehalten, wie man es von ihm von seinen anderen *Méodies* gewohnt ist:

„En effet Duparc s’est rendu compte du fait que la construction de cette mélodie s’éloigne plus de la forme traditionnelle que ses autres mélodies. Le plan du sonnet, qui est à la base du poème de Baudelaire, a également été décisif pour la construction musicale, mais d’une façon beaucoup plus libre que dans Le Manoir de Rosemonde.“<sup>11</sup>

*La Vie Antérieure* ist in die Abschnitte A – B – C – A’ gegliedert, wobei die Formteile A und B den ersten beiden Strophen entsprechen, C für die beiden Terzette steht und A’ das zehntaktige Nachspiel, das sich aus vielen musikalischen Elementen von A zusammensetzt, meint. Für Duparc ungewöhnlich ist die Tatsache, dass die einzelnen Strophen, vor allem was den Klavierpart betrifft, völlig unterschiedlich gestaltet sind. In vielen anderen *Méodies* Duparcs sind die Strophen auf den ersten Blick hin konträr aufgebaut, doch zeigen sich nach näherer Analyse musikalische Elemente, die diese dann doch eng miteinander verbinden. Dies ist bei *La Vie Antérieure* nicht in gleichem Maße der Fall.

---

<sup>10</sup> Stricker, S. 60.

<sup>11</sup> Elst, *Duparc*. S. 348.



An die Sonetten-Form des zugrunde liegenden Poems von Baudelaire hält sich Duparc wie die folgende Graphik veranschaulicht, zwar formal, musikalisch sind die Strophen (erste und zweite sowie dritte und vierte Strophe) aber kaum abgegrenzt und gehen, obwohl sie so unterschiedlich gestaltet sind, ineinander über.

| Vorspiel | 1. Strophe | 2. Strophe | Zwischenspiel | 3. Strophe | 4. Strophe | Nachspiel |
|----------|------------|------------|---------------|------------|------------|-----------|
| 1 Takt   | 13 Takte   | 15 Takte   | 3 Takte       | 9 Takte    | 10 Takte   | 10 Takte  |

Die Zusammengehörigkeit von Strophe 1 und 2 sowie 3 und 4 unterstreicht der Komponist aber auf dynamischer Basis: So findet sich vom Beginn des Liedes an bis zum Ende der zweiten Strophe ein groß angelegtes Crescendo, das bei den Worten „C’est là, c’est là que j’ai vécu“ in der Singstimme in einem *ff* und der Angabe „à pleine voix“ gipfelt, ab dem zweiten Teil dieses Verses („dans les voluptés calmes“) beginnt dann ein Diminuendo, das sich bis zum Schluss fortsetzt und schließlich im *pp* endet.

In *La Vie Antérieure* findet sich ein Motiv, das zwar besonders die erste Strophe prägt, das aber in den anderen Strophen nicht so dominant wiederkehrt wie in vielen anderen *Mémoires* Duparcs.

Das Motiv besteht aus einem absteigenden Tetrachord (h<sup>b</sup> – a<sup>b</sup> – g – f) in der rechten Hand des Klavierparts, kontrastierend dazu findet sich eine chromatisch ansteigende Linie in der linken Klavierhand:

**Notenbeispiel 98:** *La Vie Antérieure*, M3, Takte 1 und 2

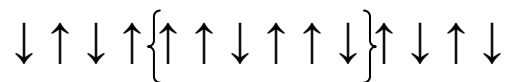
Der zweite Takt des Liedes zeigt eine Variante des Motivs: Zwar finden sich in der rechten Hand noch dieselben Töne des Tetrachords, nur zeigen sie sich hier in einer



- Es gibt keine harmonischen Veränderungen. Die linke Hand des Klaviers schlägt regelmäßig eine aus Tonika und Dominante bestehende Quint an.
- Das Tetrachord-Motiv an sich besticht durch eine geregelte Ordnung: zwei Ganztonschritte umschließen einen Halbtonschritt:

$$\begin{array}{cccc} h\flat & - & a\flat & - & g & - & f \\ \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \\ \text{GT} & & \text{HT} & & \text{GT} & & \end{array}$$

- Selbst die Anordnung von Motiv und Motivvariante ist streng geregelt: Die beiden Takte wechseln einander nicht – wie man auf den ersten Blick vermeint – stur hintereinander ab, sondern zeigen folgendes Muster:



↓ = Motiv

↑ = Motivvariante

- Auch im Vokalpart ist eine bestimmte Regelmäßigkeit wahrzunehmen. Er ist von vielen Quart- und komplementären Quintsprüngen geprägt. Bei näherer Untersuchung ergibt sich, dass in der Singstimme genau drei Quartsprünge (Takte 2f, Takt 8, Takte 11f) und drei Quintsprünge (Takt 4, Takte 9f, Takt 12) vorzufinden sind.

Hiermit ist eindeutig belegt, wie akribisch der Komponist versucht hat, auf sämtlichen musikalischen Ebenen die im Text beschriebene Harmonie und Ruhe auch in der Vertonung auszudrücken. Dabei vergaß Duparc aber auch nicht, einzelne Worte direkt in Musik zu übertragen: So zeigt sich zum Beispiel im Wort „majestueux“ ein majestätisch wirkender Dreiklangs-Aufstieg in der Singstimme oder bei „Rendaient parails“ (Übersetzung: sie gleichen einander) mehrmals derselbe repetierte Ton (h $\flat$ ).

Die zweite Strophe, die ohne Zwischenspiel an die erste Strophe anschließt, (Takt 14) ist musikalisch vollkommen konträr angelegt. Dort, wo im Text das aufschäumende und unruhige Meer im Gegensatz zur harmonisch-statischen Umgebung

der ersten Strophe steht, erklingt auch die Musik wesentlich verändert: Das starre Gerüst der Klavierbegleitung weicht beschwingten Sechzehntelbewegungen in der rechten sowie hin- und herpendelnden Triolen in der linken Klavierhand. Zusammen geben sie eindeutig die brandenden Wellen des Meeres wieder.<sup>12</sup>

Auch die Singstimme verharnt nicht nur auf Quart- und Quintsprüngen, sondern lässt bereits zu Beginn der zweiten Strophe in Takt 16 beim Wort „roulant“ einen Sextsprung vernehmen. Generell wirkt der Vokalpart zudem wesentlich emotionaler und steuert schließlich in Takt 23 auf einen ersten, in Takt 28 auf einen zweiten Höhepunkt hin. Die zunehmende Erregung der Singstimme wird besonders durch den Klavierpart unterstützt. Ab den Worten „accords de leur riche musique / Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux“ hat der Klavierpart nicht mehr nur Begleitfunktion, sondern bildet in der rechten Hand eine Gegenstimme zum Gesang aus: eine diatonisch aufwärts strebende Linie, die ihren Höhepunkt in Takt 24 beim Wort „musique“ findet und dann langsam wieder absteigt. Gerade ab dieser Stelle gewinnt man als Hörer den Eindruck als würden – sowie im Text beschrieben – die brandenden Wellen allmächtige Akkorde erzeugen, aus denen schließlich eine volltönende Melodie feierlich emporsteigt.

Das Leitmotiv aus der ersten Strophe ist in Strophe 2 zweimal zu hören: In Takt 17 ist es nach den Worten „les images des cieux“ im Klavierpart eindeutig zu vernehmen. Die Absicht, warum Duparc gerade hier das Motiv wieder erklingen lässt, ist deutlich erkennbar: Der „spiegelnde Himmel“ lässt Baudelaires Gedanken an die Seelenwanderung wieder durchschimmern – Duparc macht darauf musikalisch aufmerksam, indem das Motiv wiederkehrt. In gleicher Weise erklingt dieses nochmals in Takt 25 – diesmal jedoch im Gesangspart – bei den Worten „Aux couleurs du couchant“. Auch die „Farben der untergehenden Sonne“ sind ein Hinweis auf ein endendes Leben – Duparc weist mittels des Motivs musikalisch besonders daraufhin.

Auch was die Harmonie betrifft, ist die zweite Strophe wesentlich abwechslungsreicher gestaltet als die erste Strophe: Von  $e\flat$ -Moll geht es über G zur Dur-Variante von  $E\flat$ , ein

---

<sup>12</sup> *La Vie Antérieure* besteht, wie aus dem Curriculum Vitae Duparcs zu entnehmen ist, aus musikalischen Elementen seiner nie vollendeten Oper *Roussalka*. Möglicherweise dürfte die Vertonung des Meeres ein Element gewesen sein, das der Komponist aus der Oper übernommen hat (vgl. Elst, *Duparc*, S. 129).

verminderter Septakkord in Takt 27 führt schließlich in Takt 28 zum eigentlichen Höhepunkt dieser Strophe, der auf der Dominante von G erklingt.

E♭-Dur, das genau bei den Worten „accords de leur riche musique“ zu hören ist, spiegelt Duparc's Haltung, dass die gewaltige, vom Meer erzeugte Musik vom Komponisten als etwas sehr Positives verstanden wird.

Ein schneller, ekstatisch wirkender Lauf im Klavierpart beendet schließlich das kurze Zwischenspiel, das die beiden Vierzeiler von den Terzetten trennt, und führt zum eigentlichen Höhepunkt des Liedes: „C'est là, c'est là que j'ai vécu“. Die Singstimme ist am Höchststand der emotionalen Erregung angelangt – das Klavier allerdings agiert in anderer Weise:

„Voici touché le point culminant du texte et de la musique. Mais c'est là aussi que tout s'émeut et se fond dans l'évocation d'un monde lointain, révolu, habité du ‚secret douloureux‘ qui va s'ensevelir dans le silence. Une réserve soudaine enveloppe et dérobe ce qui ne sera pas révélé; le piano – toujours lui – l'exprime en accords massifs mais feutrés – *pianissimo* – dans un registre élevé de l'instrument.“<sup>13</sup>

Die hämmernden Akkorde auf der einen Seite, der melodisch ansteigende Ausruf „C'est là“ auf der anderen Seite, lassen ganz markant an eine *Mélodie* Duparc's erinnern, die wesentlich weniger Bekanntheitsgrad genießt als *La Vie Antérieure*, auf die der Komponist aber möglicherweise bewusst zurückgegriffen hat: auf *Romance de Mignon*.

**Notenbeispiel 100:**  
*Romance de Mignon*,  
D3, Takte 27 und 28

<sup>13</sup> Amy Dommel-Diény, *Les rapports musique et poésie dans 'La Vie antérieure' de Duparc – Baudelaire*. In: *Revue Musicale de Suisse Romande* 5 (1977) [i.d.F.: Dommel-Diény, *La Vie Antérieure*], S. 147.

Hier sehnt sich – ebenso am Höhepunkt des Liedes – Mignon danach, in ein von ihr imaginiertes paradiesähnliches Land ziehen zu dürfen. Das lyrische Ich von *La Vie Antérieure* hat dagegen schon in diesem Paradies gelebt und erinnert sich nun sehnsuchtsvoll daran. Es ist anzunehmen, dass Duparc in seiner Vertonung auf die inhaltliche Kohärenz der Gedichte von Goethe und Baudelaire aufmerksam machen wollte und daher die Höhepunkt der beiden Lieder sehr ähnlich gestaltet hat.

Ab Takt 38 bei den Worten des zweiten Verses von Strophe 3 in *La Vie Antérieure* passt sich der emotional eben noch so erregte Gesangspart dem unreal wirkenden Klavierpart an. Jegliche Melodie in der Gesangsstimme verschwindet, die Töne werden mehrmals repetiert, nur langsame, aufwärtsstrebende chromatische Fortschreitungen sind noch erkennbar. In einer Art Psalmodie beschreibt der Sänger, was er wie in einer Vision vor seinen Augen noch vorüberziehen sieht: „Au milieu de l’azur, des vagues, des splendeurs, / Et des esclaves nus tout imprégnés d’odeurs“. Die einzelnen Worte der Aufzählung bekommen bei Duparc einerseits durch den vermehrten Einsatz von Pausen im Vokalpart Gewicht, andererseits aber auch harmonisch durch eine Vielzahl von besonders mysteriös-visionären Akkorden:

„Chaque souvenir, presque chaque mot baigne dans un reflet magique; les ‚splendeurs‘ scintillent dans un éblouissement de dièzes inattendus, mes. 40, au prix d’une audacieuse enharmonie: sol bémol-fa dièse, ré bémol-do dièse, si bémol-la dièse.“<sup>14</sup>

Die vom Dichter bewusst anders gesetzten Reimfolgen in den Terzetten (vgl. 4.18.2 *Das Gedicht und seine Interpretation*, S. 402.) unterstreicht Duparc musikalisch, indem er die Reimworte „splendeurs“ und „odeurs“ durch ein spezielles *poco sfz* im Klavier betonen lässt. Auf den die Verse 2 und 3 umschließenden Reim (erster Vers der dritten und erster Vers der vierten Strophe) macht Duparc wiederum aufmerksam, indem er bei den Worten „Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes“ im Klavier die absteigende Melodie aus dem Gesangspart zu den Worten „les voluptés calmes“ nochmals erklingen lässt – noch dazu in einer Art Kanon: linke und rechte Hand spielen diese kurze Phrase zeitversetzt.

---

<sup>14</sup> Dommel-Diény, *La Vie Antérieure*. S. 150.

Bei den Worten „le secret douloureux“ greift Duparc im Klavierpart wieder auf den Beginn des Liedes zurück: Man hört die ursprünglich aus der Urzelle des Motivs entstandene kurze Melodie, die die Singstimme in Takt 5 gesungen hat. Hiermit leitet Duparc ein, was im Klaviernachspiel von *La Vie Antérieure* wie in der ersten Strophe wieder zum dominanten musikalischen Sujet wird: das Hauptmotiv. Dieses Mal zeigt es sich jedoch verändert: die chromatische Linie, die zu Beginn des Liedes noch als Gegensatz zum Tetrachord gewirkt hat, verschmilzt nun mit diesem – der Tetrachord in der rechten Klavierhand steigt nun vornehmlich in chromatischen Schritten abwärts. Erst in Takt 58 und 59 ist der chromatische Anstieg in der linken Hand wieder in originärer Form zu finden.

Mit *La Vie Antérieure* schuf Henri Duparc ein Werk, das einerseits viele musikalische Elemente beinhaltet, die der Komponist immer wieder gerne bei seinen *Méodies* angewandt hat (man denke an das wiederkehrende Leitmotiv, das langanhaltende Pedal, die diatonisch bzw. chromatisch auf- und abwärtssteigende Singstimme, die an bestimmten Stellen auch rezitativisch anmutet oder auch die von Duparc so gern überraschend gestalteten harmonischen Fortschreitungen), das andererseits aber auch hinsichtlich der besonders genauen Wort-Ton-Ausdeutung sowie der für Duparc schon ungewöhnlich freien Form, aus den vorangegangenen 16 *Méodies* wesentlich hervorsticht.

Henri Duparc ist mit *La Vie Antérieure* am Höhepunkt seines Klavierliedschaffens angelangt – der Komponist hat in diesem „poème chanté“ einerseits seinen bisherigen musikalischen Stil perfektioniert, andererseits aber gleichzeitig auch versucht, noch darüber hinaus zu wachsen und in neue Richtungen zu gehen. So kann man sich am Ende dieser Analyse nur den Worten von Sydney Northcote anschließen, der *La Vie Antérieure* wie folgt beurteilt hat:

„This is a masterpiece, a song ‘to dwell with’, haunting, profound and, as far as human imagination can go, perfect.“<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Northcote, *Songs*. S. 114.

## 5. Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

Die Ergebnisse zur Untersuchung der Wort-Ton-Analyse des Klavierliedschaffens von Henri Duparc konnten über einen größeren Zeitrahmen hinweg schrittweise erreicht werden.

Zunächst widmete sich die Verfasserin einer akribischen Recherche zur Sekundärliteratur um Henri Duparc und dessen Oeuvre und stellte dabei fest, dass es zwar einige Abhandlungen in französischer, englischer und holländischer, jedoch nicht in deutscher Sprache gibt. So lag es nahe, ein umfassendes deutschsprachiges Schriftstück über den noch unbekanntenen Komponisten zu verfassen.

Während der Suche nach Sekundärliteratur stieß die Verfasserin auf ein Werk, das aufgrund seiner fundierten und vielfältigen Informationen zu Duparc und dessen Schaffen wesentlich hervorstach. *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* war im Jahr 1972 von der in Utrecht lebenden Musikwissenschaftlerin und Komponistin Nancy Van der Elst publiziert worden. Ihre so genau recherchierte Abhandlung diente als wertvolle Basis für die vorliegende Arbeit.

Nach reiflicher Auseinandersetzung mit der Biographie des Komponisten zeigte sich, dass in dieser Dissertation der Fokus speziell auf das letzte Drittel von Duparcs Leben gelegt werden sollte, da dieser Abschnitt noch relativ unerforscht geblieben ist. Bei intensiven Recherchetätigkeiten in der französischen Nationalbibliothek wurde so ein Briefwechsel zwischen Duparc und dem Weinhändler Paul Charriol aus Bordeaux, der auch als Gesangslehrer tätig gewesen ist, ausgehoben. Dieser Briefwechsel fiel genau in diese Zeitspanne, erbrachte einige neue Erkenntnisse zu diesem dritten Lebensabschnitt Duparcs und war überdies bis dato noch nicht veröffentlicht worden. Der aus insgesamt 69 Schriftstücken bestehende Briefwechsel wurde daraufhin vollständig transkribiert und in dieser Arbeit im Anschluss an die Biographie von Henri Duparc angefügt.

Hauptaugenmerk legte die Verfasserin der vorliegenden Dissertation auf das Klavierliedschaffen des Komponisten.

Zunächst galt es, möglichst alle der für die Wissenschaft zur Verfügung stehenden Autographe zu Rate zu ziehen. In die meisten Lied-Manuskripte konnte im *Département de la Musique* der *Bibliothèque nationale de France* Einsicht genommen



werden. Neun Autographe, die der Urenkel von Henri Duparc, Comte Pierre d'Armagnac noch auf seinem Familienbesitz in den Hautes-Pyrénées aufbewahrt, konnten dank freundlicher und bereitwilliger Zusendung seitens des Grafen in Form von Kopien studiert werden.

Eine intensive und langfristige Internetrecherche führte die Verfasserin schließlich auch zu acht bis dato unauffindbaren Handschriften, die als Stichvorlagen gedient haben. Diese befinden sich nun in der *Frederick R. Koch Collection: Part 1, A-M* der *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* der *Yale University* und sind freundlicherweise als Kopien zur Verfügung gestellt worden.

Alle Autographe, bei denen es möglich war, Einsicht zu nehmen, wurden schließlich auf ihre abweichenden Lesarten hin genauestens untersucht, die Unterschiede dann in einem umfangreichen kritischen Bericht wiedergegeben. Die Erkenntnisse aus den Quellenstudien, die Roger Nichols 2005 in seinem Liederband *Henri Duparc. Complete songs* veröffentlicht hat, sind dabei berücksichtigt worden.

Der Vergleich der Handschriften führte zu den folgenden Ergebnissen:

Jedes der 17 Lieder ist von Duparc mindestens ein bis zwei Mal überarbeitet und korrigiert worden. In den meisten Fällen hat der Komponist die korrigierte Fassung einer *Mélodie* auf neue Notenblätter geschrieben (leider sind einige dieser Autographe verschollen bzw. bis dato der Wissenschaft noch nicht zugänglich gemacht worden), manchmal hat Duparc aber auch einfach die Korrekturen innerhalb der Handschrift oder schon auf dem Erstdruck – zumeist mit schwarzer Feder oder Farbstift – vorgenommen.

Die unterschiedlichen Versionen (sehr oft gibt es Abweichungen zwischen Erst- und Zweitdruck) dürften wohl der Grund dafür sein, dass allgemein große Unsicherheiten bezüglich des Entstehungsjahres der einzelnen *Méodies* bestehen. In diversen Quellen (Curriculum Vitae Duparcs, Briefe des Komponisten an Auguste Sérieyx, Vortrag, den Francis Jammes 1921 über Duparc und dessen Liedschaffen gehalten hat, Octave Sérés Buch *Musiciens français d'aujourd'hui* etc.) werden nämlich oft völlig divergierende Jahreszahlen als Entstehungsjahr angegeben. Es lässt sich daraus schließen, dass manch einer das Entstehungsjahr der ursprünglichen Version einer *Mélodie*, ein anderer aber das Entstehungsjahr der endgültigen Fassung zu demselben Lied angegeben hat.

Die Überarbeitung einzelner Lieder hat der Komponist zumeist innerhalb von sehr großen Zeitspannen vorgenommen. So liegen zum Beispiel zwischen der Erstedition von *Soupir* (1869) und der Publikation der endgültigen Fassung dieser *Mélodie* 33 Jahre!

Besonders akribisch überarbeitete Henri Duparc die Lieder *Chanson triste*, *Soupir*, *Au Pays où se fait la Guerre* sowie *Testament*. Während es von *Chanson triste* drei unterschiedliche Versionen, von *Au Pays où se fait la Guerre* gar fünf divergierende Varianten gibt, gibt es von *Soupir* und *Testament* jeweils nur zwei Versionen, die aber sehr stark voneinander abweichen. Im Falle von *Testament* driften die zwei Fassungen sogar so stark auseinander, dass eine verbale Auseinandersetzung und Beschreibung im kritischen Bericht der vorliegenden Dissertation nicht möglich war.

Die penible Arbeitstechnik Duparcs hinsichtlich seiner Korrekturen lässt sich durch den Vergleich der unterschiedlichen Versionen zu *Chanson triste* am besten nachvollziehen. Von Handschrift zu Handschrift hat er dabei immer wieder die gleichen Stellen neu überarbeitet, bis sie sich schließlich in der endgültigen Fassung in ihrer bestmöglichen Form zeigten.

Alle Korrekturen zusammenfassend war eine generelle Tendenz feststellbar, woran es dem Komponisten beim „Feilen“ seiner Lieder am meisten gelegen war:

- an einer Singstimme, die bestmöglich die Emotionen des lyrischen Ich aus der literarischen Vorlage zum Ausdruck bringen sollte;
- an einem Klavierpart, der nicht nur die harmonische Basis des Liedes bilden sondern sich von der Singstimme emanzipieren und als eigener Part – des öfteren auch als Gegenstimme – fungieren sollte;
- an einer bestmöglichen Umsetzung des gesprochenen Wortes in Musik.

Nach dem kritischen Bericht blieb der Verfasserin ein letzter, sehr arbeitsintensiver Schritt, nämlich die eigentliche Analyse zum Wort-Ton-Verhältnis aller 17 Klavierlieder Duparcs.

Dabei galt es zunächst die literarische Vorlage, auf dem die Vertonung basierte, unter Berücksichtigung von literaturhistorischem und biographischem Konnex des Poeten zu interpretieren. Dabei sind folgende Erkenntnisse gewonnen worden:

Henri Duparc wählte – mit Ausnahme des Gedichtes von Johann Wolfgang von Goethe (*Kennst du das Land?*) – nur lyrische Texte von zeitgenössischen Schriftstellern. 15 der von Duparc auserkorenen Poeme stammten dabei von Dichtern, die dem Poetenkreis „le groupe des poètes parnassiens“ angehörten. Bei den zwei übrigen literarischen Vorlagen handelte es sich um Übersetzungen (Victor Wilder übertrug Goethes *Kennst du das Land?* [*Romance de Mignon*] vom Deutschen ins Französische und Duparcs Ehefrau Ellie Mac Swiney übersetzte den Text von Thomas Moore [*Oh! Breathe not his name!*] vom Englischen ins Französische).

Die von Duparc präferierten Schriftsteller waren Jean Lahor und Théophile Gautier (von ihnen vertonte er jeweils drei Gedichte (vgl. Kapitel 4. *Henri Duparcs Liedschaffen: Einleitende Worte*, S. 142), sowie Charles Baudelaire und Sully Prudhomme (von diesen setzte Duparc jeweils zwei lyrische Texte musikalisch um). Von allen anderen Dichtern (François Coppée, Leconte de Lisle, Armand Silvestre, Robert de Bonnières und Gabriel Marc) vertonte der Komponist nur jeweils ein Poem.

Bei allen Gedichten findet sich (ausgenommen sind die beiden Übersetzungen) ein sehr streng geregelter formaler Aufbau nach klassischem Vorbild (einer der Grundsätze der Parnasse-Dichter).

Duparc bedient sich für seine Vertonungen lyrischer Texte mit unterschiedlicher Länge: Sechs Poeme bestehen aus vier Strophen (*Chanson triste*, *Soupir*, *Sérénade*, *Le Manoir de Rosemonde*, *Testament* und *La Vie Antérieure*), drei aus zwei Strophen (*Romance de Mignon*, *Élégie* und *Sérénade florentine*), jeweils zwei Gedichte aus drei (*Romance* [*Au Pays où se fait la Guerre*], *L'Invitation au Voyage*) und fünf Strophen (*Le Galop*, *La Vague et la Cloche*) und schließlich jeweils ein Gedicht aus sechs (*Lamento*), neun (*La Fuite*) und zehn Strophen (*Phidylé*). Ein Poem, das der Komponist in Musik umgesetzt hat, besteht sogar nur aus fünf Versen, also lediglich einer Strophe (*Nocturne* [*Extase*]). Es zeigt sich damit, dass Duparc sich nicht scheute, Gedichte mit unterschiedlich langem Umfang zu vertonen. Seine Präferenz jedoch fiel eindeutig auf Texte mit vier Strophen zu je vier Versen.

Warum der Komponist immer wieder auf formal streng geregelte lyrische Texte zurückgegriffen hat, lässt sich wahrscheinlich aus den folgenden beiden Gründen

erklären: Einerseits können Gedichte, deren Reim, Versanzahl und Rhythmus in einer bestimmten Regelmäßigkeit auftreten, leichter vertont werden, andererseits entspricht ein formal bis ins kleinste Detail ausgeklügeltes Gedicht genau dem Anspruch an Perfektion wie wir ihn bei Duparc immer wieder finden. Nur eine meisterhaft gestaltete literarische Vorlage konnte auch eine erstklassige Vertonung ergeben.

Dass Duparc auf Wortgewandtheit, Idee und Tiefgang eines Gedichtes großen Wert legte, zeigt sich auch insofern, als dass er sowohl sein Lied *Romance de Mignon* als auch seine *Sérénade* – das eine, eine mittelmäßige Übersetzung des Goethe-Textes, das andere ein Gedicht, das dem Anspruch nach nicht mit den anderen Poemen mithalten konnte – nach der Erstveröffentlichung im Jahr 1869 nicht noch einmal drucken ließ. So sucht man die beiden *Méodies* auch in seinem im Jahr 1911 publizierten Liederalbum *Henri Duparc / Méodies / (Nouvelle édition complète)*, vergeblich.

Der Gehalt der Gedichte, die Duparc zur Vertonung gewählt hat, beschränkt sich im Wesentlichen auf nur wenige gewichtige Themen:

In den meisten Werken, nämlich sieben an der Zahl (*Chanson triste*, *Soupir*, *Sérénade*, *Le Manoir de Rosemonde*, *Sérénade florentine*, *Phidylé* und *Testament*) geht es um die Zuneigung des lyrischen Ich zu einem Gegenüber. Diese Zuneigung wird jedoch in fünf der sieben Gedichte (*Chanson triste*, *Soupir*, *Sérénade*, *Le Manoir de Rosemonde* und in *Testament*) nicht erwidert, was vom lyrischen Ich unterschiedlich aufgenommen wird: In *Chanson triste*, *Soupir* und *Sérénade* ergeht es sich in qualvollen seelischen Schmerzen darüber, in *Le Manoir de Rosemonde* und *Testament* zeigt es sich aggressiv und trotzig.

In den verbleibenden zwei Gedichten *Sérénade florentine* und *Phidylé* wird jeweils ein für die Epoche der Romantik typisches Bild evoziert: ein nächtliches Ständchen des Liebenden auf der einen Seite, das Beobachten der unter einem Baum schlafenden Geliebten auf der anderen Seite.

Zu einem dramatischen Dialog zwischen zwei Liebenden kommt es auch in Duparcs einzig vertontem Duett, *La Fuite*. Dieses sticht aus der Reihe der von Duparc gewählten Gedichte insofern heraus, als dass es sich hierbei um ein sog. „Duodrama“ handelt, in dem zwei Personen – einem Hauptdarsteller wird eine Nebenfigur als Opponent und Stichwortgeber gegenüber gestellt – miteinander kommunizieren.

Um das bange Warten der Liebenden auf den Geliebten geht es letztlich aber auch in Gautiers *Romance (Au Pays où se fait la Guerre)*. Dieses beinahe als Ballade anmutende Gedicht unterscheidet sich aber aufgrund seiner Dramatik von der übrigen Liebeslyrik.

Als Texte mit ähnlicher Dramatik sind *Le Galop* und *La Vague et la Cloche* zu nennen. In dem einen sieht sich ein wilder Reiter plötzlich als Krieger in die Wüste versetzt, der den harschen Befehlen des Stammeshäuptlings Folge leistet, in dem anderen sieht sich das lyrische Ich im Traum zunächst in einem von Wind und Wasser stark bewegten Boot auf dem Meer sitzend und kurz darauf auf einer wild läutenden Turmglocke reitend.

In drei der von Duparc vertonten Gedichte geht es um die Sehnsucht, im Paradies bzw. in einer paradiesähnlichen Umgebung zu leben (*Kennst du das Land? [Romance de Mignon]*, *L'Invitation au Voyage* und *La Vie Antérieure*), in drei weiteren Gedichten sind die Vergänglichkeit des Lebens und der Tod die zentralen Themen (*Oh! Breathe not his name*, [*Élégie*], *Nocturne [Extase]* und *Lamento*).

Auffallend ist, dass über den primären Inhalt hinaus sehr viele Gedichte die Antithese von Illusion und Desillusion (meistens in Form von Träumen oder phantasievollen Gedanken) zum Inhalt haben. So scheint Henri Duparc von diesem Gegensatz immer wieder aufs Neue fasziniert gewesen zu sein. Möglicherweise hing er auch selbst oft Tagträumen bzw. der Vorstellung nach einem besseren Leben im Paradies nach, deren Unerfüllbarkeit ihn das reale Leben nur umso schmerzvoller hat spüren lassen.

Zwei Bilder, die in den von Duparc gewählten Gedichten immer wiederkehren, sind einerseits das wild galoppierende Pferd und andererseits das stürmisch aufschäumende Meer. Beide Bilder, von denen sich der Komponist sichtlich angesprochen fühlte, stehen für Unberechenbarkeit und Dynamik, aber auch für mögliches Verderben.

Hinsichtlich der wortgetreuen Übernahme des zu Grunde liegenden Textes in Musik ist im Liedschaffen Duparcs eindeutig eine Entwicklung wahrnehmbar. Hatte er die ersten sechs Gedichte (*Chanson triste* bis *Romance [Au Pays où se fait la Guerre]*) beinahe wortgetreu in seine Komposition übernommen, so zeigte er sich ab *L'Invitation au*

*Voyage* wesentlich kühner: Er eliminierte von letzterem in seiner Vertonung die ganze zweite Strophe des Gedichtes und machte so aus dem ursprünglich dreistrophigen Poem eine zweistrophige *Mélodie*. Ebenso verfuhr er bei den Liedern *Phidylé* und *Lamento*, wobei er bei dem einen nur vier der ursprünglich zehn Strophen vertonte, bei dem anderen nur drei der insgesamt sechs Strophen.

Im Gegensatz dazu konstruierte Duparc bei dem Duett *La Fuite* eigenmächtig eine zehnte Strophe, formte bei *Phidylé* einen eigenen Refrain und fügte auch beim ursprünglich aus fünf Versen bestehenden *Nocturne [Extase]* einen sechsten Vers hinzu. Zweimal änderte er sogar den Titel des zu Grunde liegenden Gedichtes ab: Aus Gautiers *Romance* wurde so bei Duparc *Au Pays où se fait la Guerre*, aus Jean Lahors *Nocturne* wurde ein *Extase*.

Das Ergebnis ist einleuchtend: der Komponist lenkt den jeweiligen Inhalt des Gedichtes und dessen Interpretation in eine von ihm gewünschte Richtung und verändert damit wie besonders im Falle von *La Fuite*, *Phidylé* und *Lamento* den ursprünglichen Gehalt des Gedichtes.<sup>1</sup>

An die formale Strenge der zugrunde liegenden lyrischen Texte hielt sich Duparc auch in seinen Vertonungen. Trennte so zum Beispiel der Dichter zwei Strophen nur durch einen Beistrich und nicht durch einen Punkt, so ließ Duparc diese beiden Strophen auch musikalisch ineinander übergehen und separierte sie nicht durch ein kurzes Zwischenspiel. Stellte der Dichter augenscheinlich bewusst kurze Worte wie Pronomen, Präpositionen oder Artikel an den Versbeginn (vgl. *Chanson triste*) oder versuchte mit den Infinitivendsilben „-er“ und „-dre“ (vgl. *Soupir*) ein exponiertes Kontrastprinzip herauszuarbeiten, so machte dies Duparc auch in seiner Vertonung hörbar. Die Liste der musikalischen Umsetzungen dieser Art ist über alle 17 *Mélodies* beliebig erweiterbar.

Generell versuchte der Komponist mit Akribie der Versstruktur der Gedichte musikalisch zu folgen. Als Ausnahme möge hier nur Duparcs einzig komponierter originärer Orchestergesang (*La Vague et la Cloche*) gelten, bei dem sich der Musiker mehr an die Syntax der literarischen Vorlage hielt.

---

<sup>1</sup> In dieser Art vermag Duparc sehr an den österreichischen Komponisten Gustav Mahler, der ja auch Zeitgenosse Duparcs war, zu erinnern. Auch Mahler nahm neben Wortänderungen, Wiederholungen oder Umgruppierungen einzelner Zeilen Verschachtelungen mehrerer originaler Vorlagen zu einem neuen Gedicht vor. (Vgl. Peter Revers, *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer* [München 2000], S. 16.)

Typisch für Duparc ist die folgende Kompositionstechnik: mehrere auf den ersten Blick hin vollkommen divergierende Strophen, entpuppen sich nach näherer Analyse als doch zusammengehörig. Diesen Zusammenhalt schafft Duparc mittels verschiedenster musikalischer Elemente (vom immer wiederkehrenden Leitmotiv über einen dynamischen Zusammenhalt bis zum stetig anklingenden Ostinato-Bass oder hastig vorüberziehenden Arpeggi).

Mit derselben Technik verbindet Duparc aber auch auf musikalischem Weg zwei Textzeilen, die rein formal weit von einander entfernt, inhaltlich jedoch sehr stark miteinander verbunden sind (vgl. *Elégie* oder *La Vie Antérieure*). Der Komponist macht auf diese Weise in seiner musikalischen Umsetzung auf inhaltliche Kohärenzen aufmerksam, auf die man vielleicht, wenn man das Gedicht nur gelesen hätte, nicht gekommen wäre.

Generell zeigen sich bei Duparc verschiedene Ansätze der Wort-Ton-Übertragung:

- 1.) Der Komponist konzentriert sich darauf, weniger die inhaltlichen als die formalen Gegebenheiten des Gedichtes musikalisch umzusetzen.
- 2.) Duparc schafft ein Motiv, das nach Wagners Vorbild im gesamten Lied immer wieder kehrt und das so konzipiert ist, das es in wenigen Tönen bereits den textlichen Inhalt des Gedichtes transportiert (vgl. *Au Pays où se fait la Guerre*, *Sérénade florentine* oder *Phidylé*). Auch die elegische Stimmung des lyrischen Ich (fortwährendes Seufzen) drückt Duparc immer wieder über das Motiv aus.
- 3.) Bilder wie das aufschäumende Meer, das galoppierende Pferd, die schwingende Glocke oder das durch die Luft wirbelnde Blatt werden von Duparc lautmalerisch ganz im Sinne einer sinfonischen Dichtung im Klavierpart umgesetzt.
- 4.) Inhaltliche Wendungen werden musikalisch schon im Vorhinein durch unerwartete Harmoniewechsel angekündigt.

- 5.) Emotionale Ausbrüche des lyrischen Ich werden auf der einen Seite durch einen sprunghaften Duktus oder durch einen großen Ambitus in der Singstimme musikalisch transportiert, resignierte und zögerliche Stimmung des lyrischen Ich wird auf der anderen Seite anhand von Rezitativen vertont. Der jeweilige Gefühlszustand (Dur: fröhlich, Moll: traurig) ist auch auf harmonischer Basis im Klavierpart wahrnehmbar.
- 6.) Letztlich gibt es auch zahlreiche Stellen, wo Duparc *direkt* das Wort in Musik umgesetzt hat. Diese reichen vom deutlich hörbaren aufsteigenden Liebesstern (*Sérénade florentine*), bis hin zur Textpassage „rendaient parails“ (Übersetzung: sie gleichen einander), wo der Komponist mehrmals den gleichen Ton hintereinander repetieren lässt.

Die Analysen zu allen 17 Liedern Duparcs in dieser Dissertation haben ergeben, dass der Komponist mit seiner *Mélodie La Vie Antérieure* am Maximum der Wort-Ton-Ausdeutung angelangt ist. Noch präziser hätte man den zu Grunde liegenden Text wohl kaum musikalisch umsetzen können.

Es spricht für die Sensibilität und Selbsteinschätzung des Künstlers, das er diesen Höhepunkt der textlich-musikalischen Transposition erkannt hat und daraufhin kein neues Lied mehr schuf, sondern sich mit dem Versuch begnügte, die zuvor geschaffenen *Méodies* auf einen ebensolchen perfekten Stand zu bringen.



## 6. Bibliographie

Ahn, Jin-Tae: *Mignons Lied in Goethes „Wilhelm Meister“* (Frankfurt am Main 1993)

Andreis, Josep (Hrsg.): *Muzička Enciklopedija* (Zagreb 1958), S. 394.

Andrew Roby, Billy: *A performer's guide to the songs of Henri Duparc* (Louisville, Kentucky 1991)

Basso, Alberto (Hrsg.): *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Bd 2 (Turin 1983), S. 583f.

Baudelaire, Charles: *Le Parnasse Contemporain. Recueil de vers nouveaux* (Paris 1866–1876)

Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal* (Paris 1868)

Beaunier, Jeanne André: *Dernière visite à Henri Duparc*. In: *Revue universelle* 23 (1933), S. 623–627.

Benda, Julien: *Les Amorandes* (Paris 1922)

Berger, Sibylle: *Realität und Fiktion in der Lyrik Théophile Gautiers* (Innsbruck 1985)

Bertelin, Albert: *Traité de Composition Musicale* (Paris 1931)

Blom, Eric (Hrsg.): *Grove's Dictionary of music and musicians*, Bd 3 (London, New York 1954) S. 812.

Bordeu, Charles de: *La Terre de Béarn* (Paris 1922)

Boucher, François: *Henri Duparc: Maire de Marnes*. In: *Hommage à Henri Duparc: Musicien Français, Maire de Marnes en 1884–1885 / organisé par la commune de Marnes*, hrsg. v. Paul Graziani (Marnes 1985)

Boucher, Maurice: *La maladie de Henri Duparc: son rôle dans l'esthétique du compositeur*. In: *Conférences d'histoire de la médecine* (Lyon 1990), S. 217–236.

Bovet, E.: *Sully Prudhomme* (Avec lettres inédites). In: *Wissen und Leben* 23 (1913), S. 7.

Braak, Ivo: *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe* (Kiel 1965)

Brangsch, Walther: *Philosophie und Dichtung bei Sully Prudhomme* (Berlin 1911)

Bréville, Pierre de: *Duparc*. In: *Larousse mensuel illustré* 315 (1933), S. 403f.

Bréville, Pierre de: *Henri Fouques-Duparc (1848–1933)*. In: *Revue de la société des amis de la musique française* (1933), S. 83–96.

- Brunet, François: *Théophile Gautier et la musique* (Paris 2006)
- Calvocoressi, Michel: *Musicians Gallery* (London 1933)
- Calvocoressi, Michel Dimitri (Hrsg.): *Henri Duparc. Mélodies. Textes Français, Anglais et Allemand. Traductions de M.D. Calvocoressi* [Notenausgabe] (Paris 1909)
- Chantavoine, Jean / Gaudefroy de Mombynes, Jean: *Le Romantisme dans la musique européenne* (Paris 1955)
- Chantavoine, Jean: *Henri Duparc*. In: *Revue Hebdomadaire* 18 (1906), S. 114f.
- Clifford, Brendan: *The Life And Poems Of Thomas Moore* (Belfast 1993)
- Coeuroy, André: *La Musique française moderne* (Paris 1922)
- Combarieu, Jules: *Histoire de la Musique*, Bd 3 (Paris 1919)
- Cooper, Martin: Art. Duparc. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd 7 (London, New York 2001), S. 718–719.
- Cooper, Martin: *French music from the death of Berlioz to the death of Fauré* (London 1951)
- Coppée, François: *Le Reliquaire* (Paris 1870)
- Dahlström, Fabian: *The works of Jean Sibelius* (Helsinki 1987)
- Deneckere, Tom: *Henri Duparc*. In: *Kaderblad* (1998), S. 4–7.
- d'Indy, Vincent: *César Franck* (Paris 1906)
- d'Indy, Vincent: *Cours de Composition Musicale III* (Paris 1950)
- Dommel-Diény, Amy: *Les rapports musique et poésie dans 'La Vie antérieure' de Duparc – Baudelaire*. In: *Revue Musicale de Suisse Romande* 5 (1977), S. 146–151.
- Donner, Frank: „*Volupté, sois toujours ma reine!*“ / *Polymorphe Frauenbilder in Charles Baudelaires „Fleurs du Mal“* (Osnabrück 2002)
- Drost, Wolfgang: *L'Invitation au Voyage*. In: *Die französische Lyrik. Von Villon bis zur Gegenwart*, hrsg. v. H. Hinterhäuser, Bd 2 (Düsseldorf 1975), S. 40–52.
- Duchesneau, Michel: *Le rôle de la société nationale et de la société musicale indépendante dans la création musicale à Paris de 1909 à 1935* (Laval 1994)
- Ducros, Frédéric: *L'œuvre de Duparc*. In: *Zodiaque* 152 (1987), S. 15–41.
- Duparc, Arthur: *Correspondance de Henri Regnault* (Paris 1872)

## Bibliographie

---

- Duparc, Henri: *Souvenirs de la Société Nationale*. In: La Revue musicale S.I.M. 8 (1912), S. 2f.
- Dumesnil, René: *Histoire de la Musique illustrée* (Paris 1934)
- Dumesnil, René: *La Musique contemporaine en France*, Bd 1 (Paris 1930)
- Dziębowskiej, Elżbiety (Hrsg.): *Encyklopedia Muzyczna PWM* (Krakau 1984), S. 482.
- Elliott, Marianne: *Robert Emmet / The Making of a Legend* (London 2004)
- Elson, James: *The seventeen songs of Henri Duparc*. In: NATS Bulletin, Bd 28, 4 (1972), S. 8–11.
- Elst, Nancy Van der: *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* (Paris 1972)
- Fabre, Michel: *Henri Duparc. Musicien de l'émotion* (Anglet 2001)
- Fabre, Michel: *Une amitié d'artistes. Lettres d'Henri Duparc à Francis Planté*. In: Revue régionaliste des Pyrénées 205–206 (1975), S. 36–60.
- Fabre, Michel: *L'image d'Henri Duparc: Lettres à Jean Cras*. In: Revue régionalistes Pyrénées 213 (1977), S. 55–72.
- Fauquet, Joël-Marie: *César Franck. Correspondance* (Sprimont 1999)
- Fausser, Annegret: *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920* (Regensburg 1994)
- Favre, Georges: *Musiciens français modernes* (Paris 1953)
- Fellot, Henri: *Lieder français: Henri Duparc*. In: Revue Musicale de Lyon 24 (1904), S. 277f.
- Ferchault, Guy: Art. Duparc. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd 3 (Kassel Basel 1954) Sp. 957–960.
- Ferchault, Guy: *Henri Duparc. Une Amitié Mystique. Lettres à Francis Jammes* (Paris 1944)
- Feret, Edouard: *Statistique générale du département de la Gironde* (Bordeaux 1889)
- Gallois, Jean: *Musiques et Musiciens au faubourg Saint-Germain* (Paris 1996)
- Gautier, Théophile: *La Comédie de la Mort* (Paris 1838)
- Gautier, Théophile: *Poésies complètes* (Paris 1858)
- Gérard, Yves: *Lettres de Henri Duparc à Ernest Chausson (1883–1899)*. In: Revue de musicologie (1956), S. 125–146.

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Stuttgart, Berlin 1911)
- Gordon, Tom: *Regarding Fauré* (Amsterdam 1999)
- Gothot-Mersch, Claudine: *Leconte de Lisle: Poèmes antiques* (Paris 1994)
- Greiner-Mai, Herbert (Hrsg.): *Kleines Wörterbuch der Weltliteratur* (Leipzig 1990)
- Grove, George: *Grove's Dictionary of music and musicians*, Bd 2 (London 1904), S. 124.
- Guérin, Jean /Bernhard: *Des Hommes et des activités autour d'un demi-siècle* (Bordeaux 1957)
- Hess, Gerhard: *Die Landschaft in Baudelaires „Fleurs du Mal“* (Heidelberg 1953)
- Hörschläger, Susanne: *Studien zum Problem des Okkultismus bei Théophile Gautier* (Wien 1982)
- Jammes, Francis: *A Henri Duparc*. In: *Les nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* (1933), S. 1.
- Jammes, Francis: *Conférence sur Henri Duparc* (Paris 1921)
- Jean-Aubry, G.: *Henri Duparc*. In: *Vie Musicale de Lausanne* 11 (1908), S. 161f.
- Joseph, Lawrence A.: *Henri Cazalis. Sa vie, son œuvre, son amitié avec Mallarmé* (Paris 1972)
- Jouannais, Jean-Yves: *Armand Silvestre, poète modique* (Paris 1999)
- Kiesow, Julius: *Die philosophische Lyrik von Guyau und Lahor. Schriften und Texte zur romanischen Sprach- und Literaturwissenschaft* (Greifswald 1916)
- Klingsor, Tristan: *Les Musiciens et les Poètes contemporains*. In: *Mercure de France* 131 (1900), S. 430.
- Koechlin, Charles: *Art. La Mélodie*. In: *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, hrsg. v. L. Rohozinski, Bd. 2 (Paris 1925), S. 1–62.
- Lahor, Jean: *Melancholia* (Paris 1868)
- Lahor, Jean: *Poésies complètes* (Paris 1888)
- Lahor, Jean: *L'illusion* (Paris 1893<sup>3</sup>)
- Landormy, Paul: *La Musique française de Franck à Debussy* (Paris 1943)
- Lazare, Bernard: *Figures contemporaines: ceux d'aujourd'hui, ceux de demain* (Paris 1895)

## Bibliographie

---

- Lelleik, Lore: *Der „Parnassier“ Leconte de Lisle als Theoretiker und Dichter* (Bonn 1961)
- Le Meur, Léon: *La vie et l'œuvre de François Coppée* (Paris 1932)
- Lisle, Leconte de: *Poèmes antiques*, hrsg. v. Claudine Gothot-Mersch (Paris 1994)
- Lisle, Leconte de: *Poèmes Antiques* (Paris 1874)
- Lisle, Leconte de: *Poèmes et Poésies* (Paris 1855)
- Mangeot, M.: *Henri Duparc*. In: *Monde Musical* 2 (1933), S. 35.
- Marc, Gabriel: *Contes du pays natal. Liaudette* (Paris 1887)
- Marc, Gabriel: *Poèmes d'Auvergne: épisodes et récits, paysages et souvenirs* (Paris 1882)
- Marc, Gabriel: *Les Beaux-Arts en Auvergne et à Paris, 1868–1889* (Paris 1889)
- Marc, Gabriel: *Soleils d'octobre* (Paris 1869)
- Marc, Gabriel: *Sonnets parisiens: caprices et fantaisies* (Paris 1875)
- Maus, Madeleine Octave: *Trente années de lutte pour l'art* (Bruxelles 1926)
- Meister, Barbara: *Nineteenth-century French song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy* (Bloomington 1980)
- Mendès, Catulle / de Ricard, Louis-Xavier (Hrsg.): *Le Parnasse contemporain: recueil de vers nouveaux*, Bd. 3 (Paris 1876)
- Merle, Fernand-Lucien: *Psychologie et pathologie d'un artiste: Henri Duparc* (Bordeaux 1933)
- Meylan, Pierre: *Des revelations sur la vie et l'œuvre d'Henri Duparc pendant son séjour en Suisse*. In: *Schweizer musikpädagogische Blätter* (1959), S. 81–88.
- Meylan, Pierre: *Publication intégrale des lettres d'Henri Duparc à Auguste Sérieyx*. In: *Feuilles Musicales de Lausanne* 4/5 (1959), S. 73–96.
- Michel, André: *Psychoanalyse de la Musique* (Paris 1951)
- Moore, Gerald: *Singer and Accompanist* (London 1953)
- Moore, Stacy Kay: *Mort Exquise: Representations of Ecstasy in the Songs of Duparc and Fauré*. In: *Regarding Fauré*, hrsg. v. Tom Gordon (Amsterdam 1999), S. 273–296.
- Moore, Thomas: *Irish Melodies* (London 1808–1834)
- Moore, Thomas: *Moore's Poetical Works Complete / in one volume* (London 1857)

- Nectoux, Jean-Michel (Hrsg.): *Correspondance. Gabriel Fauré* (Paris 1980)
- Nectoux, Jean-Michel: *Gabriel Fauré. A musical life* (Cambridge 1991)
- Nichols, Roger: *Henri Duparc. Complete Songs* [Notenausgabe] (London 2005)
- Northcote, Sydney: *The songs of Henri Duparc* (London 1949)
- Noske, Frits: *La Mélodie française de Berlioz à Duparc* (Amsterdam 1954)
- Noske, Frits: *French Song from Berlioz to Duparc* (Dover 1970)
- Oplinger, Willard: *The unknown Duparc*. In: NATS Bulletin, Bd 34, 4 (1978), S. 20–23, 36f.
- Oulmont, Charles: *Musique de l'amour. Ernest Chausson et la 'bande à Franck'* (Paris 1935)
- Oulmont, Charles: *Un Duparc inconnu*. In: Revue Musicale 158 (1935), S. 85.
- Paap, Wouter: *Henri Duparc*. In: Mens en melodie 2 (1958), S. 43.
- Papenbrock, Jürgen: *François Coppée*. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin 4 (1956/57), S. 283–340.
- Pich, Edgard: *Leconte de Lisle et sa création poétique / Poèmes antiques et Poèmes barbares 1852–1874* (Lyon 1975)
- Pincherle, Marc: *Musiciens peints par eux-mêmes. Lettres de compositeurs écrites en français (1771–1910)* (Paris 1939)
- Prudhomme, Sully: *Testament poétique* (Paris 1901)
- Prudhomme, Sully: *Les Solitudes* (Paris 1869)
- Prudhomme, Sully: *Stances et Poèmes* (Paris 1865)
- Rauseo, Chris: *Charles Baudelaire: L'Invitation au Voyage*. In: Französische Gedichte des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Hartmut Köhler (Stuttgart 2001), S. 101–112.
- Ravel, Maurice: *Les mélodies de Gabriel Fauré*. In: Revue Musicale 11 (1922), S. 214.
- Reuter, Evelyn: *La mélodie et le lied* (Paris 1950)
- Revers, Peter: *Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer* (München 2000)
- Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon* (Leipzig 1899)

## Bibliographie

---

- Rigault, Jean-Luc: *Les mélodies de Duparc. Autour de la mélodie française* (Rouen 1987)
- Rohozinski, Ladislav de (Hrsg.): *Cinquante ans de musique française* (Paris 1925)
- Samazeuilh, Gustave: *Chronique musicale: Un maître du Lied français*. In: *Revue Hebdomadaire* 11 (1933), S. 369ff.
- Samazeuilh, Gustave: *Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs* (Paris 1947)
- Samazeuilh, Gustave: *Nécrologie – Henri Duparc*. In: *Ménestrel* 7 (1933), S. 76.
- Schaal, Susanne: *Abschied vom Leben oder musikpolitisches Manifest? Die Vier letzten Lieder von Richard Strauss*. In: *Musik als Text* (Kassel 1998), S. 548–551.
- Schmidl, Carlo (Hrsg.): *Dizionario universale dei musicisti*, Bd 1 (Mailand 1926) S. 471.
- Schmierer, Elisabeth: Art. Duparc. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Bd 5 (Stuttgart 2001) Sp. 1626–1629.
- Schouten, Hennie: *Drie Franse Lieder-Componisten Duparc – Fauré – Debussy* (Amsterdam 1950)
- Schulz, Agnes: *Die Sprachkunst Théophile Gautiers* (Bochum–Langendreer 1934)
- Séré, Octave: *Les Grands Concerts*. In: *Comoedia* (1920), S. 2.
- Séré, Octave: *Les Lieder de César Franck, Chausson et Duparc*. In: *Musica* 130 (1913), S. 138.
- Séré, Octave: *Musiciens français d'aujourd'hui* (Paris 1911)
- Sérieyx, Marie-Luise: *Vincent d'Indy, Henri Duparc, Albert Roussel: Lettres à Auguste Sérieyx* (Lausanne 1961)
- Servières, Georges: *Lieder français II: Henri Duparc*. In: *Guide Musical* 41, 6 (1895) S. 126–129.
- Silvestre, Armand: *Les Ailes d'Or* (Paris 1880)
- Sochala, Denis: *Psychopathologie d'un artiste / Henri Duparc (1848–1933): „La Panne Créatrice“* (Picardie 1994)
- Strasser, Michael Creasman: *Ars Gallica: The Société Nationale de Musique and its role in French musical life, 1871–1891* (Urbana, Illinois 1998)
- Stricker, Rémy: *Henri Duparc et ses Mélodies* (Paris 1961)
- Stricker, Rémy: *Les Mélodies de Duparc* (Arles 1996)

Sturm, Sonja: *Zur Genese des literarischen Feldes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Die Rolle von Charles Baudelaire* (Norderstedt 2005)

Sullivan, Timothy Daniel: *Speeches from the dock, or, Protests of Irish patriotism* (Dublin 1953)

Tappolet, Claude: *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet (1911–1960)* (Genève 1988)

Tessier, Thérèse: *The Bard of Erin / A Study of Thomas Moore's / Irish Melodies (1808–1834)*. Salzburg Studies in English literature under the direction of Professor Erwin A. Stürzl (Salzburg 1981)

Tiersot, Julien: *Un demi-siècle de Musique française, 1870–1919* (Paris 1918)

Trunz, Erich (Hrsg.): *Goethes Werke* (München 1982)

Tucci, Nina: *Baudelaire's "La Vie antérieure"*. In: *Understanding "Les fleurs du mal": critical readings*, hrsg. v. William J. Thompson (Nashville, Tennessee 1997)

Vallas, Léon: *Vincent d'Indy* (Paris 1946 und 1950)

Vergilius, P. Maro: *Bucolica / Hirtengedichte*, hrsg. v. Michael von Albrecht (Stuttgart 2001)

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart 1969)

### **Informationen aus dem Internet:**

<http://www-theol.uni-graz.at/cms/dokumente/10001252/6f4f9621/taube.pdf>  
(21.03.2010)

<http://www.intellego.fr/soutien-scolaire-Universite/aide-scolaire-Francais/La-vie-antérieure--Commentaire-composé--Baudelaire-Charles--Spleen-et-Ideal/2891>  
(21.03.2010)

<http://www.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/kallin26.html>  
(21.03.2010)



# Appendix

## Autographe zu Duparcs Liedern

| Nr. | Liedname       | Primärquellen   |
|-----|----------------|---|
| 1.  | Chanson triste |   |
|     |                | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, datiert: 18. August 1869<br/>4 Seiten, verstümmelt<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: d'Armagnac</i></p>   |
|     |                | <p><b>2. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>4 Seiten, verstümmelt<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: d'Armagnac</i></p>  |
|     |                | <p><b>3. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>5 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;n.b.&gt;</i></p>  |
|     |                | <p><b>4. Autograph (Skizzen)</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>3 autographe Skizzen auf der Rückseite des Liedes <i>Soupir</i><br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Cons. Ms 12539&gt;</i></p> |
|     |                | <p><b>5. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>12 Seiten<br/><i>Besitz: Salabert</i></p>  |
|     |                | <p><b>6. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>6 Seiten<br/>Transposition für mittlere Stimme von Pierre de Bréville<br/><i>Besitz: Salabert</i></p>  |
|     |                | <p><b>7. Autograph</b><br/>Arrangement für Violine Solo (in C) mit Salonorchesterbegleitung<br/>von S. Chapelier<br/><i>Besitz: Salabert</i></p>  |

| Nr. | Liedname                 | Primärquellen  |
|-----|--------------------------|--|
| 2.  | <b>Soupir</b>            | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, datiert: Beaulieu, Oktober 1869<br/>3 Seiten<br/>Widmung: <i>A ma mère</i><br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Cons. Ms.12539&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>3 Seiten<br/>Widmung: <i>A ma mère</i><br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 1270&gt;</i></p> <p><b>3. Autograph</b><br/>Transposition für Streichquartett von Gustave Samazeuilh<br/><i>Besitz: Salabert</i></p> |
| 3.  | <b>Romance de Mignon</b> | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, datiert: 15. April 1869<br/>4 Seiten<br/>Widmung: <i>à Madame Mac Swiney</i><br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 20771&gt;</i></p> <p><b>2. nicht autographe Handschrift</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: d'Armagnac</i></p> <p><b>3. nicht autographe Handschrift</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: d'Armagnac</i></p>                     |
| 4.  | <b>Sérénade</b>          | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, datiert: August 1869<br/>3 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: d'Armagnac</i></p>   |

| Nr. | Liedname | Primärquellen  |
|-----|----------|--|
| 4.  | Sérénade | <p><b>2. nicht autographe Handschrift</b><br/>           unsigniert, undatiert<br/>           3 Seiten<br/>           Widmung fehlt<br/> <i>Besitz: Pierre d'Armagnac</i></p>  |
| 5.  | Le Galop | <p><b>1. Autograph</b><br/>           signiert, datiert: November 1869<br/>           6 Seiten<br/>           Widmung fehlt<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 19911&gt;</i></p> <p><b>2. nicht autographe Handschrift</b><br/>           unsigniert, undatiert<br/>           Kopie erstellt von Charles Panzéra<br/>           4 Seiten<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Vma.ms.1261&gt;</i></p> <p><b>3. nicht autographe Handschrift</b><br/>           unsigniert, undatiert<br/>           Transposition nach fis-Moll, Kopist unbekannt<br/>           zahlreiche Korrekturen von Charles Panzéra<br/>           4 Seiten<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Vma.ms.1243&gt;</i></p> <p><b>4. nicht autographe Handschrift</b><br/>           unsigniert, undatiert<br/>           Transposition nach fis-Moll, Kopist unbekannt<br/>           zahlreiche Korrekturen von Charles Panzéra<br/>           4 Seiten<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Vma.ms.1244&gt;</i></p> <p><b>5. Autograph</b><br/>           signiert, datiert: September 1947<br/>           Orchesterversion von Fernande Decruck<br/>           24 Seiten<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Vma.ms.1245&gt;</i></p> |

| Nr. | Liedname                            | Primärquellen   |
|-----|-------------------------------------|---|
| 6.  | <b>Au Pays où se fait la Guerre</b> | <p><b>1. Autograph (Titel: <i>Absence</i>)</b><br/>signiert, undatiert<br/>3 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Cons. MS. 9853&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>5 Seiten<br/>Widmung: <i>à Madame Colonne</i><br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 1268&gt;</i></p> <p><b>3. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>signiert, undatiert<br/>19 Seiten<br/><i>Besitz: Salabert</i></p>  |
| 7.  | <b>L'Invitation au Voyage</b>       | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>6 Seiten<br/>Widmung: <i>à Madame Henri Duparc</i><br/><i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1394&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>8 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;n.b.&gt;</i></p> <p><b>3. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>7 Seiten<br/>Widmung: <i>à Mademoiselle Croiza</i><br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 19912&gt;</i></p> <p><b>4. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert, Widmung fehlt<br/>5 Seiten<br/><i>Besitz: Pierre d'Armagnac</i></p> |

| Nr. | Liedname                      | Primärquellen   |
|-----|-------------------------------|---|
| 7.  | <b>L'Invitation au Voyage</b> | <p><b>5. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>8 Seiten<br/>Widmung: <i>A Mademoiselle Sylvie Dumézil</i><br/><i>Besitz: unbekannt</i></p> <p><b>6. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>20 Seiten<br/><i>Besitz: Salabert</i></p> <p><b>7. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>Orchesterversion von Max Deutsch<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 23611&gt;</i></p>  |
| 8.  | <b>La Vague et la Cloche</b>  | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>8 Seiten<br/>Widmung: <i>A Monsieur Vincent d'Indy</i><br/><i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1400&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>9 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 1272&gt;</i></p> <p><b>3. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>signiert, undatiert<br/>23 Seiten<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 1271&gt;</i></p> <p><b>4. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>Orchesterversion von Max Deutsch<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 23613&gt;</i></p> |
| 9.  | <b>La Fuite</b>               | <p><b>1. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>4 Seiten, unvollständig, Widmung fehlt<br/><i>Besitz: Pierre d'Armagnac</i></p>  |

| Nr. | Liedname               | Primärquellen  |
|-----|------------------------|--|
| 9.  | La Fuite               | <p><b>2. Autograph (Skizzen)</b><br/>           unsigniert, undatiert<br/>           3 autographe Skizzen auf der Rückseite der Handschrift <i>Le Galop</i><br/>           Widmung fehlt<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 19911&gt;</i></p>   |
| 10. | Elégie                 | <p><b>1. Autograph</b><br/>           signiert, undatiert<br/>           5 Seiten<br/>           Widmung <i>à la mémoire d'Henri de Lassus</i><br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 1269&gt;</i></p>  |
| 11. | Extase                 | <p><b>1. Autograph</b><br/>           signiert, undatiert<br/>           3 Seiten<br/>           Widmung: <i>à Monsieur Camille Benoit</i><br/> <i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1393&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>           Orchesterversion erstellt von Pierre de Bréville<br/> <i>Besitz: Salabert</i></p> <p><b>3. Autograph</b><br/>           Adaption für Streichquartett von Gustave Samazeuilh<br/> <i>Besitz: Salabert</i></p> |
| 12. | Le Manoir de Rosemonde | <p><b>1. Autograph</b><br/>           unsigniert, undatiert<br/>           3 Seiten, unvollständig<br/>           Widmung fehlt<br/> <i>Besitz: d'Armagnac</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>           signiert, undatiert<br/>           3 Seiten<br/>           Widmung: <i>à mon ami R. de Bonnières</i><br/> <i>Besitz: d'Armagnac</i></p>   |

| Nr. | Liedname                      | Primärquellen  |
|-----|-------------------------------|--|
| 12. | <b>Le Manoir de Rosemonde</b> | <p><b>3. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>4 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 20770&gt;</i></p> <p><b>4. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>3 Seiten<br/>Widmung: <i>A Monsieur Robert de Bonnières</i><br/><i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1396&gt;</i></p> <p><b>5. Autograph</b><br/>Adaption für Streichquartett von Gustave Samazeuilh<br/><i>Besitz: Salabert</i></p>   |
| 13. | <b>Sérénade florentine</b>    | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, datiert: 7 Oktober 1880<br/>2 Seiten<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus Cons MS 9852&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>2 Seiten<br/>Widmung: <i>à Monsieur Henri Cochin</i><br/><i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1398&gt;</i></p> <p><b>3. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>2 Seiten, Klavierpart unvollständig<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: Pierre d'Armagnac</i></p> <p><b>4. Autograph</b><br/>signiert, undatiert, Widmung fehlt<br/>2 Seiten<br/><i>Besitz: Pierre d'Armagnac</i></p> |



| Nr. | Liedname            | Primärquellen   |
|-----|---------------------|---|
| 13. | Sérénade florentine | <p><b>5. Autograph</b><br/>Adaption für Streichquartett von Gustave Samazeuilh<br/><i>Besitz: Salabert</i></p>  |
| 14. | Phidylé             | <p><b>1. Autograph</b><br/>signiert, undatiert<br/>6 Seiten<br/>Widmung: <i>à Monsieur Ernest Chausson</i><br/><i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1397&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>12 Seiten, in schlechtem Zustand<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: d'Armagnac</i></p> <p><b>3. Autograph</b><br/>unsigniert, undatiert<br/>Fragment, Bleistift<br/>Widmung fehlt<br/><i>Besitz: Pierre d'Armagnac</i></p> <p><b>4. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>signiert, undatiert<br/>20 Seiten<br/><i>Besitz: Salabert</i></p> <p><b>5. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>18 Seiten<br/>Orchesterversion von Ernest Chausson<br/><i>Besitz: Salabert</i></p> <p><b>6. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/>19 Seiten<br/>Transposition für mittlere Stimme von Pierre de Bréville<br/><i>Besitz: Salabert</i></p> |

| Nr. | Liedname  | Primärquellen  |
|-----|-----------|--|
| 14. | Phidylé   | <p><b>7. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/> Orchesterversion von Max Deutsch<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 23612&gt;</i></p>   |
| 15. | Lamento   | <p><b>1. Autograph</b><br/> signiert, undatiert<br/> 3 Seiten<br/> Widmung: à Monsieur Gabriel Fauré<br/> <i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1395&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/> signiert, undatiert<br/> 3 Seiten<br/> Widmung: A mon cher maître &amp; ami G. Fauré<br/> <i>Besitz: d'Armagnac</i></p>  |
| 16. | Testament | <p><b>1. Autograph</b><br/> signiert, undatiert<br/> 6 Seiten<br/> Widmung: à Madame Henri de Lassus<br/> <i>Besitz: BRBML. &lt;FRKF 1399&gt;</i></p> <p><b>2. Autograph</b><br/> signiert, undatiert, Widmung fehlt<br/> 6 Seiten<br/> <i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 23456&gt;</i></p> <p><b>3. Autograph</b><br/> unsigniert, undatiert<br/> 6 Seiten<br/> Widmung fehlt<br/> <i>Besitz: d'Armagnac</i></p> <p><b>4. Autograph (Orchesterpartitur)</b><br/> signiert, undatiert<br/> 22 Seiten<br/> <i>Besitz: Salabert</i></p> |

Appendix

---

| Nr. | Liedname          | Primärquellen  |
|-----|-------------------|--|
| 17. | La Vie Antérieure | <b>1. Autograph</b><br>signiert, undatiert<br>5 Seiten<br>Widmung à Monsieur J.Guy Ropartz<br><i>Besitz: BnF. &lt;BnF Mus MS 15129&gt;</i> |

## Ersteditionen und Editionen der Klavierlieder Henri Duparcs bis 1911

(chronologische Reihenfolge)

### (1) Erste Edition, Flaxland, Paris 1869 [Sammelband]

5 / Mélo­dies / par / Henri Duparc / Op.2

G. Flaxland, Paris 1869

*Chanson triste* und *Soupir* in ursprünglicher Fassung (Version 1).

| Nr. | Titel             | Widmung                            | Platt­nummer | Tonalität | Version |
|-----|-------------------|------------------------------------|--------------|-----------|---------|
| 1.  | Soupir            | Widmung fehlt                      | G.F. 1209    | d-Moll    | 1       |
| 2.  | Sérénade          | A mon ami Noël<br>Gueneau de Mussy | G.F. 1211    | G-Dur     | 1       |
| 3.  | Romance de Mignon | A mon ami Arthur<br>Coquard        | G.F. 1194    | E-Dur     | 1       |
| 4.  | Chanson triste    | A mon ami Denis-Léon<br>Mac Swiney | G.F. 1221    | Es-Dur    | 1       |
| 5.  | Le Galop          | A mon frère Arthur<br>Duparc       | G.F. 1210    | g-Moll    | 1       |

### (2) Erste Edition, Baudoux, Paris 1894 [Sammelband]

Henri Duparc / Mélo­dies

E. Baudoux & Cie, Paris 1894

*La Vague et la Cloche* in ursprünglicher Fassung (Version 1): Reduktion des Orchesterparts auf Klavierstimme von Vincent d'Indy.

#### a) N°1 Hohe Stimme (Voix élevées)

| Nr. | Titel                  | Widmung                      | Platt­nummer   | Tonalität | Version |
|-----|------------------------|------------------------------|----------------|-----------|---------|
| 1.  | L'Invitation au Voyage | à Madame Henri<br>Duparc     | E.B. et Cie 60 | c-Moll    | 1       |
| 2.  | Sérénade florentine    | à Monsieur Henry<br>Cochin   | E.B. et Cie 61 | F-Dur     | 1       |
| 3.  | La Vague et la Cloche  | à Monsieur Vincent<br>d'Indy | E.B. et Cie 62 | e-Moll    | 1       |
| 4.  | Extase                 | à Monsieur Camille<br>Benoit | E.B. et Cie 63 | D-Dur     | 1       |

| Nr. | Titel                  | Widmung                           | Plattenummer   | Tonalität | Version |
|-----|------------------------|-----------------------------------|----------------|-----------|---------|
| 5.  | Phidylé                | à Monsieur Ernest<br>Chausson     | E.B. et Cie 64 | As-Dur    | 1       |
| 6.  | Le Manoir de Rosemonde | à Monsieur Robert de<br>Bonnières | E.B. et Cie 65 | d-Moll    | 1       |
| 7.  | Lamento                | à Monsieur Gabriel<br>Fauré       | E.B. et Cie 66 | d-Moll    | 1       |
| 8.  | Testament              | à Madame Henri de<br>Lassus       | E.B. et Cie 67 | c-Moll    | 1       |

**b) N°2 Mittlere Stimme (Voix moyennes)**

| Nr. | Titel                  | Widmung                           | Plattenummer    | Tonalität | Version |
|-----|------------------------|-----------------------------------|-----------------|-----------|---------|
| 1.  | L'Invitation au Voyage | à Madame Henri<br>Duparc          | E.B. et Cie 738 | a-Moll    | 1       |
| 2.  | Sérénade florentine    | à Monsieur Henry<br>Cochin        | E.B. et Cie 739 | Es-Dur    | 1       |
| 3.  | La Vague et la Cloche  | à Monsieur Vincent<br>d'Indy      | E.B. et Cie 62  | e-Moll    | 1       |
| 4.  | Extase                 | à Monsieur Camille<br>Benoit      | E.B. et Cie 741 | B-Dur     | 1       |
| 5.  | Phidylé                | à Monsieur Ernest<br>Chausson     | E.B. et Cie 742 | Fis-Dur   | 1       |
| 6.  | Le Manoir de Rosemonde | à Monsieur Robert de<br>Bonnières | E.B. et Cie 745 | h-Moll    | 1       |
| 7.  | Lamento                | à Monsieur Gabriel<br>Fauré       | E.B. et Cie 739 | c-Moll    | 1       |
| 8.  | Testament              | à Madame Henri de<br>Lassus       | E.B. et Cie 67  | c-Moll    | 1       |

**(3) Zweite Edition *La Vague et la Cloche*<sup>1</sup>, Paris 1894  
[Einzelband]**

Henri Duparc / *La Vague et la Cloche*

E. Baudoux & Cie, Paris 1894

E.B. et Cie 741

*La Vague et la Cloche* in überarbeiteter Fassung (Version 2): Klavierpart von Henri Duparc

<sup>1</sup> Erste Edition: vgl. Appendix (1), S. 441.

**(4) Zweite Edition *Chanson triste*<sup>2</sup>, Paris 1900 [Einzelband]**

Chanson triste / Poésie de Jean Lahor / Musique de Henri Duparc / Voix élevées

E. Baudoux & Cie, Paris 1900

E.B. et C<sup>ie</sup> 746

*Chanson triste* in überarbeiteter Fassung (Version 2).

**(5) Erste Edition *La Vie Antérieure*, Paris 1900 [Einzelband]**

La Vie Antérieure / Poésie de Ch. Baudelaire / Musique de Henri Duparc / Voix élevées

E. Baudoux & Cie, Paris 1900

E.B. et C<sup>ie</sup> 752

**(6) Erste Edition *Elégie*, Paris 1901 [Einzelband]**

Elégie / Poésie de Th. Moore / Musique de Henri Duparc / N.1 Voix élevées

E. Baudoux & Cie, Paris 1901

E.B. et C<sup>ie</sup> 748.

*Elégie* in ursprünglicher Fassung (Version 1).

Erstmalige Veröffentlichung dieser Fassung am 12. Jänner 1878 im Supplement des *Journal de Musique*, ed. Armand Gouzien, II, Nr. 85.

**(7) Edition Paris 1902 [Einzelbände]**

[jeweilige Widmung] / [Titel der *Mélodie*] / [Dichtername] / Musique / de / Henri Duparc / N°1. Voix élevées. / N°2. Voix moyennes.

E. Baudoux, Paris 1902

---

<sup>2</sup> Erste Edition: vgl. Appendix (1), S. 441.

Separate Publikation aller 12 Lieder.

*La Vague et la Cloche, Le Manoir de Rosemonde, Chanson triste, Elégie und Soupir* in überarbeiteter Fassung (Version 2).

**a) N°1 Hohe Stimme (Voix élevées)**

| <b>Nr.</b> | <b>Titel</b>           | <b>Widmung</b>                 | <b>Plattenummer</b> | <b>Tonalität</b> | <b>Version</b> |
|------------|------------------------|--------------------------------|---------------------|------------------|----------------|
| 1.         | L'Invitation au Voyage | à Madame Henri Duparc          | E.B. et Cie 60      | c-Moll           | 1              |
| 2.         | Sérénade florentine    | à Monsieur Henry Cochin        | E.B. et Cie 61      | F-Dur            | 1              |
| 3.         | La Vague et la Cloche  | à Monsieur Vincent d'Indy      | E.B. et Cie 741     | e-Moll           | 2              |
| 4.         | Extase                 | à Monsieur Camille Benoit      | E.B. et Cie 63      | D-Dur            | 1              |
| 5.         | Phidylé                | à Monsieur Ernest Chausson     | E.B. et Cie 64      | As-Dur           | 1              |
| 6.         | Le Manoir de Rosemonde | à Monsieur Robert de Bonnières | E.B. et Cie 743     | d-Moll           | 2              |
| 7.         | Lamento                | à Monsieur Gabriel Fauré       | E.B. et Cie 66      | d-Moll           | 1              |
| 8.         | Testament              | à Madame Henri de Lassus       | E.B. et Cie 67      | c-Moll           | 1              |
| 9.         | Chanson triste         | à Monsieur Léon Mac Swiney     | E.B. et Cie 746     | Es-Dur           | 2              |
| 10.        | Elégie                 | à la mémoire d'Henri de Lassus | E.B. et Cie 748     | f-Moll           | 2              |
| 11.        | Soupir                 | A ma mère                      | E.B. et Cie 750     | d-Moll           | 2              |
| 12.        | La Vie Antérieure      | à Monsieur J. Guy Ropartz      | E.B. et Cie 752     | Es-Dur           | 1              |

**b) N°2 Mittlere Stimme (Voix moyennes)**

| <b>Nr.</b> | <b>Titel</b>           | <b>Widmung</b>                 | <b>Plattenummer</b> | <b>Tonalität</b> | <b>Version</b> |
|------------|------------------------|--------------------------------|---------------------|------------------|----------------|
| 1.         | L'Invitation au Voyage | à Madame Henri Duparc          | E.B. et Cie 738     | a-Moll           | 1              |
| 2.         | Sérénade florentine    | à Monsieur Henry Cochin        | E.B. et Cie 739     | Es-Dur           | 1              |
| 3.         | La Vague et la Cloche  | à Monsieur Vincent d'Indy      | E.B. et Cie 741     | e-Moll           | 2              |
| 4.         | Extase                 | à Monsieur Camille Benoit      | E.B. et Cie 741     | B-Dur            | 1              |
| 5.         | Phidylé                | à Monsieur Ernest Chausson     | E.B. et Cie 742     | Fis-Dur          | 1              |
| 6.         | Le Manoir de Rosemonde | à Monsieur Robert de Bonnières | E.B. et Cie 745     | h-Moll           | 2              |

| Nr. | Titel             | Widmung                        | Plattenummer    | Tonalität | Version |
|-----|-------------------|--------------------------------|-----------------|-----------|---------|
| 7.  | Lamento           | à Monsieur Gabriel Fauré       | E.B. et Cie 744 | c-Moll    | 1       |
| 8.  | Testament         | à Madame Henri de Lassus       | E.B. et Cie 67  | c-Moll    | 1       |
| 9.  | Chanson triste    | à Monsieur Léon Mac Swiney     | E.B. et Cie 747 | C-Dur     | 2       |
| 10. | Elégie            | à la mémoire d'Henri de Lassus | E.B. et Cie 749 | d-Moll    | 2       |
| 11. | Soupir            | A ma mère                      | E.B. et Cie 751 | h-Moll    | 2       |
| 12. | La Vie Antérieure | à Monsieur J. Guy Ropartz      | E.B. et Cie 753 | c-Dur     | 1       |

**(8) Erste Edition *La Fuite*, Paris 1903 [Einzelband]**

Henri Duparc / *La Fuite* / poésie de Th. Gautier / Duo / pour Soprano et Ténor

E. Demets, Paris 1903

E.793 D.

**(9) Edition *Ecstasy [Extase]*, Boston 1904 [Einzelband]**

*Ecstasy* [Words by Jean Lahor. Trans. by Isabella G. Parker] High in D

Oliver Ditson Co., Boston 1904

Erste Auflage eines Liedes von Duparc in Amerika.

**(10) Edition *A sigh [Soupir]*, Boston 1904 [Einzelband]**

Boston [Words by A. Sully-Prudhomme. Trans. by Isabella G. Parker] High in D minor

Oliver Ditson Co., Boston 1904



### **(11) Edition Paris 1905 [1906?] [Sammelband]**

Mélodies / N°1. Voix élevées. / Henri Duparc

Bellon, Ponscarne & C<sup>ie</sup>, Paris 1905 oder 1906

Neuaufgabe der Edition Paris 1902 a) (E. Baudoux)<sup>3</sup> bei Bellon, Ponscarne & C<sup>ie</sup>. Alle 12 Lieder befinden sich in einem Sammelband.

### **(12) Edition Paris 1908 [Sammelband]**

Henri Duparc / Mélodies / N°1. – Voix élevées

Henri Duparc / Mélodies / N°2. – Voix moyennes

Alexis Rouart & Cie, Paris ca. 1908

Neuaufgabe der Edition Paris 1902 a) und b) (E. Baudoux)<sup>4</sup> bei Alexis Rouart & Cie. Alle 12 Lieder befinden sich in einem Sammelband.

### **(13) Edition mit Übersetzung der Liedtexte ins Englische und Deutsche von Michel Dimitri Calvocoressi, Paris 1909 [Sammelband]**

Henri Duparc / Mélodies / Textes Français, Anglais et Allemand / Traductions de M.D. Calvocoressi

Rouart, Lerolle et Cie, Paris 1909

#### **a) N°1 Hohe Stimme (Voix élevées)**

| <b>Nr.</b> | <b>Titel</b>           | <b>Widmung</b>             | <b>Plattenummer</b> | <b>Tonalität</b> | <b>Version</b> |
|------------|------------------------|----------------------------|---------------------|------------------|----------------|
| 1.         | Chanson triste         | à Monsieur Léon Mac Swiney | R.L. & Cie 4895 (1) | Es-Dur           | 2              |
| 2.         | La Vie Antérieure      | à Monsieur J. Guy Ropartz  | R.L. & Cie 4896 (1) | Es-Dur           | 1              |
| 3.         | Phidylé                | à Ernest Chausson          | R.L. & Cie 4894 (1) | As-Dur           | 1              |
| 4.         | L'Invitation au Voyage | à Madame Henri Duparc      | R.L. & Cie 4897 (1) | c-Moll           | 1              |

<sup>3</sup> Vgl. Appendix (7), S. 443f.

<sup>4</sup> Vgl. ebda.

**b) N°2 Mittlere Stimme (Voix moyennes)**

| Nr. | Titel                  | Widmung                    | Plattenummer        | Tonalität | Version |
|-----|------------------------|----------------------------|---------------------|-----------|---------|
| 1.  | Chanson triste         | à Monsieur Léon Mac Swiney | R.L. & Cie 4895 (2) | C-Dur     | 2       |
| 2.  | La Vie Antérieure      | à Monsieur J. Guy Ropartz  | R.L. & Cie 4896 (2) | C-Dur     | 1       |
| 3.  | Phidylé                | à Ernest Chausson          | R.L. & Cie 4894 (2) | Fis-Dur   | 1       |
| 4.  | L'Invitation au Voyage | à Madame Henri Duparc      | R.L. & Cie 4897 (2) | a-Moll    | 1       |

**(14) Zweite Edition *Au Pays où se fait la Guerre*, Paris 1910  
[Einzelband]**

Henri Duparc / *Au Pays où se fait la Guerre* / Poésie de Th. Gautier

Rouart, Lerolle et Cie, Paris 1910

R.L. & Cie 9735

*Au Pays où se fait la Guerre*: Zweite Edition (Version 2).

Erstedition von *Au Pays où se fait la Guerre* (Version 1) am 19. Mai 1877 im Supplement des *Journal de Musique*, ed. Armand Gouzien, I, Nr. 51 veröffentlicht.

**(15) Edition Paris 1911 [Sammelband]**

Henri Duparc / *Mélodies* / (Nouvelle édition complète)

Rouart, Lerolle et Cie, Paris 1911

*La Vague et la Cloche*, *Chanson triste*, *Elégie*<sup>5</sup> und *Soupir* in überarbeiteter Fassung (Version 2).

*Le Manoir de Rosemonde* in ursprünglicher Fassung (Version 1).

*Au Pays où se fait la Guerre*: Dritte Edition (Version 3).

<sup>5</sup> Diese zweite Fassung von *Elégie* ist erstmals am 15. Oktober 1908 als Supplement des *Monde Musical* (Plnr. M.M. 216.) publiziert worden.

## a) N°1 Hohe Stimme (Voix élevées)

| Nr. | Titel                        | Widmung                        | Plattenummer          | Tonalität | Version |
|-----|------------------------------|--------------------------------|-----------------------|-----------|---------|
| 1.  | L'Invitation au Voyage       | à Madame Henri Duparc          | A.R. 5060.L. & Cie    | c-Moll    | 1       |
| 2.  | Sérénade florentine          | à Monsieur Henry Cochin        | A.R. 5061.L. & Cie    | F-Dur     | 1       |
| 3.  | La Vague et la Cloche        | à Monsieur Vincent d'Indy      | A.R. 5740.L. & Cie    | e-Moll    | 2       |
| 4.  | Extase                       | à Monsieur Camille Benoit      | A.R. 5063.L. & Cie    | D-Dur     | 1       |
| 5.  | Phidylé                      | à Ernest Chausson              | A.R. & Cie. 5530      | As-Dur    | 1       |
| 6.  | Le Manoir de Rosemonde       | à Monsieur Robert de Bonnières | A.R. 5065.L. & Cie    | d-Moll    | 1       |
| 7.  | Lamento                      | à Monsieur Gabriel Fauré       | R.L. 5066. & Cie      | d-Moll    | 1       |
| 8.  | Testament                    | à Madame Henri de Lassus       | A.R. 5067.L. & Cie    | c-Moll    | 1       |
| 9.  | Chanson triste               | à Monsieur Léon Mac Swiney     | A.R. 5746.L. & Cie    | Es-Dur    | 2       |
| 10. | Elégie                       | à la mémoire d'Henri de Lassus | A.R. 5748bis L. & Cie | f-Moll    | 2       |
| 11. | Soupir                       | A ma mère                      | A.R. 5750.L. & Cie    | d-Moll    | 2       |
| 12. | La Vie Antérieure            | à Monsieur J. Guy Ropartz      | R.L. 5752 & Cie       | Es-Dur    | 1       |
| 13. | Au Pays où se fait la Guerre | à Mademoiselle Eugénie Vergin  | R.L. & Cie 9735       | f-Moll    | 3       |

## b) N°2 Mittlere Stimme (Voix moyennes)

| Nr. | Titel                        | Widmung                        | Plattenummer        | Tonalität | Version |
|-----|------------------------------|--------------------------------|---------------------|-----------|---------|
| 1.  | L'Invitation au Voyage       | à Madame Henri Duparc          | A.R. 5738. L. & Cie | a-Moll    | 1       |
| 2.  | Sérénade florentine          | à Monsieur Henry Cochin        | A.R. 5739. L. & Cie | Es-Dur    | 1       |
| 3.  | La Vague et la Cloche        | à Monsieur Vincent d'Indy      | A.R. 5740. L. & Cie | e-Moll    | 2       |
| 4.  | Extase                       | à Monsieur Camille Benoit      | A.R. 5741. L. & Cie | B-Dur     | 1       |
| 5.  | Phidylé                      | à Ernest Chausson              | A.R. 5742. L. & Cie | Fis-Dur   | 1       |
| 6.  | Le Manoir de Rosemonde       | à Monsieur Robert de Bonnières | A.R. 5743. L. & Cie | h-Moll    | 1       |
| 7.  | Lamento                      | à Monsieur Gabriel Fauré       | A.R. 5744. L. & Cie | c-Moll    | 1       |
| 8.  | Testament                    | à Madame Henri de Lassus       | A.R. 5067. L. & Cie | c-Moll    | 1       |
| 9.  | Chanson triste               | à Monsieur Léon Mac Swiney     | A.R. 5747. L. & Cie | C-Dur     | 2       |
| 10. | Elégie                       | à la mémoire d'Henri de Lassus | A.R. 5749. L. & Cie | d-Moll    | 2       |
| 11. | Soupir                       | A ma mère                      | A.R. 5751.L. & Cie  | h-Moll    | 2       |
| 12. | La Vie Antérieure            | à Monsieur J. Guy Ropartz      | R.L. 5753 & Cie     | C-Dur     | 1       |
| 13. | Au Pays où se fait la Guerre | à Mademoiselle Eugénie Vergin  | R.L. & Cie 9735     | f-Moll    | 3       |

## Die Klavierliededitionen Duparcs von 1869 bis 2005

| Nr. | Titel  | Ort      | Jahr    | Verlag                          | Ersted. | Zweitged. | Neuaufli. | Stimmelage    | Liedanzahl | Ezbd. | Sbd. | Übersetzung       |
|-----|--|----------|---------|---------------------------------|---------|-----------|-----------|---------------|------------|-------|------|-------------------|
| 1   | 5 Mélodies par Henri Duparc, op.2  | Paris    | 1869    | G. Flaxland                     | x       |           |           | Hoch          | 5          |       | x    |                   |
| 2   | Henri Duparc, Mélodies   | Paris    | 1894    | E. Baudoux                      | x       |           |           | Hoch & Mittel | 8          |       | x    |                   |
| 3   | Henri Duparc, La Vague et la Cloche  | Paris    | 1894    | E. Baudoux                      |         | x         |           | Mittel        | 1          | x     |      |                   |
| 4   | Chanson triste, Poésie de Jean Lahor,<br>Musique de Henri Duparc, Voix élevées                             | Paris    | 1900    | E. Baudoux                      |         | x         |           | Hoch          | 1          | x     |      |                   |
| 5   | La Vie Antérieure, Poésie de Ch. Baudelaire,<br>Musique de Henri Duparc                                    | Paris    | 1900    | E. Baudoux                      | x       |           |           | Hoch          | 1          | x     |      |                   |
| 6   | Élégie, Poésie de Th. Moore, Musique de<br>Henri Duparc  | Paris    | 1901    | E. Baudoux                      | x       |           |           | Hoch          | 1          | x     |      |                   |
| 7   | [Widmung], [Titel], [Dichter] Musique de<br>Henri Duparc   | Paris    | 1902    | E. Baudoux                      |         | x         |           | Hoch & Mittel | 12         | x     |      |                   |
| 8   | Henri Duparc, La Fuite   | Paris    | 1903    | E. Demets                       | x       |           |           | Hoch          | 1          | x     |      |                   |
| 9   | Ecstasy, High in D   | Boston   | 1904    | O. Ditson                       |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      | I.G. Parker       |
| 10  | A sigh, High in D minor  | Boston   | 1904    | O. Ditson                       |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      | I.G. Parker       |
| 11  | Mélodies, Henri Duparc   | Paris    | 1905[6] | Bellon, Ponscarne               |         |           | x         | Hoch          | 12         |       | x    |                   |
| 12  | Henri Duparc, Mélodies   | Paris    | 1908    | A. Rouart                       |         |           | x         | Hoch & Mittel | 12         |       | x    |                   |
| 13  | Henri Duparc, Mélodies, Textes<br>Français, Anglais et Allemand, Traductions<br>de M.D. Calvocoressi       | Paris    | 1909    | Rouart, Lerolle                 |         |           | x         | Hoch & Mittel | 4          |       | x    | M.D. Calvocoressi |
| 14  | Henri Duparc, Au Pays où se fait la Guerre,<br>Poésie de Th. Gautier                                       | Paris    | 1910    | Rouart, Lerolle                 |         | x         |           | Mittel        | 1          | x     |      |                   |
| 15  | Henri Duparc, Mélodies, Nouvelle<br>édition complète   | Paris    | 1911    | Rouart, Lerolle                 |         | x         |           | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |                   |
| 16  | The road to Rosemond, Henri Duparc,<br>Robert de Bonnières, English version by<br>Bliss Carman             | Boston   | 1914    | Boston Music<br>Company edition |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      | B. Carman         |
| 17  | Song of Solace, Henri Duparc,<br>Jean Lahor, English version by<br>Bliss Carman                            | New York | 1914    | Boston Music<br>Company edition |         |           | x         | Tief          | 1          | x     |      | B. Carman         |
| 18  | Album of six songs by Henri Duparc, with<br>original French words rendered into<br>English by Bliss Carman | Boston   | 1914    | Boston Music<br>Company edition |         |           | x         | Hoch          | 6          |       | x    | B. Carman         |
| 19  | Phyllida, Henri Duparc, Leconte de Lisle,<br>English version by M. Louise Baum                             | Boston   | 1915    | Boston Music<br>Company edition |         |           | x         | Hoch & Tief   | 1          | x     |      | M.L. Baum         |
| 20  | Phidylé, High voice in A flat, Leconte de<br>Lisle, translated by A.M. von Blomberg                        | Boston   | 1915    | O. Ditson                       |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      | A.M. Blomberg     |

## Appendix

| Nr. | Titel   | Ort      | Jahr | Verlag              | Ersted. | Zweit. | Neuauf. | Stimmage      | Liedanzahl | Ezbd. | Sbd. | Übersetzung |
|-----|---|----------|------|---------------------|---------|--------|---------|---------------|------------|-------|------|-------------|
| 21  | Phidylé, musique de Henri Duparc, poésie de Leconte de Lisle  | Paris    | 1943 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch          | 1          | x     |      |             |
| 22  | L'Invitation au Voyage, musique de Henri Duparc, poésie de Ch. Baudelaire                                 | Paris    | 1944 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Mittel        | 1          | x     |      |             |
| 23  | Méodies, Henri Duparc   | Paris    | 1945 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |             |
| 24  | La Vie Antérieure, musique de Henri Duparc, poésie de Ch. Baudelaire                                      | Paris    | 1945 | Rouart              |         |        | x       | Hoch & Mittel | 1          | x     |      |             |
| 25  | Chanson triste, musique de Henri Duparc, poésie de Jean Lahor   | Paris    | 1946 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Mittel        | 1          | x     |      |             |
| 26  | Phidylé, musique de Henri Duparc, poésie de Leconte de Lisle  | Paris    | 1946 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch & Mittel | 1          | x     |      |             |
| 27  | Élégie, musique de Henri Duparc, traduction en prose d'une poésie de Thomas Moore sur la mort de R. Emmet | Paris    | 1947 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Mittel        | 1          | x     |      |             |
| 28  | Méodies, Henri Duparc   | Paris    | 1947 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |             |
| 29  | Soupir, musique de Henri Duparc, poésie de Sully Prudhomme  | Paris    | 1947 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Mittel        | 1          | x     |      |             |
| 30  | Le Galop, Mélodie pour Baryton, poésie de Sully Prudhomme   | Paris    | 1948 | Durand              |         |        | x       | Mittel        | 1          | x     |      |             |
| 31  | Duparc Album, Eight songs, edited by Bernard Underhill Taylor   | New York | 1948 | Boosey & Hawkes     |         |        | x       | Hoch          | 8          |       | x    |             |
| 32  | Extase, musique de Henri Duparc, poésie de Jean Lahor   | Paris    | 1949 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch          | 1          | x     |      |             |
| 33  | Le Manoir de Rosemonde, musique de Henri Duparc, poésie de Robert de Bonnières                            | Paris    | 1949 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch & Mittel | 1          | x     |      |             |
| 34  | Sérénade florentine, musique de Henri Duparc, poésie de Jean Lahor  | Paris    | 1949 | Rouart, Salabert    |         |        | x       | Hoch          | 1          | x     |      |             |
| 35  | 11 songs for voice and piano, edited by Sergius Kagen   | New York | 1952 | International Music |         |        | x       | Hoch          | 11         |       | x    | E. Braun    |
| 36  | 12 songs for voice and piano, edited by Sergius Kagen   | New York | 1952 | International Music |         |        | x       | Mittel & Tief | 12         |       | x    | E. Braun    |
| 37  | Méodies, Henri Duparc   | Paris    | 1952 | Rouart, Lerolle     |         |        | x       | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |             |
| 38  | La Vie Antérieure, musique de Henri Duparc, poésie de Ch. Baudelaire                                      | Paris    | 1955 | Rouart              |         |        | x       | Hoch & Mittel | 1          | x     |      |             |
| 39  | Méodies, Henri Duparc   | Paris    | 1977 | Salabert            |         |        | x       | Hoch          | 13         |       | x    |             |
| 40  | L'Invitation au Voyage, poésie de Charles Baudelaire, musique de Henri Duparc                             | Paris    | 1985 | Salabert            |         |        | x       | Hoch & Mittel | 1          | x     |      |             |

| Nr. | Titel  | Ort         | Jahr | Verlag                             | Ersted. | Zweitged. | Neuaufli. | Stimmilage    | Liedanzahl | Ezbd. | Sbd. | Übersetzung           |
|-----|--|-------------|------|------------------------------------|---------|-----------|-----------|---------------|------------|-------|------|-----------------------|
| 41  | Méodies, Henri Duparc  | Paris       | 1985 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |                       |
| 42  | Chanson triste, Henri Duparc, poésie de Jean Lahor   | Paris       | 1987 | Salabert                           |         |           | x         | Mittel        | 1          | x     |      |                       |
| 43  | Méodies, Henri Duparc  | Paris       | 1988 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch          | 13         |       | x    |                       |
| 44  | Complete songs, for high / medium voice and piano, Henri Duparc  | Miami Lakes | 1989 | Florida Masters Music Publications |         |           | x         | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |                       |
| 45  | Au Pays où se fait la Guerre, Henri Duparc   | New York    | 1990 | Classical Vocal Reprints           |         |           | x         | Mittel        | 1          | x     |      |                       |
| 46  | La Fuite, duo for soprano and tenor, English translations by Mary Dibbern                                      | New York    | 1990 | Classical Vocal Reprints           |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      | M. Dibbern            |
| 47  | Sérénade, musique de Henri Duparc, paroles de Gabriel Marc, edited by Glendower Jones                          | New York    | 1990 | Classical Vocal Reprints           |         |           | x         | Mittel        | 1          | x     |      | M. Dibbern            |
| 48  | Romance de Mignon, musique de Henri Duparc, paroles de Victor Wilder d'après Goethe, edited by Glendower Jones | New York    | 1990 | Classical Vocal Reprints           |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      | M. Dibbern            |
| 49  | Le Galop, paroles de Sully Prudhomme, musique de Henri Duparc, edited by Glendower Jones                       | New York    | 1990 | Classical Vocal Reprints           |         |           | x         | Mittel        | 1          | x     |      | M. Dibbern            |
| 50  | 5 mélodies, op.2, par Henri Duparc   | New York    | 1990 | Classical Vocal Reprints           |         |           | x         | Hoch          | 5          |       | x    |                       |
| 51  | Méodies, Henri Duparc  | Paris       | 1991 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch          | 13         |       | x    |                       |
| 52  | Méodies, Henri Duparc  | Paris       | 1994 | Salabert                           |         |           | x         | Mittel        | 13         |       | x    |                       |
| 53  | Phidyli, Henri Duparc, Leconte de Lisle  | Paris       | 1994 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      |                       |
| 54  | Au Pays où se fait la Guerre, Henri Duparc, poésie de Théophile Gautier  | Paris       | 1995 | Salabert                           |         |           | x         | Mittel        | 1          | x     |      |                       |
| 55  | L'Invitation au Voyage, Henri Duparc, poésie de C. Baudelaire  | Paris       | 1995 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch          | 1          | x     |      |                       |
| 56  | Méodies, Henri Duparc  | Paris       | 1995 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch          | 13         |       | x    |                       |
| 57  | H. Duparc, Complete songs for voice and piano  | New York    | 1995 | Dover Publications                 |         |           | x         | Hoch          | 17         |       | x    | n.b.                  |
| 58  | Y bywyd blaenorol [La Vie Antérieure], cyfieithiad Cymraeg gan John Stoddart                                   | Wales       | 1997 | Llys yr Eisteddfod Genedlaethol    |         |           | x         | n.b.          | 1          | x     |      | J. Stoddart           |
| 59  | Treize Méodies, Henri Duparc [avec Compact-Disc play back]   | Paris       | 2002 | Salabert                           |         |           | x         | Hoch & Mittel | 13         |       | x    |                       |
| 60  | Henri Duparc, Complete songs, edited by Roger Nichols  | London      | 2005 | Peters                             |         |           | x         | Hoch & Mittel | 17         |       | x    | A. Steeb<br>B. Müller |

**Quellen:**

[www.bnf.fr/](http://www.bnf.fr/)  
[www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html](http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html)  
<http://copac.ac.uk/>  
[www.worldcat.org/](http://www.worldcat.org/)  
(20.03.2010)

**Abkürzungen:**

Ersted.: Erstedition  
Ezbd.: Einzelband  
Neuaufli.: Neuaufgabe  
n.b.: nicht bekannt  
Sbd.: Sammelband  
Zweitged.: Zweitedition

## Aufführungen der Lieder Duparcs im Zeitraum von 1870 bis 1950

| Liedname                       | UA.  | Orch.v. | Jahr | Tag    | Ort                     | SängerIn              | Dirigent    |
|--------------------------------|------|---------|------|--------|-------------------------|-----------------------|-------------|
| L'Invitation au Voyage         | X    |         | 1872 | 09.Mär | Paris, Soc. Nat [8 K]   | Miquel-Chaudesaigues  |             |
| Romance [Au Pays...]           | X    |         | 1872 | 09.Mär | Paris, Soc. Nat [8 K]   | Bertrand              |             |
| Soupir                         | X    |         | 1872 | 09.Mär | Paris, Soc. Nat [8 K]   | Miquel-Chaudesaigues  |             |
| La Fuite                       | X    |         | 1873 | 08.Feb | Paris, Soc. Nat [20 K]  | Wagner, Miquel-Chaud. | Kl.: d'Indy |
| La Vague et la Cloche          | X    |         | 1873 | 08.Feb | Paris, Soc. Nat [20 K]  | Dufriche              | Kl.: d'Indy |
| L'Invitation au Voyage         |      |         | 1874 | 12.Dez | Paris, Soc. Nat [38 K]  | Maire                 |             |
| Absence [Au Pays...]           | X(1) | X(1)    | 1876 | 01.Apr | Paris, Soc. Nat [55 K]  | Vergin                | Colonne     |
| La Fuite                       |      |         | 1876 | 22.Apr | Paris, Soc. Nat [56 K]  | n.b.                  |             |
| Toujours l'aimer [Soupir]      |      |         | 1876 | 29.Apr | Paris, Soc. Nat [57 K]  | n.b.                  |             |
| Elégie                         | X    |         | 1876 | 30.Dez | Paris, Soc. Nat [61 K]  | Vergnet               |             |
| La Vague et la Cloche          | X    | X       | 1877 | 13.Mai | Paris, Soc. Nat [70 K]  | Auguez                | Colonne     |
| Absence [Au Pays...]           |      |         | 1878 | 02.Mär | Paris, Soc. Nat [77 K]  | Vergin                |             |
| Chanson triste                 | X    |         | 1878 | 02.Mär | Paris, Soc. Nat [77 K]  | Vergin                |             |
| Absence [Au Pays...]           |      |         | 1880 | 28.Feb | Paris, Soc. Nat [97 K]  | Perrocesca            |             |
| Le Galop                       | X    |         | 1882 | 11.Mär | Paris, Soc. Nat [118 K] | Auguez                |             |
| Extase                         | X    |         | 1882 | 25.Mär | Paris, Soc. Nat [119 K] | Leclère               |             |
| Le Manoir de Rosemonde         | X    |         | 1882 | 25.Mär | Paris, Soc. Nat [119 K] | Leclère               |             |
| L'Invitation au Voyage         |      |         | 1882 | 25.Mär | Paris, Soc. Nat [119 K] | Leclère               |             |
| Sérénade florentine            | X    |         | 1882 | 25.Mär | Paris, Soc. Nat [119 K] | Leclère               |             |
| Extase                         |      |         | 1885 | 04.Apr | Paris, Soc. Nat [155 K] | Bagès                 |             |
| Lamento                        | X    |         | 1885 | 04.Apr | Paris, Soc. Nat [155 K] | Storm                 |             |
| Sérénade florentine            |      |         | 1885 | 04.Apr | Paris, Soc. Nat [155 K] | Bagès                 |             |
| L'Invitation au Voyage (piano) |      |         | 1888 | 12.Mai | Paris, Soc. Nat [186 K] | n.b.                  |             |
| Phidylé                        | X    |         | 1889 | 05.Jän | Paris, Soc. Nat [188 K] | Baudouin-Bugnet       |             |
| La Vague et la Cloche          |      |         | 1889 | 25.Feb | Brüssel, groupe XX      | Seguin                | Kl.: Fauré  |
| La Vague et la Cloche          |      |         | 1889 | 13.Apr | Paris, Soc. Nat [195 K] | n.b.                  |             |
| Extase                         |      |         | 1891 | 21.Mär | Paris, Soc. Nat [212 K] | n.b.                  |             |
| Lamento                        |      |         | 1891 | 21.Mär | Paris, Soc. Nat [212 K] | n.b.                  |             |

| Liedname               | UA.  | Orch.v. | Jahr | Tag    | Ort                     | SängerIn         | Dirigent       |
|------------------------|------|---------|------|--------|-------------------------|------------------|----------------|
| Phidylé                | X    | X       | 1893 | 08.Apr | Paris, Soc. Nat [232 K] | Blanc            | Marie          |
| La Vague et la Cloche  |      |         | 1894 | 23.Dez | Paris, Soc. Nat [242 K] | Auguez           |                |
| Phidylé                |      |         | 1895 | 24.Mär | Paris, Soc. Nat [245 K] | Warmbrodt        |                |
| L'Invitation au Voyage |      |         | 1895 | 28.Mär | Brüssel, groupe XX      | Leblanc          | Kl.: Erard     |
| Lamento                |      |         | 1896 | 11.Jan | Paris, Soc. Nat [249 K] | Planès           |                |
| Extase                 |      |         | 1896 | 15.Apr | Brüssel, groupe XX      | Weiler           | Kl.: Erard     |
| Sérénade florentine    |      |         | 1896 | 15.Apr | Brüssel, groupe XX      | Weiler           | Kl.: Erard     |
| L'Invitation au Voyage | X    | X       | 1897 | 18.Mai | Paris, Soc. Nat [262 K] | Bagès            | d'Indy         |
| Phidylé                |      | X       | 1897 | 25.Nov | Paris, C. Colonne       | Blanc            | Colonne        |
| Le Manoir de Rosemonde |      |         | 1898 | 16.Apr | Paris, Soc. Nat [269 K] | Berton           |                |
| Testament              | X    |         | 1898 | 16.Apr | Paris, Soc. Nat [269 K] | Berton           |                |
| L'Invitation au Voyage |      | X       | 1899 | 15.Jan | Paris, C. Lamoureux     | Raunay           | Chevillard     |
| Testament              | X(1) | X(1)    | 1901 | 16.Mär | Paris, Soc. Nat [292 K] | Berton           | d'Indy         |
| Phidylé                |      |         | 1902 | 22.Mär | Paris, Soc. Nat [302 K] | De la Rouvière   |                |
| Phidylé                |      | X       | 1903 | 11.Jan | Paris, C. Lamoureux     | Faliero-Dalcroze | Chevillard     |
| La Vie Antérieure      |      |         | 1903 | 21.Feb | Paris, Soc. Nat [308 K] | Périer           |                |
| Lamento                |      |         | 1903 | 21.Feb | Paris, Soc. Nat [308 K] | Périer           |                |
| Sérénade florentine    |      |         | 1903 | 21.Feb | Paris, Soc. Nat [308 K] | Périer           |                |
| La Vie Antérieure      | X    |         | 1903 | 05.Mär | Brüssel, groupe XX      | Delhez           | Kl.: Erard     |
| La Vague et la Cloche  |      |         | 1903 | 19.Mär | Brüssel, groupe XX      | Seguin           | n.b.           |
| Chanson triste         |      |         | 1903 | 18.Apr | Paris, Soc. Nat [312 K] | Mockel           |                |
| Lamento                |      |         | 1904 | 08.Mär | Brüssel, groupe XX      | Austin           | Kl.: Erard     |
| Elégie                 |      |         | 1905 | 02.Mär | Brüssel, groupe XX      | Chabry           | Kl.: Erard     |
| Testament              |      |         | 1905 | 28.Mär | Brüssel, groupe XX      | Surlemont        | Kl.: Perraccio |
| L'Invitation au Voyage |      |         | 1905 | 03.Apr | Paris, C. Lamoureux     | Raunay           | Kl.: Risler    |
| La Fuite               |      |         | 1906 | 13.Mär | Brüssel, groupe XX      | Bathori, Engel   | Kl.: Erard     |
| Phidylé                |      | X       | 1908 | 05.Jan | Paris, C. Lamoureux     | Isnardon         | Gigout         |
| Chanson triste         |      |         | 1909 | 10.Feb | Paris, C. A. Dandelot   | Clavet-Dalnert   |                |



| Liedname                     | UA.  | Orch.v. | Jahr | Tag    | Ort                       | SängerIn         | Dirigent   |
|------------------------------|------|---------|------|--------|---------------------------|------------------|------------|
| L'Invitation au Voyage       |      |         | 1909 | 10.Feb | Paris, C. A. Dandelot     | Clavet-Dalnert   |            |
| Sérénade florentine          |      |         | 1909 | 10.Feb | Paris, C. A. Dandelot     | Clavet-Dalnert   |            |
| Phidylé                      |      |         | 1909 | 02.Apr | Pau, Schola cantorum      | Laprade          |            |
| Chanson triste               |      |         | 1910 | 19.Sep | München, Woche für frz.M. | Féart            |            |
| La Vague et la Cloche        |      | X       | 1910 | 20.Sep | München, Woche für frz.M. | Huberdeau        |            |
| Au Pays où se fait la Guerre |      | X       | 1911 | 09.Feb | Montreux, Kursaal         | n.b.             | Lacerda    |
| Chanson triste               | X    | X       | 1911 | 26.Feb | Paris, C. Lamoureux       | Demelliez        | Chevillard |
| Au Pays où se fait la Guerre |      |         | 1912 | 05.Feb | Paris, C. Lamoureux       | Raunay           | Chevillard |
| La Vie Antérieure            |      |         | 1912 | 05.Feb | Paris, C. Lamoureux       | Raunay           | Chevillard |
| Le Manoir de Rosemonde       |      |         | 1912 | 05.Feb | Paris, C. Lamoureux       | Raunay           | Chevillard |
| La Vie Antérieure            |      |         | 1912 | 28.Feb | Lausanne, Orch.symph.     | Gilliard-Burnand | Ansermet   |
| Au Pays où se fait la Guerre | X(2) | X(2)    | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| Chanson triste               |      | X       | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| Testament                    | X(2) | X(2)    | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| La Vie Antérieure            | X    | X       | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| Le Manoir de Rosemonde       | X    | X       | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| L'Invitation au Voyage       |      | X       | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| Phidylé                      |      |         | 1912 | 17.Okt | Montreux, Kursaal         | Raunay           | Ansermet   |
| La Vie Antérieure            |      | X       | 1912 | 28.Okt | Montreux, Kursaal         | Debogis          | Ansermet   |
| L'Invitation au Voyage       |      | X       | 1912 | 06.Dez | Lausanne, Théâtre Lumen   | Mysz-Gmeiner     | Ehrenberg  |
| Phidylé                      |      | X       | 1912 | 06.Dez | Lausanne, Théâtre Lumen   | Mysz-Gmeiner     | Ehrenberg  |
| Phidylé                      |      |         | 1912 | 27.Dez | Pau, Schola Cantorum      | n.b.             |            |
| Au Pays où se fait la Guerre |      | X       | 1913 | 05.Jän | Paris, C. Lamoureux       | Raunay           | Chevillard |
| La Vie Antérieure            |      | X       | 1913 | 05.Jän | Paris, C. Lamoureux       | Raunay           | Chevillard |
| Le Manoir de Rosemonde       |      | X       | 1913 | 05.Jän | Paris, C. Lamoureux       | Raunay           | Chevillard |
| La Vie Antérieure            |      | X       | 1913 | 23.Feb | Nancy, Conservatoire      | Croiza           | Ropartz    |
| Lamento                      |      |         | 1914 | 08.Mär | Brüssel, groupe XX        | Austin           |            |
| Extase                       |      |         | 1917 | 10.Nov | Paris, Soc. Nat [412 K]   | Croiza           |            |

| Liedname               | UA. | Orch.v. | Jahr | Tag    | Ort                     | SängerIn       | Dirigent    |
|------------------------|-----|---------|------|--------|-------------------------|----------------|-------------|
| Lamento                |     |         | 1917 | 10.Nov | Paris, Soc. Nat [412 K] | Croiza         |             |
| L'Invitation au Voyage |     |         | 1919 | 21.Dez | Paris, C. Conservatoire | Cesbron-Viseur | Chemet      |
| Phidylé                |     | X       | 1920 | 29.Feb | Paris, C. Lamoureux     | Paulet         | Paray       |
| Extase                 |     |         | 1922 | 13.Mai | Paris, Soc. Nat [452 K] | n.b.           |             |
| Lamento                |     |         | 1922 | 13.Mai | Paris, Soc. Nat [452 K] | n.b.           |             |
| L'Invitation au Voyage |     |         | 1922 | 13.Mai | Paris, Soc. Nat [452 K] | n.b.           |             |
| La Vie Antérieure      |     |         | 1922 | 12.Nov | Paris, C. Conservatoire | Dettelbach     |             |
| L'Invitation au Voyage |     | X       | 1922 | 31.Dez | Paris, C. Lamoureux     | Panzéra        | Paray       |
| Phidylé                |     |         | 1923 | 07.Jän | Paris, C. Conservatoire | Panzéra        | Garès       |
| Testament              |     |         | 1923 | 07.Jän | Paris, C. Conservatoire | Panzéra        | Garès       |
| La Vague et la Cloche  |     | X       | 1923 | 21.Jän | Paris, C. Lamoureux     | Dupré          | Paray       |
| La Vie Antérieure      |     | X       | 1923 | 28.Okt | Paris, C. Lamoureux     | Gills          | Paray       |
| Chanson triste         |     | X       | 1926 | 30.Jan | Paris, C. Pasedeloup    | Vuillemin      | Wolff       |
| L'Invitation au Voyage |     | X       | 1926 | 30.Jan | Paris, C. Pasedeloup    | Vuillemin      | Wolff       |
| Phidylé                |     | X       | 1926 | 31.Jan | Paris, C. Pasedeloup    | Vallin         | Wolff       |
| Chanson triste         |     |         | 1926 | 21.Mär | Paris, C. Conservatoire | Demellier      | Rubinstein  |
| La Fuite               |     |         | 1928 | 09.Jän | Paris, Soc. Nat [496 K] | n.b.           |             |
| L'Invitation au Voyage |     | X       | 1928 | 14.Okt | Paris, C. Pasedeloup    | Bunlet         | Rhene-Baton |
| Phidylé                |     | X       | 1928 | 14.Okt | Paris, C. Pasedeloup    | Bunlet         | Rhene-Baton |
| L'Invitation au Voyage |     |         | 1928 | 18.Nov | Paris, C. Conservatoire | Bunlet         | Charmy      |
| Phidylé                |     |         | 1928 | 18.Nov | Paris, C. Conservatoire | Bunlet         | Charmy      |
| Chanson triste         |     |         | 1930 | 14.Dez | Paris, C. Conservatoire | Balguerie      |             |
| L'Invitation au Voyage |     |         | 1930 | 14.Dez | Paris, C. Conservatoire | Balguerie      |             |
| Chanson triste         |     | X       | 1932 | 29.Okt | Paris, C. Pasedeloup    | Panzéra        | Rhené-Baton |
| La Vie Antérieure      |     |         | 1932 | 06.Nov | Paris, C. Conservatoire | Croiza         |             |
| La Vague et la Cloche  |     |         | 1932 | 11.Dez | Paris, C. Conservatoire | Singher        |             |
| Extase                 |     |         | 1933 | 25.Feb | Paris, Soc. Nat [542 K] | Croiza         | Kl.: Doyen  |
| Lamento                |     |         | 1933 | 25.Feb | Paris, Soc. Nat [542 K] | Croiza         | Kl.: Doyen  |

| Liedname               | UA. | Orch.v. | Jahr | Tag    | Ort                        | SängerIn | Dirigent   |
|------------------------|-----|---------|------|--------|----------------------------|----------|------------|
| L'Invitation au Voyage |     |         | 1933 | 25.Feb | Paris, Soc. Nat [542 K]    | Croiza   | Kl.: Doyen |
| Sérénade florentine    |     |         | 1933 | 25.Feb | Paris, Soc. Nat [542 K]    | Croiza   | Kl.: Doyen |
| Le Manoir de Rosemonde |     |         | 1938 | 14.Dez | Paris, Soc. Nat [591 K]    | n.b.     |            |
| L'Invitation au Voyage |     |         | 1938 | 14.Dez | Paris, Soc. Nat [591 K]    | n.b.     |            |
| Phidylé                |     |         | 1938 | 14.Dez | Paris, Soc. Nat [591 K]    | n.b.     |            |
| Romance de Mignon      | X   |         | 1948 | 22.Jän | Radio Paris-Inter          | Perugia  |            |
| Romance de Mignon      |     |         | 1948 | 03.Jun | Versailles, Ausstellung D. | Bouvier  |            |

**Abkürzungen:**

C.: Concerts

Kl.: Klavier

n.b.: nicht bekannt

Orch.v.: Orchesterversion

Soc. Nat.: Société Nationale de Musique

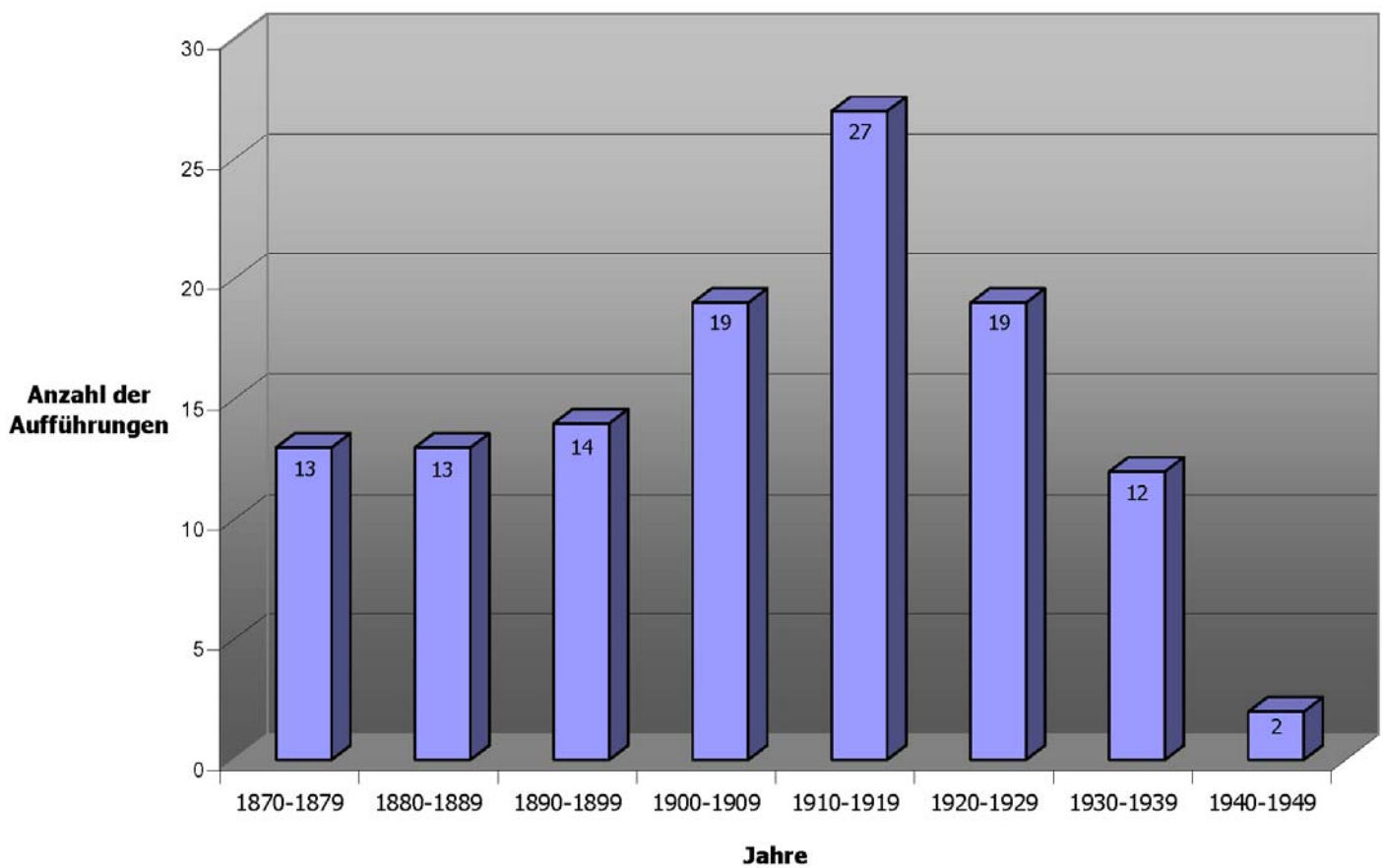
UA.: Uraufführung

X (1) / (2): 1. Version / 2. Version

**Quellen:**Originalprogramme der *Société Nationale de Musique*, Paris (BnF.)Originalprogramme der *Concerts Lamoureux*, Paris (BnF.)Originalprogramme der *Administration de Concerts A. Dandelot*, Paris (BnF.)Originalprogramme der *Concerts Conservatoire*, Paris (BnF.)Originalprogramme der *Concerts Pasdeloup*, Paris (BnF.)Nancy Van der Elst, *Henri Duparc: l'homme et son œuvre* (Paris 1972)Michael Creasman Strasser, *Ars Gallica: The Société Nationale de Musique and its role in French musical life, 1871–1891* (Urbana, Illinois 1998)Michel Duchesneau, *Le rôle de la société nationale et de la société musicale indépendante dans la création musicale à Paris de 1909 à 1935* (Laval 1994)Claude Tappolet, *Lettres de compositeurs Français à Ernest Ansermet (1911–1960)* (Genève 1988)Madeleine Octave Maus, *Trente années de lutte pour l'art* (Bruxelles 1926)

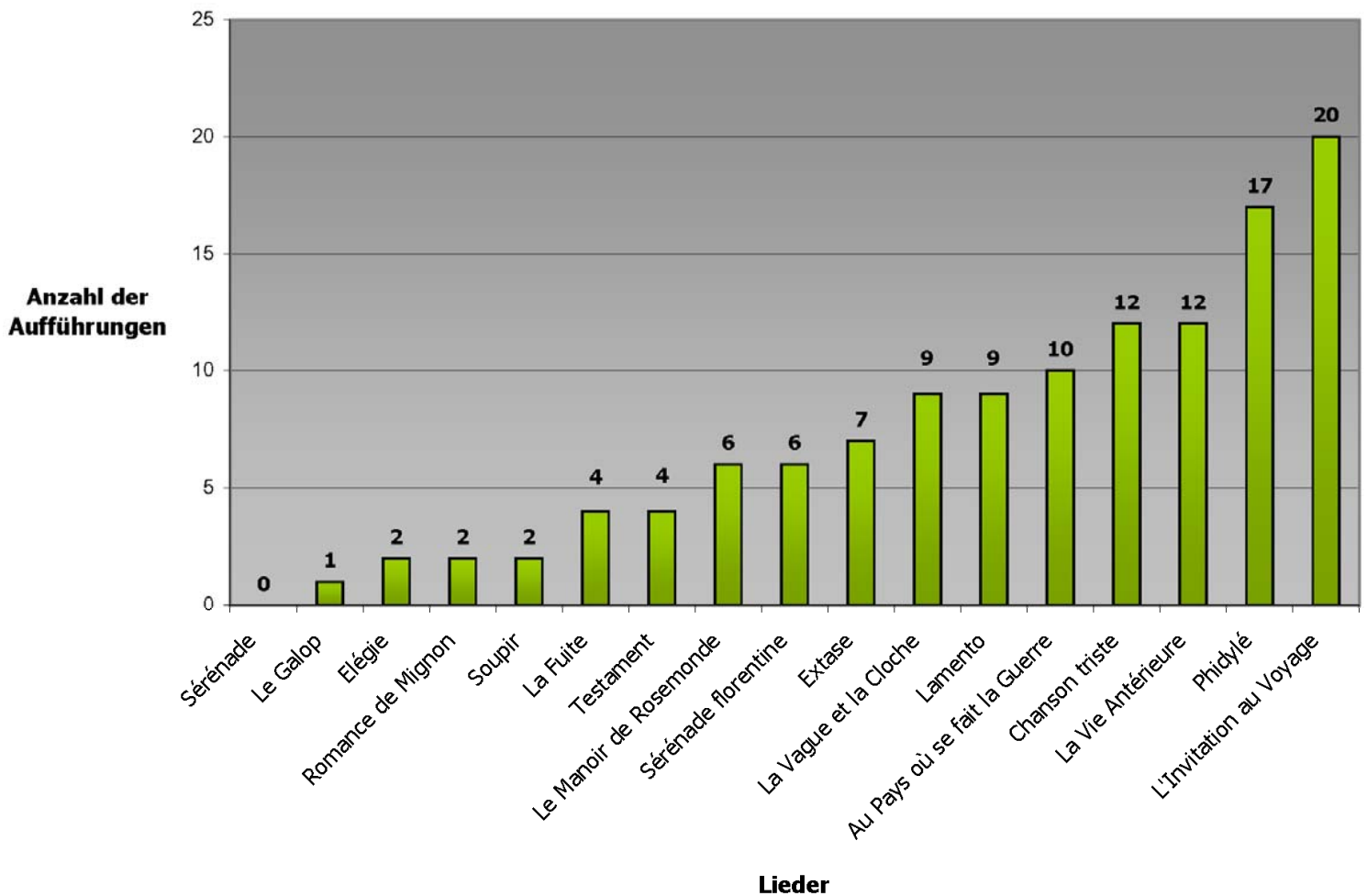
## Graphik 1:

Anzahl der in Konzerten interpretierten Lieder von Henri Duparc in der Zeitspanne von 1870 bis 1950



**Graphik 2:**

Summe der Aufführungen der einzelnen Lieder  
Duparcs in der Zeitspanne von 1872 bis 1948



## Bildersammlung



*Henri Duparc<sup>1</sup>*



*Henri Duparc*



*Henri Duparc*



*Henri Duparc en uniforme militaire*

<sup>1</sup> Quelle (alle Bilder auf dieser Seite): Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/> (20.03.2010). Weder das Jahr, in welchem die Aufnahmen gemacht wurden, noch das Fotostudio sind bekannt.



*Henri Duparc*<sup>2</sup>



*Henri Duparc*



*Henri Duparc*



*Henri Duparc*

---

<sup>2</sup> Quelle (alle Bilder auf dieser Seite): Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/> (20.03.2010).



*Familientreffen*

*Von links nach rechts hintere Reihe:*

Monsieur Saintis (Freund von Henri Duparc); Henri Duparc;  
Mademoiselle Canat de Chizy (Nichte von Henri Duparc); Antoine  
Fouques Duparc (Bruder von Henri Duparc); Ellie Mac Swiney  
(Gemahlin von Henri Duparc)

*Von links nach rechts vordere Reihe:*

Xavier Fouques Duparc (Neffe von Henri Duparc); Monique Fouques  
Duparc (spätere Madame Calmet Daâge); Madame Arthur Fouques  
Duparc (Schwägerin von Henri Duparc); Amélie de Guaita (Mutter von  
Henri Duparc)

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*. In: *Zodiaque* 152 (1987) S. 4.





*Henri Regnault: Bleistiftzeichnung von Duparcs Mutter Amélie de Guaita, Oktober 1869<sup>3</sup>*



*Henri Regnault: Bleistiftzeichnung von Duparcs Vater Louis-Charles Fouques Duparc, 1869*



*Henri Regnault: Bleistiftzeichnung von Duparcs Bruder Arthur Duparc*



*Henri Regnault: Bleistiftzeichnung von Duparcs Schwiegermutter Isabelle Mac Swiney, 1869*

<sup>3</sup> Quelle (alle Bilder auf dieser Seite): Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/> (20.03.2010)



*Alessandro Zezzos: Aquarellbild  
von Henri Duparc  
1907*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de  
Duparc*. In: *Zodiaque* 152 (1987)  
Titelblatt



*Henri Regnault: Ölgemälde von Duparcs  
Ehefrau Ellie Mac Swiney*

Quelle: Bibliothèque nationale de France,  
<http://gallica.bnf.fr/> (20.03.2010)



*Geburtshaus von Henri Duparc,  
Paris, 9. Arrondissement,  
Rue Godot de Mauroy, Nr. 20.*

Quelle: Privatfoto, Juli 2003





*Wohnhaus von Henri Duparc und  
Ellie Mac Swiney,  
Paris, 7. Arrondissement,  
Avenue de Villars, Nr. 7.  
Die Wohnung befand sich im  
5. Stock.*

Quelle: Privatfoto, Juli 2003



*Die auf dem Haus an-  
gebrachten Gedenktafeln  
verweisen darauf, dass  
Vincent d'Indy und Henri  
Duparc dieses Haus be-  
wohnt haben.*

Quelle: Privatfoto, Juli 2003



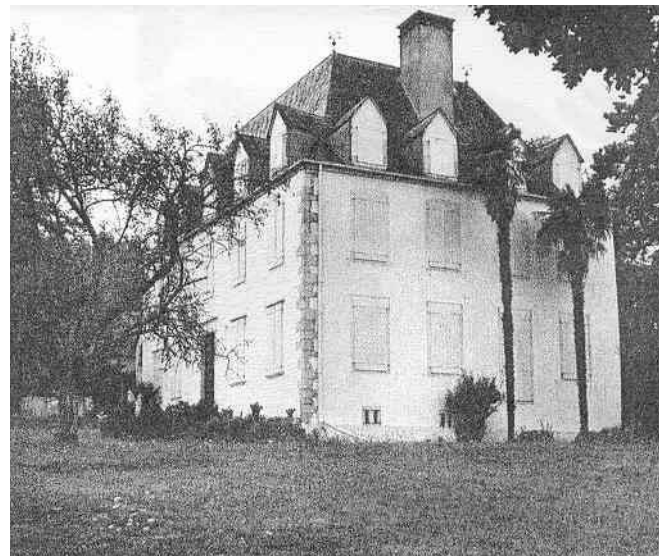


*Sommerresidenz der Familie Duparc in Marnes-la-Coquette*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*.  
In: *Zodiaque* 152 (1987) Nr. 9.

*„Villa Florence“ in Monein, in der die  
Familie Duparc zwölf Jahre lang lebte.*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*. In:  
*Zodiaque* 152 (1987) Nr. 8.

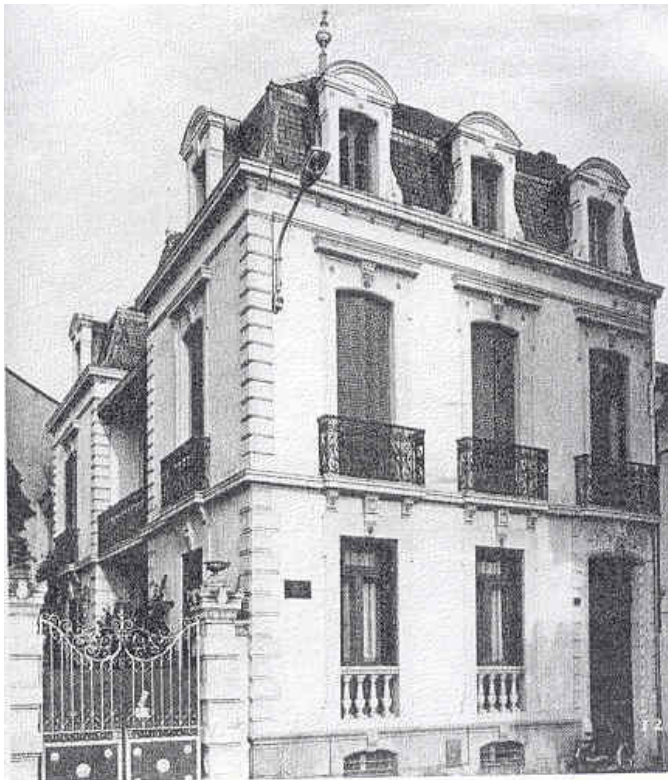
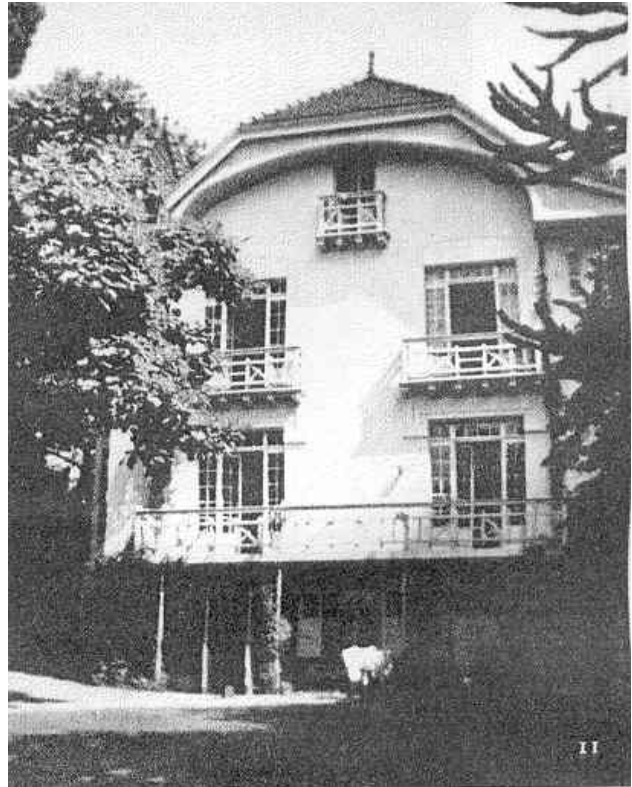


*Henri Duparcs Wohnhaus in Paris am Place Saint-  
François-Xavier, Nr. 6.  
Paris, 7. Arrondissement.*

Quelle: Privatfoto, Juli 2003

*Villa Amélie, Tour de Peilz in der Schweiz  
Das an den Ufern des Genfer Sees  
gelegene Haus hat Henri Duparc  
1906 gekauft.*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*. In: *Zodiaque* 152 (1987) Nr. 11.



*Haus in Tarbes, Rue Soult Nr. 52, das  
Henri Duparc gemietet hat.*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*.  
In: *Zodiaque* 152 (1987) Nr. 12.



*Gemeinschaftliches Musizieren*  
*Von links nach rechts:*  
*Pierre de Bréville, Maurice Bagès, Henri Duparc; Marnes, 1885<sup>4</sup>*



*Gemeinschaftliches Musizieren*  
*Von links nach rechts:*  
*Henri Duparc, Pierre de Bréville, Maurice Bagès; Marnes, 1885*

---

<sup>4</sup> Quelle (beide Bilder auf dieser Seite): Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/> (20.03.2010)



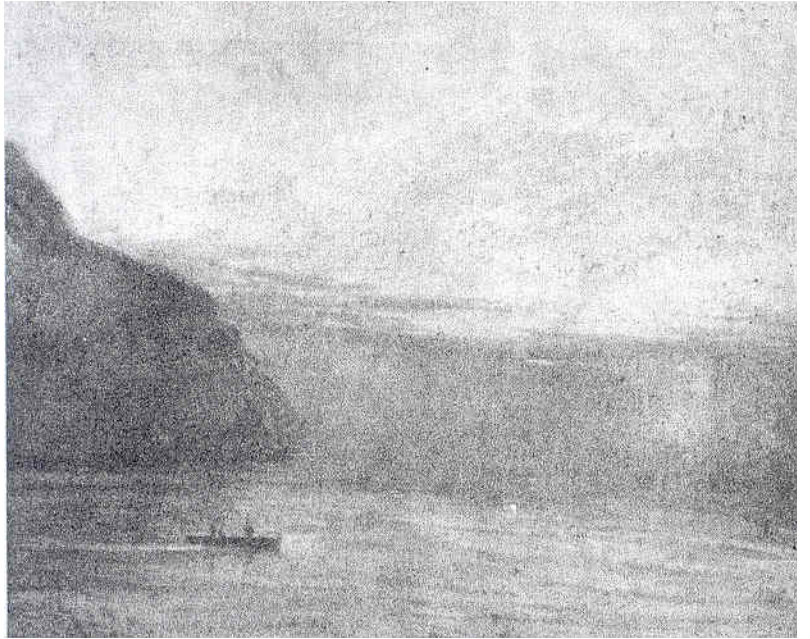
*Das letzte Klavier von Henri Duparc  
Schloss Mondégourat*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*. In: *Zodiaque* 152 (1987) Nr. 4.



*Henri Duparc: Aquarellbild*

Quelle: Frédéric Ducros, *L'œuvre de Duparc*.  
In: *Zodiaque* 152 (1987) Nr. 13.



*Henri Duparc: Aquarellbild*

Quelle: Paul Graziani, *Hommage à Henri Duparc: musicien Français, Maire de Marnes en 1884–1885 / organisé par la commune de Marnes (Marnes-la-Coquette 1985)*,  
Ausstellungsmaterial

*Henri Duparc: Aquarellbild*

Quelle: Bibliothèque nationale de France  
<B.N. Mus. Cliché: 33>



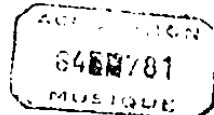
L.A. Duparc (H.) 14  
13 Juillet

Cher monsieur,

Vous m'avez fait en paiement de  
la facture que nous vous en avons  
envoyée. Je suis bien sûr de vous  
et je suis sûr de vous - exactement  
vos indications pour la mise en  
boutelles.

Vous n'avez besoin d'aucune  
autorisation pour faire transporter  
Phidyle et il n'y a rien à dire,  
ce n'est pas moi qui pourrais  
vous la donner. Car je n'ai  
plus aucun droit sur ces mélodies,  
et je n'aurais rien à dire s'il  
faut faire fantaisie à Baudoux  
de faire faire par un Waldteufel  
quel couple de quadrille sur les

53



20

Duparc's erster Brief an Paul Charriol, 13. Juli 1901 (?), Seite 1

Quelle: Bibliothèque nationale de France, Musique, <L.A. Duparc (Henri) 14>.

L. A. Duparc (H. 83)

Mont de Marsan 3 octobre 1922

Mon très cher ami,

J'en n'ai pas à perdre une heure avant de vous  
 remercier de l'avis que je viens de recevoir, sans vous dire  
 que j'ai été profondément touché, sans doute aux larmes de  
 mots si affectueux qui me le valent. Merci mes très  
 chers amis de penser que mes 9. pages ont  
 pu être faites de bons moments: le suffrage d'un  
 nombre d'amis comme vous, mais surtout plusieurs qui un  
 jour grand et brillant succès. C'est d'ailleurs pour les  
 rares amis seuls (plusieurs même inconnus) qui font ces mes  
 mélodies, sans aucun souci de la gloire et de la notoriété.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE  
MUSIQUE

ACQUISITION  
6488782  
MUSIQUE

118

297

Duparc's letzter Brief an Paul Charriol, Mont de Marsan, 3. Oktober 1922, Seite 1

Quelle: Bibliothèque nationale de France, Musique, <L.A. Duparc (Henri) 83>.



*Grab der Familie Fouques Duparc am Friedhof Père-Lachaise in Paris, 24eme division*

Quelle: Privatfoto, Juli 2003