

LA
BOÎTE À
PÉPITES

RECORDING WOMEN
COMPOSERS



RITA
STROHL
(1865-1941)

UNE COMPOSITRICE DE LA DÉMESURE

Orchestre national d'Île-de-France
Case Scaglione, direction
Marie Perbost, soprano
Lucile Richardot, mezzo-soprano

	Symphonie de la Forêt (1901 ou 1903) pour orchestre	44'54
1	I. L'Étang	15'30
2	II. L'Âme en peine	6'49
3	III. Marche funèbre d'un scarabée	3'40
4	IV. Chasse à l'aurore - Aurore et lever de soleil	18'54
	© Éditions Palazzetto Bru Zane	
	Les Cygnes (1899) pour orchestre et chant - poésie de Georges Rodenbach <i>Marie Perbost</i>	
5	« Les cygnes blancs, dans les canaux des villes mortes »	7'47
	© La Boîte à Pépites Publishing	
	La Flûte de Pan (1900) pour orchestre et chant - poème de Pierre Louÿs <i>Marie Perbost</i>	
6	« Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx »	3'21
	© La Boîte à Pépites Publishing	
	La Momie (1905) pour orchestre et chant - poésie d'Achille Segard <i>Lucile Richardot</i>	
7	« Belle petite morte au squelette exigu »	4'42
	© La Boîte à Pépites Publishing	
	La Cloche fêlée (1905) pour orchestre et chant - poésie de Charles Baudelaire <i>Lucile Richardot</i>	
8	« Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver »	3'23
	© La Boîte à Pépites Publishing	
	Yajnavalkya (1907) Mystère sacré en trois actes - pour orchestre	
9	Prélude de l'Acte II	10'32
	© Éditions Palazzetto Bru Zane	

TT: 74'44



ENFANCE ET ÉDUCATION MUSICALE

Aimée, Marie-Marguerite, Mercédès, Rita Larousse-La Villette naît le 5 juillet 1865 à Lorient. Son père, Jules Larousse-La Villette est lieutenant d'infanterie de marine et violoncelliste amateur. Sa mère, Élodie Jacquier, est artiste peintre, exposée notamment au Salon de Paris. Pianiste, c'est elle qui donnera ses premières leçons de musique à Rita - avant son entrée à l'âge de treize ans au Conservatoire de Paris dans la classe de Félix Le Couppey, puis l'année suivante dans la classe de solfège de Marie-Antoinette Gaillard. L'arrivée au Conservatoire ne semble pas l'avoir transportée, comme on le comprend à la lecture de son *Dictionnaire humoristique des instruments* :

« Piano : Instrument très-connu et auquel on doit de nombreux martyrs. Ces martyrs se divisent en deux catégories : les écoutés et les écoutants. Dans les premiers se placent les élèves des classes du Conservatoire et dans les seconds, les compositeurs qui ont le malheur d'habiter au-dessus ou au-dessous d'eux. »

Rita Strohl, *Dictionnaire humoristique des instruments*, document manuscrit non daté

Au vu des commentaires sur ses bulletins, elle ne semble être ni assidue, ni intéressée par ses études. « Cette élève n'assiste pas aux classes et ne travaille pas » écrit Madame Gaillard, même si elle lui reconnaît une « jolie organisation musicale ». La jeune musicienne compose déjà et interprète ses propres pièces lors des examens, comme son *Impromptu* en 1883. Sa dernière année au Conservatoire s'accompagne de commentaires beaucoup plus encourageants : « Tempérament d'artiste. Admirablement douée. »

Pendant ses études elle aurait supplié « sa famille de lui laisser commencer des études d'harmonie sérieuses. [...] Ce fut hors du Conservatoire que se fit sa véritable éducation artistique », auprès d'Adrien Barthe. « Madame Strohl nous a dit elle-même quelle joie, quel délire étaient pour elle ces leçons du dimanche matin chez Barthe. Six années d'harmonie, de contrepoint, de fugue, d'études serrées, d'analyse des maîtres, l'avaient mise en possession d'un métier très sûr. » Édouard Moullé, *La Revue éolienne*, février 1900



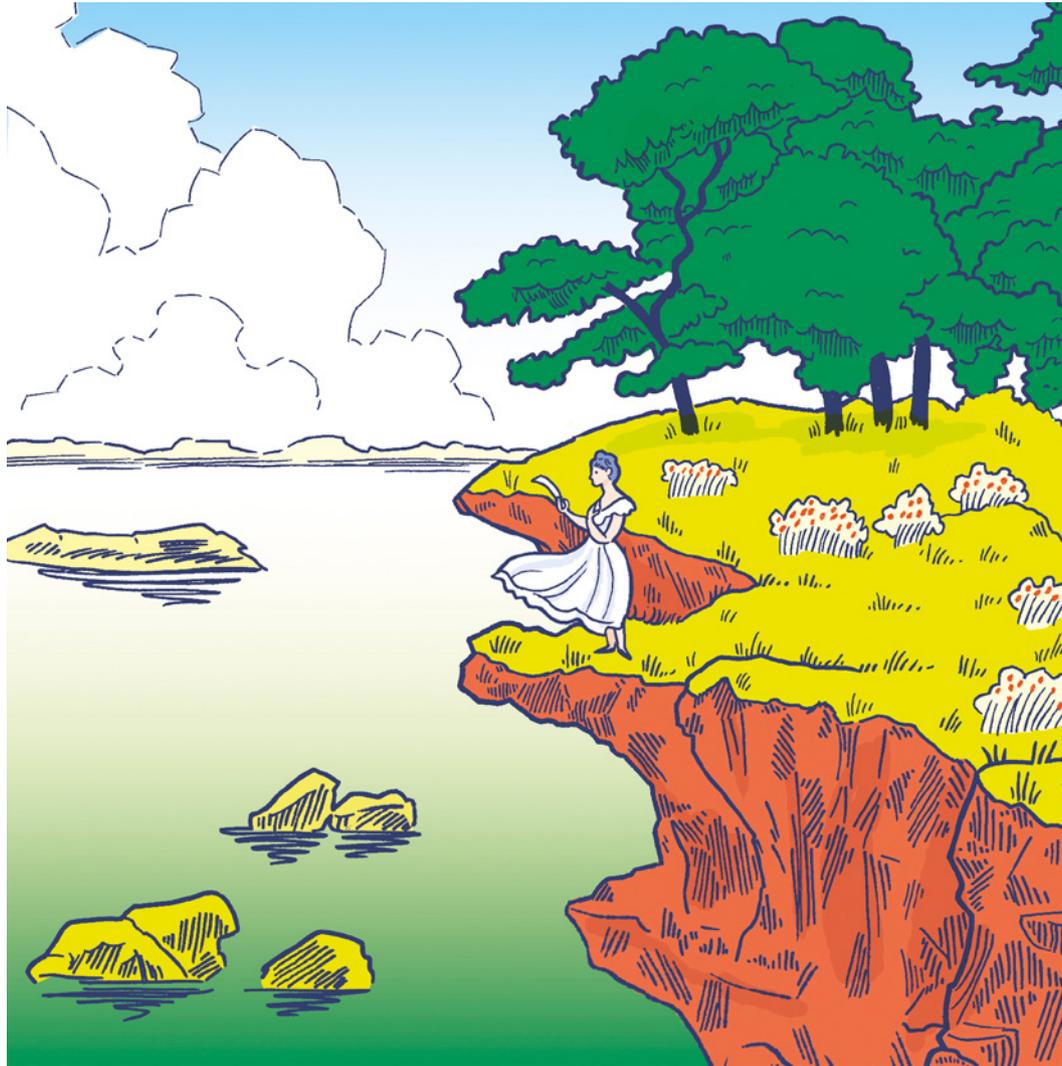
LES DÉBUTS D'UNE JEUNE COMPOSITRICE

En 1884, année qui sonne la fin de ses études au Conservatoire, elle compose son *Premier Trio* (joué à la Société nationale de musique en 1886) puis son *Quatuor à cordes* (1885) et son *Quintette-Fantaisie* (1886). À la même époque, elle se lance également dans sa première œuvre d'envergure, dont elle raconte l'histoire dans son ouvrage *Le Déclin de la Tour d'Ivoire* : « *L'amour d'un passé glorieux se manifesta dès ma première jeunesse, par la composition de ma symphonie lyrique sur Jeanne d'Arc. [...] Cette œuvre qui fut jouée dans ma ville natale, eut plus tard le sort de l'héroïne aimée : elle fut brûlée. [...] Il reste de ce fatras détruit quelques mesures de « Jeanne d'Arc en prison », qui forment le motif principal d'un quatuor à cordes.* » Rita Strohl, *Le Déclin de la Tour d'Ivoire*, 1928

En 1888, elle épouse Émile Strohl, enseigne de vaisseau. Ils ont deux premières filles, Marguerite (1889) et Madeleine (1890), puis un fils Émile (1892). Cette nouvelle vie de famille ne l'empêche pas pour autant de composer entre autres son *Deuxième Trio en ré mineur* (1888), son *Septuor* pour cordes et piano (1890), son *Quatuor* pour cordes et piano (1891), la *Sonate dramatique « Titus et Bérénice »* (1892) ou encore la *Sonate « La Mer »* pour piano et alto ou violoncelle (1893), qui semble malheureusement perdue. Entre 1895 et 1898, elle continue à explorer l'univers de la musique de chambre avec une première *Sonate* pour violon et piano (qu'elle aurait détruite), un *Scherzo* pour violoncelle et piano (1897), sa deuxième *Sonate* pour violon et piano (1897), qui semble, elle aussi, perdue, et enfin son *Trio pour piano, violoncelle et clarinette « Arlequin et Colombine »* (1898).

D'un « *esprit pieusement conservateur et coloré* », d'un langage résolument romantique, la musique de chambre de Rita Strohl, écrite au fond de sa « *vieille Bretagne* », était selon ses propres mots « *plongée dans un passé qui, seul, [l]'enthousiasmait* ». À l'aube de ses trente ans, elle compose de plus en plus de mélodies, notamment sur des poèmes de Charles Baudelaire.

Après 1898, année de naissance de sa dernière fille Marie-Louise, Rita Strohl dit « *prendre contact avec son temps* ». Elle compose *Bilitis. Poème en douze chants*, extrait des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs (1898), *Les Cygnes* (1899) - une mélodie pour voix et orchestre, *Carmen* (1899) et les *Dix Poésies mises en musique* (1899).



AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE, L'ÉVOLUTION D'UN LANGAGE

En 1900, Émile Strohl disparaît brutalement des suites d'une septicémie, une perte insupportable pour Rita Strohl : « *exilée dans les solitudes arides de ma pensée et après avoir subi le choc d'événements douloureux, j'errais à travers l'existence et à travers moi-même.* » Rita Strohl, Notes pour *Le Promeneur de Ciel*, document manuscrit non daté

Au tournant du xx^e siècle, elle affiche désormais sa prédilection pour la gamme à six tons, notamment avec la *Symphonie de la Forêt* (1901 ou 1903), la *Symphonie de la Mer* (1905) ou les *Musiques sur l'eau* (1903).

« Je regardai, étonnée, autour de moi et comme la vie, en cet instant, frappait avec un maillet sans tête d'éponge, les fibres délicates de ma harpe, je passai d'une existence dans une autre sans le secours d'une réincarnation. [...] Enfin, je prenais contact avec mon temps. »

Rita Strohl, *Le Déclin de la Tour d'Ivoire*, 1928

Avec ces deux symphonies, Rita Strohl cherche une forme de communion avec la nature, un premier pas vers une écriture musicale plus symboliste et une spiritualité grandissante...

La Symphonie de la Forêt, « la première que j'écrivais dans ce genre est une sorte d'identification de l'âme avec la Nature. »

La Symphonie de la Mer, « œuvre symphonique pour deux orchestres est un Salut à l'Océan au bord duquel j'ai vu le jour pour la première fois. »

La presse, qui s'enthousiasmait pour les *Bilitis*, ne semble ni comprendre ni apprécier ce nouveau langage : « *On ne reprocherait pas à l'auteur sa recherche de modernisme exaspéré si ses effets présentaient plus de variété, si sa pâte orchestrale était plus fluide et s'il ne se dégagait de son œuvre une impression de fatigue et de morne accablement.* » Amédée Boutarel, *Le Ménestrel*, janvier 1911



UN CHÂTEAU SPIRITUEL

Pleinement consciente de ce qu'impliquera l'isolement pour sa vie musicale, Rita Strohl choisit de se retirer du monde et d'emprunter ce chemin de pensée qui l'a conduite vers un profond mysticisme :

« Ma vie était changée sans retour.

L'heure de la concentration en soi-même avait sonné.

J'eus soif de vie intérieure, de silence, de solitude afin de faire germer, grandir et fleurir en toute sécurité, au Soleil, à l'abri des tempêtes, les graines merveilleuses apportées par les grands vents de l'Orient.

Je quittai le monde et les artistes.

Je me retirai dans la Tour d'Ivoire. »

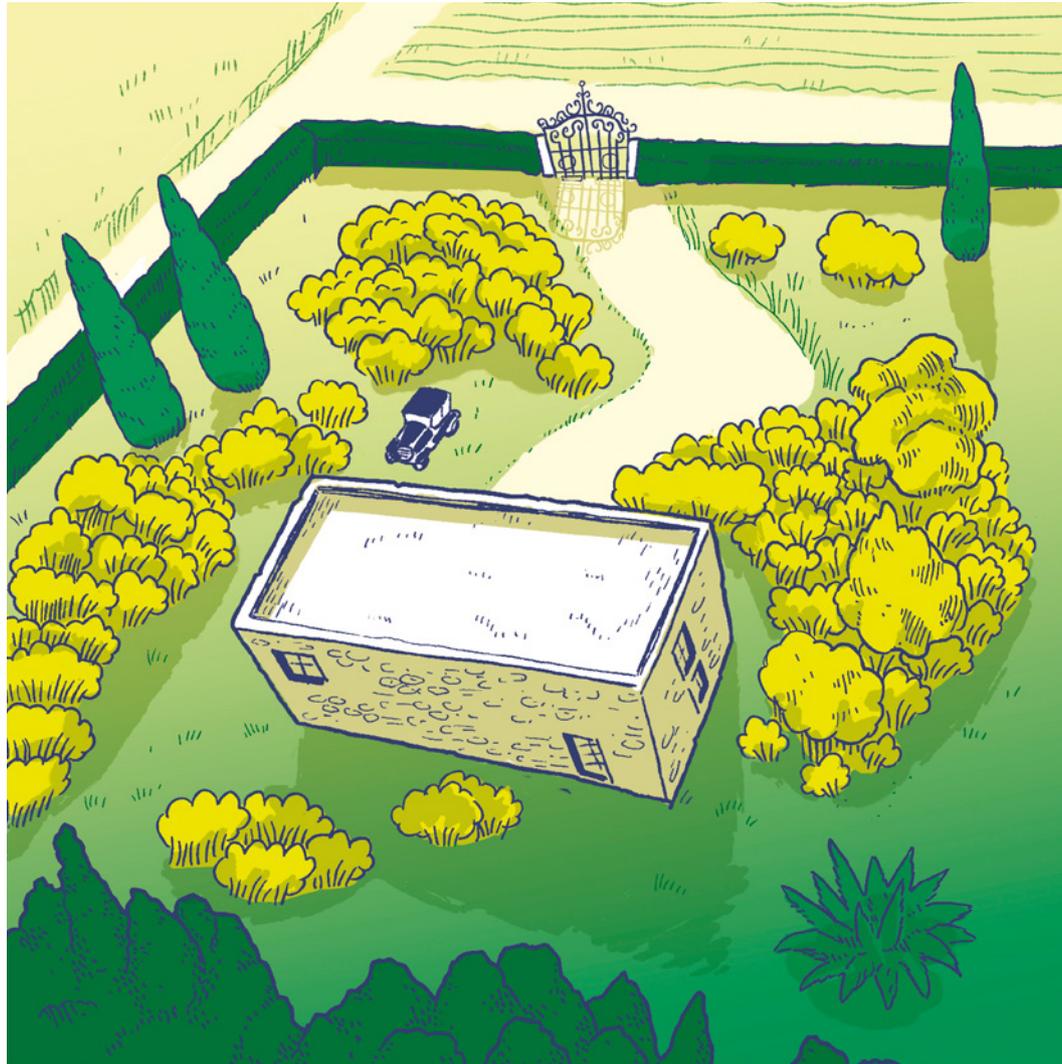
Rita Strohl, Notes pour *Le Promeneur de Ciel*, document manuscrit non daté

« À part une ou deux exécutions de mes œuvres anciennes, infractions à la règle que je m'étais imposée, personne n'entendit plus parler de moi. On savait simplement que je travaillais. »

Rita Strohl, Notes pour *Les Noces Spirituelles de la Vierge Marie*, document manuscrit non daté

Ainsi se dessinent les contours d'un « *château spirituel* » échafaudé pierre après pierre au travers de trois grands édifices : le « *Cycle chrétien* » avec *Les Noces Spirituelles de la Vierge Marie* (1903-1904), *Saint Jean-Baptiste au désert* (1908) et *La Femme pécheresse* (1913), le « *Cycle celtique* » avec *La Légende de Hu-Gadarn* (daté de 1910-1911 et qui comprend cinq ouvrages), et le « *Cycle hindou* » qui comprend *Le Promeneur de ciel* (1904), *Le Nardjol* (1908), *Yajnavalkya* (1907), et *Le Suprême Purusha* qui est probablement la dernière pièce sur laquelle elle a travaillé et dont nous ignorons si la partition d'orchestre a un jour existé.

Oratorios, symphonies lyriques avec chœurs, solistes et orchestre ou encore « *mystères sacrés* », elle a exploré le genre lyrique sous toutes ses formes. Ces sept œuvres au format hors norme, dont elle a écrit certains des livrets, exigent des orchestres pléthoriques (des bois par six, quatre saxophones, cinq tubas, quatre harpes pour *Yajnavalkya* par exemple). Les conducteurs d'orchestre mesurent parfois plus d'un mètre de haut et certaines réductions pour piano et voix comptent plus de mille pages (*La Légende de Hu-Gadarn*).



LA GRANGE

Après sa rencontre avec René Billa, dit Richard Burgsthal, restaurateur de vitraux, architecte à ses heures perdues, compositeur et pianiste adulant Richard Wagner, et leur mariage en 1908, ils imaginent ensemble un lieu à leur image, capable d'accueillir ces œuvres monumentales :

« Mon mari et moi activions les travaux de notre théâtre. Nous l'avions appelé « La Grange », [...] l'asile sûr, pensions-nous, où nous pourrions, sans crainte des atteintes du dehors, conserver le meilleur de nous-mêmes et de notre art. »

Rita Strohl, Le Déclin de la Tour d'Ivoire, 1928

La Guerre et la construction de son sanctuaire semblent l'avoir enjointe au silence. Après l'écriture de *La Femme pécheresse* en 1913, on ne trouve, dans le catalogue manuscrit de sa main, aucune composition de 1914 à 1924.

En août 1923, les travaux de la Grange touchent à leur fin. Dans *Le Théâtre et Comoedia illustré* on apprend que le lieu « est à la fois la demeure et le sanctuaire, une maison d'habitation et un édifice comportant, avec une fosse à orchestre de 120 mètres carrés, une scène de 8 mètres d'ouverture et de 16 mètres de profondeur. [...] [Il] aura quelque chose d'inaccessible, de fermé, et qui demandera un effort certain à chacun. » Pour autant, Rita Strohl dit rêver d'un Art « collectif, s'épandant en grandes ondes sur le monde, englobant toutes les petites personnalités en une seule innombrable ! » Rita Strohl, *En forme d'interview*, juillet 1923

La Grange n'eut finalement pas la destinée espérée. Après le divorce de Rita Strohl et Richard Burgsthal et la vente du théâtre, des extraits de *La Femme pécheresse* sont enfin donnés aux Concerts Lamoureux en 1931. Dans le journal *Le Soir*, Carlos Larronde décrit l'œuvre comme « une fresque sonore » qui lui semble « digne d'admiration » et salue « une musicienne des forces cosmiques [...] qui perçoit une réalité supérieure ou, ce qui est la même chose, intérieure. »



LE DÉCLIN DE LA TOUR D'IVOIRE

Elle passe les dernières années de sa vie en Provence. Parmi les quelques amis qui lui rendaient visite, Carlos Larronde se souvient : « *Je me rappelle une terrasse d'où l'on découvrait la mer à l'ombre d'un large pin parasol. Cet arbre qui abritait la méditation de Rita Strohl, je le nommais « l'arbre de sagesse ». Mais cette solitude n'était pas encore assez écartée. Prenant de la hauteur, notre magicienne transporta son piano sur une haute colline, qui, non loin de Nice, domine la vallée du Var (...). Ayant abandonné la musique des sentiments pour celle des archétypes, elle dédia son être aux harmonies cachées.* » Carlos Larronde, *L'Art cosmique et l'Œuvre musical de Rita Strohl*, 1931

Rita Strohl décède à La Gaude en 1941. Dans son testament, elle lègue tous ses biens à sa fille Marie-Louise qui passera une partie de sa vie à copier avec soin les manuscrits de sa mère.

Le chemin de vie aux multiples facettes de Rita Strohl ne peut se comprendre sans la lecture des nombreux écrits littéraires de la compositrice : *Sur l'Œuvre* (février 1909), *Le Sexe de l'Œuvre* (avril 1909), *Les Avatars du Mantram* (juin 1909), *La Puissance mantrasique* (décembre 1909), *En forme d'interview* (juillet 1923), *Le Déclin de la Tour d'Ivoire* (1928), ainsi que les préfaces à ses œuvres.

Décrite par Édouard Moullé comme possédant une « *nature énergique* » et un caractère « *bien trempé* », par Carlos Larronde comme menant une « *existence recueillie et austère* », Rita Strohl, compositrice tantôt encensée, tantôt détestée par la critique de son temps a composé une centaine d'œuvres dont la majorité sont consacrées à la voix. Sa musique est jouée par les plus célèbres musiciens et ensembles de son époque comme Pablo Casals, Camille Chevillard, les Concerts Lamoureux...

Huit ans après son décès, elle semble avoir déjà sombré dans l'oubli comme le souligne Jane Bathori dans une émission de radio : « *Voilà bien cinquante ans que j'ai connu Rita Strohl, femme remarquable et si admirablement douée, d'une culture complète et combien profonde... L'oubli dans lequel on a laissé le nom de Rita Strohl est inadmissible. Je vais donner à la radio, le 22 janvier, trois mélodies d'elle [...] J'espère que mon exemple sera suivi.* »

Et nous aussi !

« LE SEXE DE L'ŒUVRE »

En 1909, Rita Strohl rédige un article intitulé *Le Sexe de l'Œuvre* pour la revue *L'Initiation*. La question du genre et de l'œuvre musicale est un sujet si peu traité par les compositrices de cette époque que ce geste singulier mérite de se voir consacrer quelques lignes.

Bien que les détails de sa vie personnelle demeurent flous, il est certain que Rita Strohl ne s'est guère conformée aux attentes de son époque vis-à-vis des femmes. Son statut de compositrice professionnelle, s'attaquant aux formes de grande ampleur comme la symphonie ou l'opéra, suffisait à la placer en porte-à-faux vis-à-vis de bon nombre de ses contemporains. Le compositeur Édouard Moullé, qui lui consacre un portrait flatteur en 1900 dans la *Revue éolienne*, l'inscrit parmi « *les splendides exceptions à la règle* » que sont les femmes qui créent, rappelant au passage que « *la mission de la femme dans la société, ses devoirs d'épouse et de mère, la constitution de son cerveau, l'état souvent précaire de sa santé, sont autant de raisons qui semblent la mettre dans des conditions défavorables pour la production artistique.* » (sic)

La compositrice ne semble pas non plus avoir réussi à concilier son art avec la vie domestique et la maternité, comme d'ailleurs bien d'autres consœurs : ses filles Marguerite et Madeleine sont élevées par sa tante, Caroline Jacquier ; selon sa descendante Marie-Madeleine Martinie, elle aurait confié son fils Émile à un parent, le Dr. Schoessler, à la mort de son mari. Pourtant, elle a connu des modèles positifs dans sa famille. Sa mère, la peintre Élodie Jacquier, était régulièrement exposée au Salon entre 1870 et 1914, une institution parisienne qui ne comptait en 1880 que 12,5% de femmes parmi les exposants et avait su prouver que le mariage et la maternité n'étaient pas incompatibles : selon la biographie précise et sourcée que Rita Strohl a écrite sur elle, c'était même son mari Jules qui l'avait incitée à peindre. La sœur d'Élodie Jacquier, Caroline, elle aussi artiste et très proche de sa nièce, avait également été soutenue dans sa carrière par son mari.

Bien que s'éloignant donc dans ses actes d'un certain canon de la féminité, Rita Strohl adopte sur ce sujet une posture pour le moins ambivalente. Dans un texte de sa main qu'elle intitule *En forme d'interview* dont elle écrit manifestement les questions et les réponses, elle oppose à l'injonction « *L'art n'a pas de sexe* », qu'il « *n'est pas en le pouvoir de l'homme ou de la femme de faire abstraction du sexe que la nature lui a conféré !* » Surtout, sa vision de la féminité demeure profondément marquée par les stéréotypes de genre. Dans *Le Sexe de l'Œuvre*, elle décrit les sensations de l'artiste, si c'est une femme, comme « *déliçates, développées, compliquées* » et si c'est un homme comme « *masculin, viril, solide* ». Ces termes rappellent les mots qu'elle emploie pour décrire sa mère, la peintre Élodie La Villette, « *Belle, instruite, délicate et sensible* ». Rita Strohl, *Élodie La Villette, Artiste peintre morbihannais*, document non daté

Pour autant, elle fait de l'œuvre d'art un objet qui dépasse le genre de l'artiste (terme auquel elle préfère le mot « *sexe* », plus commun à son époque) : « *des préjugés viciés [...] veulent établir officiellement que les adjectifs qualificatifs d'une œuvre doivent correspondre aux adjectifs qualificatifs de l'artiste, plutôt que d'être l'évocation directe des Mondes de l'Inspiration. [...] Ceci est une grave erreur.* » Mieux, elle fait de l'art le lieu de la réunion des genres :

« L'artiste, homme ou femme, qui travaille pour l'Inspiration, n'est vraiment grand que lorsqu'il a réuni dans son œuvre les deux sexes de l'Archétype Divin. »

Rita Strohl, « *Le Sexe de l'Œuvre* », *L'Initiation*, avril 1909

— À la conquête de l'espace symphonique

Rita Strohl vient à la composition pour orchestre par l'orchestration de mélodies pour voix et piano, à un moment où son langage est en pleine évolution. *Les Cygnes* sont ainsi composés en 1899, peu après *Bilitis* et le trio *Arlequin et Colombine*. L'année 1901 est particulièrement prolifique : sont achevées les *Dix Poésies mises en musique*, mais également la *Symphonie de la Forêt*, et l'orchestration de la mélodie *La Flûte de Pan*, issue des *Bilitis*. Cette dernière est créée dans sa version avec orchestre à Vichy, sous la direction de Duruflé, dès l'année de sa composition, ce qui n'est pas le cas de la majorité des œuvres pour orchestre de Rita Strohl : la *Symphonie de la Forêt* devra attendre 1911. L'orchestration en 1905 de *La Momie*, sur une poésie d'Achille Ségard, et de *La Cloche fêlée*, sur une poésie de Charles Baudelaire, toutes deux issues des *Dix Poésies mises en musique* (1901), garde la trace des grandes pièces symphoniques composées dans l'intervalle.

Écrire pour orchestre n'est pas une mince affaire pour une femme, à qui l'on concède volontiers la capacité de concevoir des mélodies et des pièces de musique de chambre, mais moins facilement celle de composer des pièces d'envergure pour orchestre. Gaston Carraud, dans *La Liberté*, détient la palme de la misogynie en la matière : « C'est de la bonne petite ouvrage - proprette et clairette chez Mme Strohl, qui n'est pas sans posséder une certaine connaissance de l'orchestre et de la composition - mais c'est aussi cette puérité de l'imagination et de l'insignifiance incurable de la pensée qui définissent la musique d'amateur. Pour les messieurs, on peut dire que mieux vaut encore se distraire à cela que d'aller au café ; mais pour les dames, avouons que le filet est une occupation plus utile, et pas du tout plus laide. » (10 janvier 1911) La presse est quasi unanime dans son refus d'accorder à Rita Strohl la stature de compositeur digne de se consacrer à l'écriture orchestrale, mais très dissemblable dans la nature des critiques qui lui sont adressées : si Carraud trouve la musique « proprette et clairette », Paul de Stoecklin dans le *Gil Blas* compare son œuvre à une « sorte de bouillabaisse forte en odeur, mais insipide, musique odieuse, indigeste, présentée par un orchestre grasseyeux, énorme, sourd » (9 janvier 1911). Le genre est un prisme déformant pour ce qui concerne la réception de la musique pour orchestre au début du xx^e siècle : une femme

peut écrire des mélodies charmantes, être une interprète applaudie - Rita Strohl conquiert le droit d'écrire de la musique de chambre « virile » - mais l'orchestre et l'opéra demeurent des prérogatives majoritairement masculines. Elle n'en a cure et consacre la deuxième partie de sa carrière à composer des fresques immenses, tant en longueur que dans l'effectif qu'elle y emploie et dans les sujets qu'elle aborde.

— **Une orchestration singulière**

On retrouve dans les pièces pour orchestre de Rita Strohl certains des traits caractéristiques qui s'exprimaient déjà dans les œuvres de musique de chambre : un goût prononcé pour l'unisson, pour les timbres solistes mis à découvert, et pour les jeux de transparence que la division des pupitres de cordes permet à loisir. Ces traits identitaires sont prégnants dès le début de la *Symphonie de la Forêt*. Elle exploite toute l'amplitude des contrastes possibles entre grands *tutti fortissimo* et orchestre finement irisé, comme dans la coda du premier mouvement où elle joue sur la proximité du timbre perlé des arpèges de harpe et de piano. Dans les grands *tutti*, elle multiplie la superposition de petites valeurs différentes - de façon aussi caractéristique que le fera Debussy dans certains passages de *La Mer* en 1905 -, qui créent un tapis orchestral mouvant, vivant, à l'opposé de la fixité de ses instrumentations en unisson, qu'elle utilise aussi volontiers dans des textures transparentes que dans des *tutti* de masse. Le deuxième mouvement de la *Symphonie de la Forêt* façonne une pâte sonore très riche, dans la largeur complète de l'orchestre et de l'ambitus, aussi vaste que plein. Elle utilise les instruments solistes de façon variée et intéressante ; ainsi le basson solo dans le troisième mouvement devient sous sa plume un « instrument forestier », au même titre que le cor anglais et le hautbois sont habituellement des « instruments de pâturage ». Dans le quatrième mouvement, elle oscille entre écriture soliste presque chambriste, couleurs très particulières de sons fondus qui mixent plusieurs timbres solistes pour créer un son nouveau, et grands *tutti* massifs, *forte*, dont la fougue et les élans ne sonnent pas toujours très français.

Entre peinture et évocation

Si Rita Strohl ne s'est pas exprimée de façon développée en faveur d'une musique programmatique, on remarque que la totalité de ses œuvres orchestrales accompagnent un texte porté par la voix ou comportent des titres. Ces intitulés poétiques sont souvent accompagnés d'une préface qui livre clés d'écoute et intentions de la compositrice. Celle de la *Symphonie de la Forêt* exprime ainsi en quelques phrases le sous-texte des appellations des mouvements :

L'âme en comprend le mystère et les harmonies et en traduit dans ses chants les joies inconscientes, les impressions fugaces, insaisissables, et les jeux. Mais la nuit vient. Tout se tait... L'âme se retrouve seule avec sa souffrance. Et tandis qu'elle l'exhale, passent, tenant des flambeaux, des insectes portant en terre un scarabée. À ce moment, elle se reprend, se mêle à leur cortège, car, comme le Yogî, elle comprend leur langage. Mais voici les premières lueurs du jour et avec elles, sonne l'Hallali joyeux... Cette chasse à l'aurore ne fera que traverser la forêt comme les passions traversent la vie, laissant vibrer derrière elles toute la mélancolie des souvenirs et des amours défuntes...

Les indications rapportées par Marie-Louise Desaint, l'une des filles de Rita Strohl, sont plus précises encore, bien que l'on ne sache pas exactement si elles émanent de la compositrice. Elles tendent à faire de chaque mouvement un petit poème symphonique. Il est vrai que certains moments de la *Symphonie de la Forêt* pourraient sans peine trouver place dans *Fantasia* aux côtés de *L'Apprenti sorcier* ou d'*Une nuit sur le mont Chauve*, tant ils sont évocateurs, imagés et pleins de suspense. Ainsi le troisième tableau, miniature qui tient lieu de scherzo à quatre temps, est titré *Marche funèbre d'un scarabée*. Sur un rythme pointé léger se répondent de petites notes d'un instrument à l'autre, entre humour et sérieux naïf. Les cordes, en unisson dans les graves, confèrent une profondeur forestière à ce petit motif, qui symbolise probablement le scarabée. Le très identifiable *Dies irae* arrive par touches, *via* les aigus, *pianissimo*, avant d'acquiescer un peu plus

de corps et de gravité. Le texte de Marie-Louise Desaint colore chacun de ces temps musicaux d'une image poétique, qui n'est pas sans rappeler l'enterrement du chasseur du scherzo de la *Première Symphonie* de Gustav Mahler :

Le Poète aperçoit un Scarabée que ses camarades portent en terre. Méditation sur les petits habitants de la Forêt. Transposition poétique en une vision imaginaire : Le Poète voit un cortège funèbre. D'abord paraissent les Porte-Flambeaux avec des torches rouges et fumeuses. Puis le corps du défunt porté en grande cérémonie. Puis les pleureuses qui se lamentent. Enfin la famille en deuil. (Paraphrase du dies irae - petites notes.) L'officiant prononce une allocution de circonstance : condoléances et éloges du disparu... C'est fini. Chacun rentre chez soi. Tout disparaît. L'ensemble est d'un charme très menu. C'est une cérémonie en miniature. Dont la fausse tristesse doit donner une impression de burlesque attendrissant.

Marie-Louise Desaint, inédit, fonds familial

Chacun des mouvements de la *Symphonie de la Forêt* pourrait donner lieu à semblable description. Les grands *tutti* très imagés du dernier tableau ne sont pas moins visuels que la miniature qui les précède. Le prélude du deuxième acte de *Yajnavalkya* est de façon plus évidente encore associé à l'expression d'un texte poétique par le truchement de la musique instrumentale. Extrait d'une œuvre dramatique de grande envergure, il prend place dans une action qui le dépasse, et accompagne une scène d'anxieuse rêverie royale :

Le Roi seul en son palais songe avec terreur à la visite qu'il va bientôt recevoir. Poursuivi par la pensée des Brahmanes, il a peur que son rêve soit vrai et que toute la religion qui depuis des siècles sans nombre soutient l'édifice du monde avec son ensemble de doctrines, de cultes, de rites, qui a vu naître ses aïeux, il a peur de devoir les anéantir devant la parole peut-être foudroyante de cet énigmatique sage. (Hésitation, joies, tristesse, phases diverses de l'état d'âme du roi.)

Rita Strohl, Notes pour *Yajnavalkya*, document manuscrit non daté provenant du fonds familial

Rita Strohl ne tombe pas dans le piège compositionnel des clichés orientalisants que l'argumentaire de *Yajnavalkya* pourrait susciter : il faut attendre presque trois minutes pour entendre une seconde augmentée passer dans quelques guirlandes de triolets. Elle semble à ce titre plus intéressée par le contenu spirituel de la légende empruntée à l'hindouisme que par la « couleur locale » pittoresque qu'elle aurait pu en tirer.

Du symbolisme au syncrétisme

Il est intéressant d'observer que la première pièce - à l'exception d'une symphonie de jeunesse détruite par la compositrice - qui a fait naître chez Rita Strohl le besoin de recourir à l'orchestre est une mélodie sur un poème de Rodenbach, auteur symboliste belge ami de Verhaeren et Mallarmé. Un article d'Édouard Moullé paru en 1900 dans *La Revue éolienne* souligne les qualités évocatrices de ces *Cygnés* avant même leur orchestration :

Attirée par les productions littéraires de Rodenbach, par cette poésie particulière du Nord, si pénétrante et si subtile, notre grande artiste vient d'écrire « Les Cygnés » une œuvre d'une certaine étendue, pleine de charme, de mélancolie et de passion mystique, dans laquelle elle s'est plu, comme le poète que la mort a trop tôt enlevé, à évoquer le calme des canaux où se reflètent les pignons de briques usées, tandis que, d'autre part, elle rend si bien le concert métallique des carillons anciens sonnait tantôt mélancoliquement, tantôt voilés, et troublant seuls la paisible tranquillité des villes endormies, mortes, ou déchues de leur ancienne splendeur.

À compter du moment où Rita Strohl commence à composer de la musique pour orchestre, son intérêt pour les formes vastes et les effectifs larges va croissant. Elle passe ainsi, en une vingtaine d'années, de l'orchestration de mélodies à la composition d'un cycle monumental en sept

parties. *Le Suprême Purusha*, composé entre 1923 et 1939, demeure ainsi inachevé. Bien qu'elle ne se réclame pas ouvertement de Richard Wagner, il est impossible d'esquiver le parallèle : cette « Heptalogie » semble un contrepoint à la *Tétralogie* ; elle rédige volontiers ses livrets elle-même et elle construit un lieu dédié à l'accueil quasi religieux de ses fresques, la Grange, qui n'obtiendra néanmoins pas le même succès que Bayreuth.

Son engagement spirituel diffère cependant du lien que Wagner entretient avec les légendes nordiques : elle ne semble pas considérer les cultures auxquelles elle emprunte de grands récits comme des pourvoyeurs de textes identitaires, mais comme des expressions variées et contingentes d'une spiritualité qui les traverse tous. La *Symphonie de la Forêt* et la *Symphonie de la Mer (L'Esprit-Dieu)* relèvent ainsi d'une forme de déïsme qui voit dans la Nature l'expression du vivant et par là même du divin.

Cette Symphonie, la première que j'écrivais dans ce genre est une sorte d'identification de l'âme avec la Nature. L'âme en comprend le mystère et les harmonies et en traduit dans ses chants les joies inconscientes, les impressions fugaces, insaisissables, et les jeux. [...] Bientôt la Nature, par sa vivante Alchimie, reprendra toutes ces ressouvenances douloureuses pour les transmuier en aspirations vers la Lumière.

Rita Strohl, Notes pour la *Symphonie de la Forêt*, document manuscrit non daté provenant du fonds familial

À partir de 1903, elle compose des fresques spirituelles et des oratorios dont la teneur est explicitement ou plus lointainement chrétienne : les *Noces spirituelles de la Vierge Marie*, *Le Promeneur du ciel*, symphonie lyrique pour orchestre, soli et chœurs et *Saint Jean-Baptiste au désert* (1908). Dans les mêmes années, elle travaille à plusieurs œuvres dont la spiritualité est issue de textes orientaux, dont *Le Nardjol* pour orchestre, soli et chœurs (1908) ainsi que *Yajnavalkya*, mystère sacré en trois actes pour orchestre, soli et chœurs (1907), dont le texte est tiré des écrits sacrés de l'hindouisme. Le sage Yajnavalkya apparaît notamment dans la plus ancienne des *Upanishad* majeures, c'est-à-dire dans un texte essentiel de la tradition hindoue, dont les récits sont multiples et complexes.

— *Lignes et couleurs*

La multiplicité des motifs mélodiques et rythmiques employés par Rita Strohl est à l'image de celle des traditions qu'elle convoque. Le prélude de *Yajnavalkya* est à ce titre remarquable, par la profusion de ses motifs qui sont soumis à variations, sont combinés, superposés. Un motif en quarte descendante puis mouvement ascendant, sur un rythme pointé au début, se glisse ainsi partout sans être vraiment développé, métamorphosé tantôt en appel de cuivres ou en thème diaphane des violons accompagnés par la harpe. Les motifs employés ne sont pas toujours faciles à mémoriser, ainsi dans le quatrième mouvement de la *Symphonie de la Forêt* où le thème soliste du hautbois, chromatique, a quelque chose d'inattendu, dans son contour comme dans sa présentation, sans aucun accompagnement ni contrechant. Sorte de récitatif *ad libitum*, il est bientôt rejoint par un appel de cuivres et un élément motorique joué par les cordes, course qui avance à pas rapides et réguliers.

Rapportant les propos de Burgsthal, Carlos Larronde, dans *L'Art cosmique et l'Œuvre musicale de Rita Strohl*, explique la place symbolique du contrepoint dans une pensée musicale où tout est lié à une spiritualité syncrétique dont la musique est l'expression :

La Thématique de l'Œuvre de Rita Strohl se réalise en son Art par la Synthèse de deux directives : celle du Thema-Anima, thème-âme, animateur de l'Œuvre, et celle du Contre-Thème.

La genèse de ces directives musicales est issue des vibrations naturelles d'un corps sonore, manifestation de la physique du son. À chaque vibration, à chaque étage de vibrations superposées, Rita Strohl créa d'abord, musicalement, un plan harmonique. [...]

Transmuant ce système musical dans le grand creuset du Contre-point, elle devait alors créer le Contre-Thème différencié, et réaliser ainsi une musique à plusieurs plans superposés où chacun des thèmes suit sa trajectoire propre de temps, de ton et de rythme. [...]

Ce symbole de la Fugue aide à la compréhension de l'Essence de la musique « cosmique » de Rita Strohl, avec, toutefois, cette différence : [...] dans la musique « cosmique », les Thèmes-contre-Thèmes superposés n'obéissent qu'à la Pensée-Une qui les a créés, et conservent individuellement leurs harmonies, leurs sentiments distincts, leurs tonalités, leurs rythmes, leurs valeurs et leurs durées. Ceci, comme si chaque thème était seul, libre et dégagé de toute hiérarchie sonore.

Cette construction majoritairement motivique et contrapuntique signifiante, qui rappelle à nouveau Wagner, s'observe dans tous les mouvements de la *Symphonie de la Forêt*, où la complexité du discours harmonique réside dans une écriture par strates qui superpose des logiques modales différentes. L'écriture harmonique de la *Symphonie de la Forêt* comme celle de *Yajnavalkya* n'a ainsi que bien peu en commun avec les premières œuvres de musique de chambre de la compositrice. Elle est plus riche aussi que celles des *Musiques sur l'eau*, dans lesquelles la gamme par tons domine totalement le discours harmonique.

Enfin, je prenais contact avec mon temps ; contact d'où devaient sortir la Suite d'orchestre de la Forêt, la Symphonie de la Mer, les Trois Préludes, les Musiques sur l'Eau; œuvres où s'affiche une prédilection pour la gamme à six tons. Je dois dire que par la suite, je conservai cette Rose Primordiale à six tons colorés pour l'expression concernant directement les éléments ou les Esprits de la Nature qui sont étrangers à notre sensibilité.

Rita Strohl, *Le Déclin de la Tour d'Ivoire*, 1928

Dans les œuvres pour orchestre de la décennie 1900, elle oscille entre l'écriture par tons qu'elle affectionne, un chromatisme exacerbé, et un complet diatonisme dont l'usage est savamment dosé. On entend quelques moments en « rose à six tons », aussi éclatante que dans les *Musiques sur l'eau* pour piano, par exemple dans certains des thèmes de la *Symphonie de la Forêt*, qu'elle s'amuse à faire entendre ensuite sous des contours pentatoniques ou totalement « diatonisés ». Le lever du jour à la flûte en gamme par tons dans le dernier mouvement est

aussi particulièrement défini. Le deuxième mouvement en revanche, de même que le prélude du deuxième acte de *Yajnavalkya*, sont massivement chromatiques, tant dans les lignes mélodiques que dans les structures harmoniques. L'article du 9 janvier 1911 paru dans *Comoedia* s'en émeut : « Et le chromatisme sévit, systématiquement, et la quinte augmentée est élevée à la hauteur d'une institution par cette robuste amazone à la poigne vigoureuse. » Il est cependant moins omniprésent que l'auteur ne le suggère : dans la *Symphonie de la Forêt* comme à la fin de *Yajnavalkya*, certaines lueurs consonantes éclairent l'ensemble. Le prélude annonciateur de la venue du sage se clôt ainsi sur des accords parfaits totalement diatoniques à la harpe, qui rappellent le début des *Danses* (1904) pour harpe de Claude Debussy.

Amédée Boutarel, dans *Le Ménestrel*, s'irrite du « modernisme exaspéré » de la compositrice. Vingt ans après la composition d'œuvres de chambre encore marquées par Mendelssohn et ses contemporains, Rita Strohl compose une musique qui, en 1911, semble trop neuve à certains, ainsi que l'écrit le chef d'orchestre Camille Chevillard à la compositrice avant la création de sa *Symphonie de la Forêt* : « Votre musique est trop nouvelle ; il faut vous attendre à tout de la part du public. »



© H. Sjövoll, *Revue éolienne*, février 1900





CHILDHOOD AND MUSICAL EDUCATION

Aimée Marie-Marguerite Mercédès Rita Larousse-La Villette was born on July 5, 1865 in Lorient, France. Her father, Jules Larousse-La Villette, was an infantry lieutenant in the Marines and an amateur cellist. Her mother, Élodie Jacquier, was a painter whose work was displayed at the Paris Salon. She also played the piano, and it was she who gave Rita her first music lessons, until she entered the Paris Conservatoire at the age of 13 in the piano class of Felix Le Couppey; the following year she also enrolled in Marie-Antoinette Gaillard's music theory class. Her arrival at the Conservatoire did not seem to cause her any particular euphoria, as we can see by reading her *Humorous dictionary of the instruments*:

"Piano: a well-known instrument to whom we owe many martyrs. These martyrs are divided into two categories: the "listened-to" and the "listeners". The first category consists of students at the Conservatoire, and the second of the composers who have the misfortune to live just above or below them."

Rita Strohl, *Humorous dictionary of the instruments*, undated handwritten document.

According to the comments on her report cards, she does not appear to have been particularly assiduous or even extremely interested in her studies. *"This student does not come to classes and does not work"*, wrote Madame Gaillard, even if she admits that Rita possessed *"a nice musical organisation"*. The young musician was already composing and playing her own pieces at her exams, such as her *Impromptu* in 1883. By the end of her final year at the Conservatoire the comments were much more encouraging: *"Artistic temperament. Admirably talented."*

During her studies, she begged her family *"to let her start seriously studying harmony. [...] Her real artistic education took place outside of the Conservatoire,"* with Adrien Barthe. *"Madame Strohl herself told us what delirious joy those Sunday morning lessons with Barthe were to her. Six years of harmony, counterpoint, fugue, all dense studies analysing the great masters, put her in possession of great mastery of her trade."* Édouard Moullé, *La Revue éolienne*, February 1900

THE YOUNG COMPOSER'S EARLY CAREER

In 1884, the last year of her studies at the Conservatoire, she composed her *First Trio* (performed at the National Society of Music in 1886), her *String Quartet* (1885), and her *Fantaisie-Quintet* (1886). During that same period she embarked on her first grand work, a story she tells in her book *The Decline of the Ivory Tower*: “Love for a glorious past is something I felt from my earliest days, as witnessed by my composing a lyric symphony on the subject of Joan of Arc. [...] The work, which was performed in my home town, later underwent the same fate as its beloved heroine: it was burnt. [...] From the calcinated mess there remained a few measures of “Joan of Arc in prison”, which now form the main motif of a string quartet.” Rita Strohl, *The Decline of the Ivory Tower*, 1928

In 1888, she married midshipman Émile Strohl. They first had two daughters, Marguerite (1889) and Madeleine (1890), then a son, Émile (1892). However, her new family life did not prevent her from composing among other things her *Second Trio in D minor* (1888), her *Septet for Strings and Piano* (1890), her *Quartet for Strings and Piano* (1891) and her *Dramatic Sonata “Titus and Berenice”* (1892), as well as the “*Ocean Sonata*” for piano and viola or cello (1892), which sadly appears to have been lost. Between 1895 and 1898, she continued to explore the universe of chamber music, with a first *Sonata for violin and piano* (which she apparently destroyed), a *Scherzo for cello and piano* (1897), a second *Sonata for violin and piano* (1897), which also seems to have been lost, and finally the *Trio for piano, cello and clarinet “Harlequin and Colombine”* (1898).

With its “*piously conservative and colorful spirit*” and its resolutely romantic language, the chamber music written by Rita Strohl from the depths of “*old Brittany*” was, in her own words, “*immersed in a past which filled her with enthusiasm*”. On the verge of her thirties, she turned more and more to composing songs, particularly on poems by Charles Baudelaire.

After 1898, the year her last daughter Marie-Louise was born, Rita Strohl said that she “*made contact with her own time*”. She composed *Bilitis, a Poem in Twelve Songs, excerpts from the Songs of Bilitis* by Pierre Louÿs (1898), *The Swans* (1899), a song for voice and orchestra, *Carmen* (1899) and *Ten Poems set to music* (1899).

THE TURN OF THE 20TH CENTURY AND THE EVOLUTION OF A LANGUAGE

In 1900, Émile Strohl died suddenly from septicemia. His loss was terrible for Rita. *"Exiled in the arid solitude of my thoughts after having undergone the shock of such painful events, I wandered aimlessly through existence, and through myself"*. Rita Strohl, Notes for *The Walker in the Sky*, undated handwritten document

Starting at the turn of the century, Strohl displayed a predilection for the six-tone scale, particularly in her *"Forest Symphony"* (1901 or 1903), her *"Ocean Symphony"* (1905) and her *"Water Music"* (1903).

"Amazed, I looked all around myself, and saw how life at that moment struck the delicate strings of my harp with an unpadded mallet. I passed from one existence to another without even the help of reincarnation. [...] Finally, I made contact with my own time."

Rita Strohl, The Decline of the Ivory Tower, 1928

With those two symphonies, Rita Strohl sought a form of communion with nature, a first step towards a more symbolist musical style and an increased spirituality.

The Forest Symphony, "the first that I wrote in that genre, is a sort of identification of the soul with nature."

The Ocean Symphony, "a symphonic work for two orchestras, is a Salute to the ocean on whose coast I first opened my eyes."

The press, which was enthusiastic about the Bilitis songs, seemed not to understand or appreciate her new language: *"We would not reproach the author with her excessive search for modernism if its effects were more varied, if the orchestral texture was more fluid and if the impression given by her work was not one of fatigue and dreary despondency..."* Amédée Boutarel, *The Minstrel*, January 1911

A SPIRITUAL CASTLE

Although fully aware of what her isolation would mean for her musical life, Rita Strohl chose to retire from the world and follow her own path of thought, which led her to a profound mysticism:

*“My life had changed with no return.
The hour of concentration on myself had struck.
I thirsted for inner life, silence, and solitude, in order to allow the marvelous
grains carried to me by the great winds of the Orient to germinate, grow and
blossom in safety, in the sun, sheltered from storms.
I left the world of artists.
I retired into my Ivory Tower.”*

Rita Strohl, Notes for *The Walker in the Sky*, undated handwritten document

*“Apart from one or two performances of my earlier works, which infringed the
rule I had imposed on myself, nobody heard of me again. People knew only that
I was working.”*

Rita Strohl, Notes for *The Spiritual Wedding*, undated handwritten document

This depicts the outlines of her “spiritual castle”, built stone upon stone through three grand constructions: the “Christian Cycle” with *The Spiritual Wedding of the Virgin Mary* (1903-1904), *Saint John the Baptist in the Desert* (1908) and *The sinful woman* (1913), the “Celtic Cycle” with the *Legend of Hu-Gadarn* (dated 1910-11 and which contains five parts), and the “Hindu Cycle” with *The Walker in the Sky* (1904), *The Nardjol* (1908), *Yajnavalkya* (1907) and *The Supreme Purusha*, which is probably the last piece she ever worked on; we do not know if an orchestral score for it was ever made.

Oratorios, lyric symphonies with choirs, soloists and orchestra, and “sacred mysteries” – she explored the lyric genre in all its varied forms. These seven works, all in an unusual format and some of whose libretti she wrote herself, require large orchestras (for example the woodwinds in groups of six, four saxophones, five tubas and four harps for *Yajnavalkya*). Some of the orchestral scores have pages more than a metre high, and some of the reductions for voice and piano (such as *The Legend of Hu-Gadarn*) are more than 1000 pages long.

THE GRANGE

Following her meeting and marriage in 1908 to René Billa, also known as Richard Burgsthal, a restorer of stained glass and part-time architect as well as a composer and pianist and a great admirer of Richard Wagner, the couple conceived the idea of building a place in their own image, suitable for producing her monumental works:

“together with my husband, we started work on our theatre. We named it “The Grange” [...] and thought of it as a safe refuge where we could preserve the best of ourselves and our art without fear of attack from outside.”

Rita Strohl, The Decline of the Ivory Tower, 1928

But World War I and the construction of her sanctuary seem to have enjoined her to silence. After composing *The sinful woman* in 1913, there appears to be no works by her from 1914 to 1924, even in the catalog she wrote with her own hand.

In August 1923, the work on The Grange was finally finished. In *The Illustrated Theatre and Comoedia*, we learn that the place was “both a residence and a sanctuary, a home and a building that contains a 120 square metre orchestra pit and a stage 8 metres wide and 16 deep. [...] It will have something inaccessible and closed-off about it that will require an effort on the part of everyone.” And yet Rita Strohl wrote that she dreamed of an Art that would be “collective, spreading in great waves throughout the whole world, swallowing up all the little personalities in one countless one!” Rita Strohl, *In the form of an interview*, July 1923

But in the end, The Grange did not have the desired success. After Rita Strohl's divorce from Richard Burgsthal and the sale of the theater, excerpts from *The sinful woman* were finally performed by the Concerts Lamoureux in 1931. In the journal *Le Soir*, Carlos Larronde described the work as “a sound fresco” which seemed to him “worthy of admiration”, and he saluted in the composer “a musician of cosmic force [...] who perceives a higher reality, or what comes to the same: an inner reality”.

THE DECLINE OF THE IVORY TOWER

She spent the last years of her life in the South of France. Among the few friends who visited her there, Carlos Larronde recalls: *"I remember a terrace from which the sea was visible from the shade of a great pine. I called that tree, which sheltered Rita Strohl's meditations, the "tree of wisdom". But even that solitude was not reclusive enough for her. Wherever she lived, Rita Strohl's life was contemplative and austere. Having abandoned the music of feelings for that of archetypes, she dedicated herself to hidden harmonies."* Carlos Larronde, *Cosmic Art and the musical opus of Rita Strohl*, 1931

Rita Strohl passed away at La Gaude in 1941. In her testament, she left everything to her daughter Marie-Louise, who spent a large part of her life carefully copying out her mother's manuscripts.

Rita Strohl's path through life with its multiple twists and turns cannot be understood without reading the composer's prolific literary writings: *On Works* (February 1909), *The Sex of Works* (April 1909), *The Avatars of the Mantram* (June 1909), *The Mantrasic Power* (December 1909), *In the form of an interview* (July 1923), *The Decline of the Ivory Tower* (1928), and the prefaces to all her works.

Described by Édouard Moullé as being possessed of an "energetic nature" and a "strong character" and by Carlos Larronde as leading a "contemplative and austere existence", but also gifted with a solid sense of humor, as proved by her *Humorous dictionary of the instruments*, Rita Strohl, who was both lauded and detested by the critics of her time, composed nearly a hundred works, most of which were written for voice. Her music was performed by some of the most famous musicians and groups of her time, such as Pablo Casals, Camille Chevillard, and the Concerts Lamoureux.

Eight years after her death, however, she seems to have already sunk into oblivion, as observed by Jane Bathori during a radio broadcast: *"I knew Rita Strohl for a good fifty years; she was a remarkable and incredibly talented woman with a broad and very deep culture... The way her name has been forgotten today is unacceptable. On January 22, I will sing three of her songs on the radio [...] and I hope that my example will be followed by others."*

As do we!

“THE SEX OF WORKS”

In 1909, Rita Strohl wrote an article entitled *The Sex of Works* for the journal *Initiation*. The question of gender and musical works is a subject that was so rarely considered by the composers of that time that her unusual gesture deserves to be examined more closely.

Although the details of her personal life are little known, what is certain is that Rita Strohl never conformed to what was expected of the women of her time. Her position as a professional composer, and furthermore one who attacked the most ambitious musical forms such as symphonies and operas, already sufficed to put many of her contemporaries against her. The composer Édouard Moullé, who wrote a flattering portrait of her in 1900 the *Revue éolienne*, listed her among the “*splendid exceptions to the rule*”, namely creative women, but did not fail to remind his readers that “*the mission of woman in society, her duties as a wife and mother, the construction of her brain and the frequently precarious state of her health are all reasons which appear to place her in circumstances that are very unfavorable for artistic creation*” [sic].

Like many other women composers, Rita Strohl did not seem to have been able to reconcile her art with domestic life and maternity: her daughters Marguerite and Madeleine were raised by her aunt Caroline Jacquier, while according to her descendant Marie-Madeleine Martinie, she entrusted her son Émile to a relation, Dr. Schoessler, after the death of her husband. And yet she had had positive role models in her own family. The works of her mother, the painter Élodie Jacquier, were regularly displayed at the Paris Salon between 1870 and 1914, even though that institution only included 12.5% of women among the painters shown in 1880; thus she proved that marriage, maternity and art were not incompatible. According to Rita Strohl's precise and well-referenced biography of her mother, Élodie's husband Jules actually encouraged her to paint. Élodie's sister Caroline Jacquier, who was very close to her niece, was also an artist who was encouraged in her career by her husband.

Even though in her actions she was far from the usual canons of femininity, Rita Strohl's position on the subject was somewhat ambiguous. In a text that she wrote entitled *In the form of an interview*, in which she obviously wrote both the questions and the answers, she responded to the statement that "art has no sex" with the observation: "It is not in the power of man or woman to set aside the sex that nature has given them!" Her vision of femininity was characterized above all by gender stereotypes. In *The Sex of Works*, she describes the sensations of the artist as "delicate, developed, complex" when the artist is a woman, but "masculine, virile, solid" for a man. These terms recall the words she chose to use to describe her mother, the painter Élodie La Villette: "beautiful, educated, delicate and sensitive". Rita Strohl, *Élodie La Villette, a painter from the Morbihan*, undated

And yet, she saw the Work of Art as an object that went beyond the artist's gender (or "sex", to use her term, which was more common in her time). "Flawed prejudices [...] would have us officially believe that the adjectives describing a work should correspond to the adjectives that describe the artist, rather than being the direct evocation of the World of Inspiration. [...] This is a serious error." Indeed, for Rita Strohl, Art is the place where the genders unite:

"Whether man or woman, the artist who works for Inspiration only reaches greatness when he unites in his work the two sexes of the Divine Archetype".

Rita Strohl, "The Sex of Works", *Initiation*, April 1909

— *The conquest of the symphonic space*

Rita Strohl came to orchestral composition by first orchestrating songs for voice and piano, at a time when her language was in the process of rapidly evolving. *Les Cygnes* [The Swans] was composed in 1899, shortly after *Bilitis* and the trio *Arlequin et Colombine* [Harlequin and Columbine]. The year 1901 was particularly prolific: that year Strohl completed her *Dix Poésies mises en musique* [Ten poems set to music], as well as the *Symphonie de la Forêt* [Forest Symphony] and the song *La Flûte de Pan* [The Pan-Pipes], with both orchestral and piano accompaniments. The latter was premiered in its orchestral version in Vichy under the baton of Duruflé the very same year it was composed, an occurrence which was rare for Rita Strohl's orchestral works: the *Symphonie de la Forêt* had to wait until 1911 to be performed in public. The 1905 orchestration of *La Momie* [The Mummy], based on a poem by Achille Segard, and *La Cloche fêlée* [The cracked bell], based on one by Charles Baudelaire (both from *Dix Poésies mises en musique* originally composed in 1901) preserves the trace of the grand symphonic pieces that Strohl had composed in the intervening years.

Writing for orchestra was no mean feat for women; it was freely recognized that they might have the ability to produce songs or chamber music, but not that of composing large-scale pieces for orchestra. The journalist Gaston Carraud from *La Liberté* definitely wins the prize for misogyny on the subject: "It's good little work – neat and tidy in the case of Mme Strohl, who is not without a certain knowledge of orchestration and composition – but it has that puerility of imagination and incurable insignificance of thought which are the defining features of music composed by amateurs. For gentlemen, one might say that it's better to amuse oneself this way than just spend time in a cafe, but for ladies, let's honestly admit that spinning is a more useful occupation, and certainly no uglier" (January 10, 1911). The press was near-unanimous in refusing to grant Rita Strohl the status of a composer capable of writing for orchestra, even though the criticisms levelled at her were wildly different from each other: even as Carraud was calling her music "neat and tidy", Paul de Stoecklin in *Gil Blas* described it as "a sort of strong-smelling but insipid fish soup

of odious, indigestible music, presented by a greasy, enormous, deaf orchestra” (January 9, 1911). Gender was a distorting prism for critics of orchestral music in the early 20th century: women were expected only to write charming tunes, or to appear onstage as applauded performers. Rita Strohl conquered the right to write “virile” chamber music, but orchestra and opera remained male prerogatives. She ignored all this, however, and spent the second half of her career composing frescoes that are gigantic in length, orchestral size, and the vast topics she chose to depict.

— *An unusual orchestration*

Some of the characteristic traits already expressed in Rita Strohl’s chamber music can also be heard in her orchestral pieces: a pronounced taste for unison, for exposed solo timbres, and for the play of transparencies that she achieves at will by dividing up the string sections. These features of the composer’s identity are strikingly evident from the very start of the *Symphonie de la Forêt*. She exploits the full range of possible contrasts between large, fortissimo tutti and finely iridescent orchestration, as exemplified in the coda of the first movement, where she plays on the similarity of the pearly timbre of the harp with arpeggios on the piano. In the grand tutti parts, she frequently superimposes small different values on top of each other, as characteristically as Debussy did in certain passages of *La Mer* in 1905; this creates a lively, constantly shifting orchestral base in sharp contrast to the fixed sound of her unison instrumentation, which she uses both in her work on transparent textures and in her large group tutti. The second movement of the *Symphonie de la Forêt* fashions a richly textured sound, vast and broad, employing the full strength as well as the full range of the orchestra. Her use of solo instruments is varied and interesting; for instance the solo bassoon in the third movement is transformed into a “forest instrument” just as the English horn and the oboe are usually heard as “pastoral instruments”. The fourth movement goes back and forth between a style of solo writing that sounds almost like chamber music, with the very particular colors she obtained by blending several solo timbres to create a new sound, and large, massive *forte* tutti full of a passion and an ardor that do not always sound very French.

Between painting and evocation

Though Rita Strohl did not express any particular preference for programmatic music, it is noteworthy that all her orchestral works accompany a text carried by the voice, or contain explicit titles. These poetic titles are often accompanied by a preface that provides the key to the correct listening attitude and the composer's true intentions. The preface to *La Forêt* [The Forest] expresses the meaning indicated by this musical section in a few brief lines.

The soul understands its mystery and harmonies, and translates its unconscious joys, its games, and fleeting, elusive impressions into song. But night comes. Everything falls silent... The soul remains alone with its suffering. And as it exhales, a procession of insects carrying torches passes by, on their way to lay a beetle in the ground. At that moment, the soul regains its composure and joins their procession, for, like the Yogi, it understands their language. But now comes the first light of dawn, and with it the joyful tally-ho... The hunt at dawn crosses through the forest as passions cross through life, leaving behind them all the vibrating melancholy of memories and departed loves...

The indications written by Marie-Louise Desaint (Rita Strohl's daughter) are even more precise, although it is not clear whether or not they came directly from the composer herself. These tend to turn each movement into a little symphonic poem. It's true that certain moments in the *Symphonie de la Forêt* could easily find a place in the movie *Fantasia*, alongside *The Sorcerer's Apprentice* or *Night on Bald Mountain*, so evocative, graphic and suspenseful are they. The third tableau, a miniature that serves as a four-beat scherzo, is entitled *Marche funèbre d'un scarabée* [Funeral march for a beetle]. Above a light dotted rhythm, small notes respond to each other from one instrument to the next, varying between humor and a naive seriousness. The strings, in unison in the lower register, lend a forest-like depth to this little motif, which probably symbolizes the beetle. The very familiar *Dies irae* makes its appearance *pianissimo* in the high notes, then descends,

acquiring a little more body and gravity. Marie-Louise Desaint's text colors each of these musical beats with a poetic image, reminiscent of the hunter's funeral in the scherzo of Gustav Mahler's First Symphony:

The Poet sees a Beetle which his comrades are laying in the ground. Meditation on the small inhabitants of the Forest. Poetic transposition into an imaginary vision: The Poet sees a funeral procession. First appear the Torchbearers, carrying red, smoking torches. Then comes the body of the deceased, borne aloft with great ceremony. Then the weeping women come, followed by the mourning family. (Paraphrase of the Dies irae – short notes.) The officiant delivers a speech fitting the occasion, filled with condolences and eulogies for the deceased... Now all is over. Everyone goes home. Everything disappears. The whole thing has an understated charm. It is a ceremony in miniature. Its artificial sadness should produce an impression of burlesque cuteness.

Marie-Louise Desaint, unpublished, family papers

Every movement of the *Symphonie de la Forêt* could give rise to a similar description. The large, very picturesque tutti in the last movement are no less visual than the miniature that precedes them. The prelude to the second act of *Yajnavalkya* is even more clearly associated with the expression of a poetic text through instrumental music. Excerpted from a large-scale dramatic work, it takes place within an action that transcends it, accompanying a scene of anxious royal reverie:

Alone in his palace, the King thinks with terror of the visit he is about to receive. Pursued by thoughts of the Brahmins, he is afraid that his dream is true, and afraid for the whole religion which for countless centuries has supported the edifice of the world with the whole set of its doctrines, cults and rites, which saw the birth of his forefathers; he is afraid that he will be obliged to annihilate them because of the possibly all-destroying word of the enigmatic sage. (Hesitation, joy, sadness, various phases of the king's state of mind).

Rita Strohl, Notes for *Yajnavalkya*, undated handwritten document from the family papers

Rita Strohl never falls into the compositional trap of oriental-style clichés that the tale of *Yajnavalkya* might evoke: almost three full minutes pass before one even hears an augmented second, passing through some garlands of triplets. In this respect, Strohl appears more interested in expressing the spiritual content of the legend borrowed from Hinduism than in any picturesque “local color” she could have drawn from it.

From symbolism to syncretism

It is interesting to observe that the first piece – not counting a youthful symphony that was destroyed by the composer – that inspired in Rita Strohl a real need to use the whole orchestra in her compositions was a song based on a poem by Rodenbach, a Belgian symbolist author and friend of Verhaeren and Mallarmé. A 1990 article in *La Revue Éolienne* underlined the evocative qualities of the *Swans* even before they were orchestrated:

Attracted by Rodenbach’s literary productions, above all by that particular poetry of the North that is so penetrating and so subtle, our great artist has just written Les Cygnes [The Swans], a work of a certain breadth, full of charm, melancholy and mystical passion, in which – like the poet who died too young – she took pleasure in evoking the still calm of canals with their reflections of worn brick gables... She beautifully renders the metallic concert of ancient chimes whose ringing tones, sometimes melancholy and sometimes veiled, alone disturb the peaceful tranquility of cities that lie asleep or dead, fallen from their former splendor.

From the moment Rita Strohl began composing orchestral music, her interest in large-scale formats and great orchestral numbers grew and increased. In the space of twenty years, she went from orchestrating songs to composing a monumental seven-part cycle, *The Supreme Purusha*, composed between 1923 and 1939, but which remained unfinished. Although she did not openly

claim to be a Richard Wagner, it is impossible to avoid noting the parallel: her “Heptalogy” seems like an answer to his “Tetralogy”. Like Wagner, she wrote the librettos herself, and she even built a theatre, The Grange, dedicated to the quasi-religious reception of her grand frescoes, although it failed to achieve the same success as Bayreuth.

Her spiritual engagement differs from Wagner’s connection with Nordic legends, however. She never seems to consider the cultures from which her grand legends are borrowed as purveyors of identity texts, but rather as varied and contingent expressions of a single deep vein of spirituality that runs through all of them. The *Symphonie de la Forêt* and the *Symphonie de la Mer (L’Esprit-Dieu)* [Symphony of the Sea] express a form of deism that views Nature as the manifestation of all that is alive, and thus of all that is divine.

This Symphony, the first of its kind that I wrote, is a sort of identification of the soul with Nature. The soul understands Nature’s mysteries and harmonies, and translates its unconscious joys, its games, its fleeting and elusive impressions into song. [...] Soon, Nature’s living alchemy will take up all painful memories and transmute them into aspirations towards the Light.

Rita Strohl, Notes for the *Symphonie de la Forêt*, undated handwritten document from the family papers

From 1903 onwards, she composed spiritual frescoes and oratorios with a Christian content which is at times explicit and at others suggested: *Les Noces spirituelles de la Vierge Marie* [The spiritual marriage of the Virgin Mary], *Le Promeneur du ciel* [The Walker in the Sky], a lyric symphony for orchestra, soloists and choir, and *Saint Jean-Baptiste au désert* [Saint John the Baptist in the Desert] (1908). In these same years, though, she also composed several works whose spirituality was derived from texts of Eastern origin, including *Le Nardjol* for orchestra, soloists and chorus (1908) and *Yajnavalkya*, a sacred mystery in three acts for orchestra, soloists and chorus (1907) whose libretto is drawn from sacred Hindu texts: the sage Yajnavalkya appears in the oldest of the major Upanishads, a set of essential texts in the Hindu tradition consisting of multiple complex narratives.

Lines and colors

Rita Strohl employs a multiplicity of melodic and rhythmic motifs that mirrors the complexity of the traditions she references. The *Yajnavalkya* prelude is particularly remarkable for its profusion of motifs, which are subject to all kinds of variations, combinations and superimpositions. One motif, in descending fourths that then re-ascend, starting on a dotted rhythm, slips in all over the place without ever being developed, although it is occasionally metamorphosed into a call by the brasses, or a diaphanous theme in the violins accompanied by the harp. The motifs she employs are not always easy to memorize; for example in the fourth movement of the *Symphonie de la Forêt*, we hear a chromatic oboe solo theme that is entirely unexpected both in contour and in its surprising presentation, devoid of any accompaniment or harmony. It functions as a sort of *ad lib* recitative, soon joined by a call from the brasses and a motor-like sound played by the strings, advancing at a rapid, steady pace.

In his book *L'Art cosmique et l'Œuvre musical de Rita Strohl* [The cosmic art and musical work of Rita Strohl], Carlos Larronde reports the words of Burgstahl on the symbolic place of counterpoint in a musical thought process in which everything is connected to a syncretic spirituality of which music is the expression:

The main themes of Rita Strohl's work are expressed in her Art through the Synthesis of two directions: that of the Thema-Anima, the theme-soul, which animates the Work, and that of the Counter-Theme. The genesis of these musical directions stems from the natural vibrations of a body of sound, which are manifestations of the physics of sound. For each vibration, and for each layer of superimposed vibrations, Rita Strohl first musically created a harmonic plane. [...]Transmuting this musical system in the great crucible of Counterpoint, she would then create the differentiated Counter-Theme, thus producing music with several superimposed planes on which each theme could follow its own trajectory of time, tone and rhythm. [...]The symbol of the Fugue can help us to

understand the essence of Rita Strohl's "cosmic" music, but with a difference: [...] in "cosmic" music, the superimposed Themes/Counter-Themes obey only the One-Thought that created them, while individually retaining their harmonies, distinct feelings, tonalities, rhythms, values and durations, as if each theme were alone, free and unencumbered by any hierarchy of sound.

This construction, based predominantly on motifs and counterpoint, again reminiscent of Wagner, can be observed in all the movements of the *Symphonie de la Forêt*, where the complexity of the harmonic discourse lies in a stratum-based writing that superimposes different modes atop each other. The harmonic writing of both the *Symphonie de la Forêt* and *Yajnavalkya* has little in common with Strohl's early chamber music, and it is also richer than the writing of *Musiques sur l'eau*, in which the tonal scale dominates the harmonic discourse.

Finally, I made contact with my own time, a contact that was to give rise to the Suite d'orchestre de la Forêt, the Symphonie de la Mer, the Trois Préludes and Musiques sur l'Eau, all works displaying a predilection for the six-tone scale. I have to say that in later years, I retained this six-tone Primordial Rose for expressions directly related to the Elements or the Spirits of Nature which are foreign to our sensitivity.

Rita Strohl, *The Decline of the Ivory Tower*, 1928

In her orchestral works from the early 1900s, she oscillates between the tonal writing she favors, exacerbated chromaticism, and complete diatonism, skilfully dosed. A few moments are heard in the "six-tone Rose" as brightly as they were in her *Musiques sur l'eau* [Water Music] for piano. This happens for example in some themes from the *Forest*, which she then amuses herself by rewriting elsewhere in pentatonic or totally "diatonic" versions. The break of day, represented by a whole tone scale on the flute in the last movement, is another moment that particularly stands out. On the other hand, the second movement, and also the prelude to the second act of *Yajnavalkya*, are massively chromatic in both their melodic lines and their harmonic structures. An article in *Comoedia* from January 9, 1911 was particularly struck by this: "And chromaticism is rampant,

and systematic, while the augmented fifth is elevated to the level of an institution by this robust Amazon with her vigorous grip." In truth, though, chromaticism is less omnipresent than the author of this article implied. In the *Symphonie de la Forêt*, and at the end of *Yajnavalkya*, the music is illuminated by certain glimmers of consonance. The prelude announcing the arrival of the sage, for example, ends with a series of perfect, totally diatonic chords on the harp, reminiscent of the opening chords of the 1904 *Danses* for harp by Claude Debussy.

The journalist Amédée Boutarel from *Le Ménestrel* appears to have been quite irritated by Strohl's "exasperated modernism". Twenty years after composing works of chamber music still marked by Mendelssohn and his contemporaries, Rita Strohl was writing music which appeared too innovative, at least to some ears. Just before the premiere of her *Symphonie de la Forêt*, the conductor Camille Chevillard wrote to her: "Your music is too new; you should be prepared for any possible reaction from the public."

à René Billa

I^{re} Suite Symphonique

I d'étang ...

II Adieu en peine ...

III Chasse - l'aurore - Auvers - et le lever du Soleil.



Rita Strohl

Paris (1905)

Partitura destinata agli Orchestre

"La Grange"

R. B. 5 1921

Les cahiers sont propriété
des Les. parles d'opéra



Les Cygnes blancs... (Le Règne du silence, 1891) *The White Swans (from The Reign of Silence, 1891)*

Poème de / Poem by Georges Rodenbach
Translated in English by Leila Schneps (2024)

Les cygnes blancs, dans les canaux des villes mortes,
Parmi l'eau pâle où les vieux murs sont décalqués
Avec des noirs usés d'estampes et d'eaux-fortes,
Les cygnes vont comme du songe entre les quais.

*White swans in the canals of cities dead,
Reflecting ancient walls in their pale streams
In blackish tints, like etchings or old prints,
The white swans float from quay to quay like dreams*

Et le soir, sur les eaux doucement remuées,
Ces cygnes imprévus, venant on ne sait d'où,
Dans un chemin lacté d'astres et de nuées
Mangent des fleurs de lune en allongeant le cou.

*And on the gently rippling evening waters
Along a path with clouds and asters strewn
These swans who came from nobody knows where
Stretch forth their necks towards flowers of the moon.*

Or ces cygnes, ce sont des âmes de naguères
Qui n'ont vécu qu'à peine et renaîtront plus tard,
Poètes s'apprenant aux silences de l'art,
Qui s'épurent encore en ces blancs sanctuaires,

*These swans are souls of those who barely lived
But will one day return to see the light,
Poets still learning the silence of their art
Becoming pure in sanctuaries white.*

Poètes décédés enfants, sans avoir pu
Fleurir avec des pleurs une gloire et des nimbes,
Âmes qui reprendront leur œuvre interrompu
Et demeurent dans ces canaux comme en des limbes !

*Poets who died as children, having never
Watered with tears a halo of glory grand;
They will pick up their interrupted work
But stay for now in watery no-man's-land.*

Mais les cygnes royaux sentant la mort venir
Se mettront à chanter parmi ces eaux plaintives
Et leur voix presque humaine ira meurtrir les rives
D'un air de commencer plutôt que de finir...

*These regal swans, when they feel death is near
Among the plaintive waters they will sing
And their near-human voice will pierce the banks
With sounds not of an end but a beginning.*

Car dans votre agonie, ô grands oiseaux insignes,
Ce qui chante déjà c'est l'âme s'évadant
D'enfants-poètes qui vont revivre en gardant
Quelque chose de vous, les ancêtres, les cygnes !

*Because in your death agony, o great birds
The voice is that of the escaping soul
Children-poets who will sing again by keeping
Something of you swans, their ancestors of old!*

La Flûte de Pan (Bilitis, 1900) / *The Pan-Pipes (Bilitis, 1900)*

Poème extrait des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs

Poem in twelve songs, excerpts from the Songs of Bilitis by Pierre Louÿs

Translated in English by Horace Manchester Brown (1904)

Pour le jour des Hyacinthies, il m'a donné une syrinx faite de roseaux bien taillés, unis avec de la blanche cire qui est douce à mes lèvres comme du miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux ; mais je suis un peu tremblante. Il en joue après moi, si doucement que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.

Il est tard, voici le chant des grenouilles vertes qui commence avec la nuit. Ma mère ne croira jamais que je suis restée si longtemps à chercher ma ceinture perdue.

For the day of Hyacinthies, he gave me a pan-pipe (syrinx) made of fine cut reeds, and held together with white wax that is sweet to my lips as honey.

He taught me to play, seated upon his knees, but I was a little timid and trembling. He played after me; so softly that I could hardly hear him.

We had nothing to say to each other, so much were we absorbed the one with the other; but our tunes replied to each other, and our lips, turn by turn, touched upon the pipe.

It has grown late; listen to the song of the green frogs who commence with the night. My mother will never believe me when I say that I have stayed so long searching for my lost sash.

La Momie (Dix Poésies mises en musique, 1901)
The Mummy (from Ten Poems set to music, 1901)

Poème de / Poem by Achille Segard
Translated in English by Leila Schneps (2023)

Belle petite morte au squelette exigu
Qui sans doute mourus au début de ton âge,
Tes jeunes os couchés dans ce beau sarcophage
Gardent le geste encore d'un sommeil ingénu.
Nul de ceux qui t'aimaient, hélas, n'avait prévu
De tes restes charmants le profane étalage,
Et pour parer un peu ton ultime voyage,
Près de toi, dans la tombe, ils avaient maintenu
Cette rose dont l'or est presque de la cendre
Cet anneau qui peut-être était un gage tendre,
Cette poupée et ces menus jouets d'enfant.
Petite, il est encore quelques âmes pieuses,
Ton ombre peut dormir, je lui fais lentement
Une libation de larmes amoureuses.

*Pretty little corpse with your skeleton slim
Who already so early in age met your doom
Your young bones lie within this stony tomb
The gestures of innocent sleep in each limb.
Alas, none who loved you could ever have guessed
That some your sweet corpse would profanely expose,
And to prepare your final trip they laid a rose
Close by you in your tomb, on your tender breast,
A rose whose gold today is nearly dust
And a ring, perhaps a promise of trust,
Some childhood toys, and a little doll.
Young girl, there are still some pious souls.
Your shadow can sleep, as my tears on you fall,
A wave of love's offering that over you rolls.*

La Cloche fêlée (Dix Poésies mises en musique, 1901)
The Broken Bell (from Ten Poems set to music, 1901)

Poème de / Poem by Charles Baudelaire

Translated in English by Lewis Piaget Shanks (1931)

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter près du feu qui palpite et qui fume
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.
Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !
Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie
Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

*Tis bitter joy, as winter evenings wear
Before a smoking hearth which flames aghast,
To hear slow memories mounting from the past,
While church-bells pierce the pall of misty air.
Blessèd the flawless bell, of metal rare,
The full-toned bourdon, void of rift and rust,
Which like a guardsman faithful to his trust
Hurls forth unfailingly its call to prayer!
My soul's a riven bell, that timidly
Would fill the frozen night with melody,
But oft it falters, whisperingly weak
As, echoing over lakes of blood, a shriek
Muffled by mounds of dead, from one who lies
Moveless as they, though struggling till he dies.*

ORCHESTRE NATIONAL D'ÎLE DE FRANCE

La musique partout et pour tous

Depuis sa création en 1974, ce jeune orchestre composé de 95 musiciens engagés a pour mission de porter la musique symphonique sur tout le territoire francilien, incluant les lieux dépourvus d'offre culturelle.

Il se produit majoritairement dans les salles de spectacle et les théâtres d'Île-de-France et investit également des lieux atypiques tels les hôpitaux, les usines ou les centres pénitentiaires.

Résidant à la Philharmonie de Paris qui mène une politique de développement de publics ambitieuse à laquelle l'Orchestre s'associe grandement, il y donne une vingtaine de concerts par an réunissant un public nombreux.

Le répertoire de l'Orchestre couvre quatre siècles de musique : du baroque à la musique contemporaine, en passant par les chefs-d'œuvre classiques et romantiques pour le grand symphonique.

Créé en 1974, l'Orchestre national d'Île-de-France est financé par le conseil régional d'Île-de-France et le ministère de la Culture.



CASE SCAGLIONE

Directeur musical et chef principal

Case Scaglione a été nommé directeur musical et chef principal de l'Orchestre national d'Île-de-France en 2019. Fort d'une belle collaboration artistique avec l'Orchestre, il est renouvelé dans ses fonctions jusqu'en août 2026.

Il est diplômé du Cleveland Institute of Music, du Peabody Institute et de l'Académie de direction d'Aspen où il a reçu le Prix James Conlon.

Passionné d'opéra, Case Scaglione a fait au printemps 2022 ses débuts à l'Opéra national de Paris avec *Elektra* de Richard Strauss dans une mise en scène de Robert Carsen. Il a dirigé également *Le Vaisseau fantôme* de Wagner à l'Opéra de Massy avec l'Orchestre national d'Île-de-France. Case Scaglione a dirigé le Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (WKO) au Concertgebouw d'Amsterdam, au Musikverein de Vienne et à la Herkulessaal de Munich. Avec cet orchestre, il a enregistré les symphonies de Carl Ditters von Dittersdorf d'après les *Métamorphoses d'Ovide* et « Father Copland » avec le clarinettiste Sebastian Manz.

En décembre 2023, il est invité à diriger la *Cinquième Symphonie* de Mahler avec l'Orchestre de Cincinnati.

Orchestre national d'Île-de-France

Case Scaglione, direction

Toby Thatcher, chef assistant

Violons / *Violins*

Ann-Estelle Médouze, supersoliste

Alexis Cardenas, supersoliste co-soliste

Bernard Le Monnier, solo

Clément Verschave, solo

Flore Nicquevert, cheffe d'attaque

Domitille Gilon, cheffe d'attaque, co-soliste

Yoko Lévy-Kobayashi, 2nd solo

Virginie Dupont, 2nd solo

Grzegorz Szydło, 2nd solo

Jérôme Arger-Lefèvre

Anne Bella

Marie Clouet

Émilien Derouineau

Laëtitia Divin

Isabelle Durin

Tymothé Finck

Sandra Gherghinciu

Maria Hara

Bernadette Jarry-Guillamot

Mathieu Lecce

Misa Mamiya

Delphine Masmondet

Julie Oddou

Laurent-Benoît Ostyn

Marie-Anne Pichard-Le Bars

Stefan Rodescu

Sakkan Sarasap

Pierre-Emmanuel Sombret

Justina Zajancauskaite

Altos / *Violas*

Renaud Stahl, 1^{er} solo

Benachir Boukhatem, co-soliste

David Vainsot, 2nd solo

Ieva Sruogyte, 2nd solo

Raphaëlle Bellanger

Claire Chipot

Florian Deschodt

Frédéric Gondot

Guillaume Leroy

Saya Nagasaki

Lilla Michel-Peron

François Riou

Violoncelles / *Cellos*

Natacha Colmez-Collard, 1^{er} solo

Raphaël Unger, co-soliste

Elisa Huteau, 2nd solo

Emmanuel Acurero

Bertrand Braillard

Frédéric Dupuis

Camilo Peralta

Adèle Théveneau

Bernard Vandenbroucq

Contrebasses / *Double basses*

Antoine Sobczak, 1^{er} solo
Pauline Lazayres, co-soliste
Pierre Maindive, 2nd solo
Philippe Bonnefond
Florian Godard
Pierre Herbaux
Jean-Philippe Vo Dinh

Flûtes / *Flutes*

Hélène Giraud, 1^{er} solo
Sabine Raynaud, co-soliste
Nathalie Rozat, piccolo
Charlotte Bletton

Hautbois / *Oboes*

Luca Mariani, 1^{er} solo
Jean-Philippe Thiébaud, co-soliste
Hélène Gueuret
Paul-Edouard Hindley, cor anglais / *English horn*

Clarinettes / *Clarinets*

Jean-Claude Falietti, 1^{er} solo
Myriam Carrier, co-soliste
Benjamin Duthoit, clarinette basse
Vincent Michel, petite clarinette

Bassons / *Bassoons*

Lucas Gioanni, 1^{er} solo
Frédéric Bouteille, co-soliste
Gwendal Villeloup
Cyril Exposito, contrebasson / *contrabassoon*

Cors / *Horns*

Robin Paillette, 1^{er} solo
Tristan Aragau, co-soliste
Annouck Eudeline
Marianne Tilquin
Jean-Pierre Saint-Dizier

Trompettes / *Trumpets*

Yohan Chetail, 1^{er} solo
Nadine Schneider, co-soliste et cornet solo
Daniel Ignacio Diez Ruiz
Antoine Sarkar

Trombones

Simon Philippeau, 1^{er} solo
Laurent Madeuf, co-soliste
Sylvain Delvaux
Matthieu Dubray

Timbales / *Timpani*

Florian Cauquil

Percussions

Georgi Varbanov, 1^{er} solo
Pascal Chapelon
Andrei Karassenko

Harpe / *Harp*

Florence Dumont

Partenaire de La Boîte à Pépites

Palazzetto Bru Zane Centre de musique romantique française

Le Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu'il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l'abriter, ce centre bénéficie du soutien de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique, reflétant l'esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l'édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l'international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d'enregistrements discographiques.

The vocation of the Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the long nineteenth century (1780-1920) and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française is supported by the Fondation Bru. Combining artistic ambition with high scientific standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of its parent foundation. The Palazzetto Bru Zane's main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international distribution of concerts, support for teaching projects and the production of sound recordings.

BRU-ZANE.COM

Bru Zane Classical Radio - the French Romantic music webradio:
bru-zane.com/classical-radio

Bru Zane Mediabase - digital data on the nineteenth-century French repertory:
bruzanemediabase.com

Bru Zane Replay - streaming videos of concerts and staged productions:
bru-zane.com/replay



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



L'histoire de cet enregistrement est née d'une volonté partagée avec Fabienne Voisin, alors directrice de l'Orchestre national d'Île-de-France, d'avancer ensemble sur la sous-représentation des compositrices dans les programmes orchestraux.

Je suis venue à elle avec une proposition inhabituelle : organiser une séance de lecture à deux pianos de la *Symphonie de la Forêt* où chaque membre de l'orchestre serait invité.

De l'enthousiasme de cette première lecture surgit la conviction partagée qu'il fallait graver le manuscrit et enregistrer cette symphonie. L'édition des partitions n'aurait pu se faire sans l'apport précieux du Palazzetto Bru Zane et la confiance de ses équipes, je les en remercie sincèrement.

Merci également à Marie Perbost et Lucile Richardot d'avoir prêté leur voix et leur talent à l'enregistrement des mélodies avec orchestre, merci à tous les musiciens de l'Orchestre national d'Île-de-France pour leur enthousiasme et bien entendu aux équipes merveilleuses de cet orchestre en particulier Alice Nissim et Blandine Berthelot.

Merci aux descendants de Rita Strohl de nous avoir ouvert la porte de leur maison et leurs archives. Cette rencontre m'a permis d'entrevoir l'ampleur de l'œuvre de la compositrice et de partager enthousiasme et curiosité avec ses descendants.

Merci au pianiste François Henry dont le précieux travail sur Rita Strohl et le généreux partage nous ont été d'une grande aide. Enfin, tous ces projets et leur réalisation reposent sur le travail mené avec Marielle Cohen et Jérémie Pérez (Combo) qui, par leur confiance, leurs conseils et leur bienveillance accompagnent le développement d'Elles Women Composers depuis sa création.

Merci à tous ceux qui participent avec tant d'enthousiasme à ce travail collectif : Michaël Adda, Clara Leonardi, Lorène Gaydon, Leila Schneps, Constance Luzzati, Olga Kriloff, Françoise Verger...

Héloïse Luzzati

Nous adressons nos plus chaleureux remerciements à nos partenaires et soutiens :

- L'association Elles Women Composers bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et du Centre national de la musique.
- L'association Elles Women Composers est soutenue par la Caisse des Dépôts (Mécène principal de l'association), par la Fondation Orange et par la Fondation Lazard Frères gestion.
- La chaîne YouTube La Boîte à Pépites est soutenue par le Centre national du cinéma.
- Le Festival Un Temps pour Elles, porté par l'association, est soutenu par la DRAC Île-de-France, la Région Île-de-France et le département du Val d'Oise.





le choix



Une compositrice
de la démesure

RITA STROHL

Volume 1
Musique vocale

LA
BOÎTE À
PÉPITES

RECORDING WOMEN
COMPOSERS

Également disponible / *Also available*

Premier volume de la monographie consacrée à

RITA STROHL

Elsa Dreisig • Adèle Charvet • Stéphane Degout • Olivia Dalric
Romain Louveau • Célia Oneto Bensaid

COFFRET 2 CDs - 1h43'

« *Bilitis* [...] n'a rien à envier à la version de Claude Debussy. »
Télérama

« Un livre-disque au livret généreux, qui donne envie de s'y plonger. »
Femme Actuelle

« Un talent singulier. »
Diapason

« Des artistes de premier ordre qui signent des interprétations inspirées. »
Les Echos

« La plume de cette compositrice étrange n'ayant que faire du charme et de la sentimentalité est portée par des artistes d'exception. »
Classica



elleswomencomposers.com

Également disponibles / Also available





elleswomencomposers.com

Production : *Elles Women composers*

Direction : Héloïse Luzzati

Direction des enregistrements et montage : Baptiste Chouquet

Prise de son, mixage et mastering : Mireille Faure

Assistants : Ma lle Milet et Théo Leclerc

Illustrations : Lorène Gaydon

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

Coordination : Olga Kriloff

Responsable du développement : Clara Leonardi

Biographie Rita Strohl : Héloïse Luzzati

Textes sur les  uvres : Constance Luzzati

Traductions : Leila Schneps

Photos : Dorian Prost (ONDIF), Kaupo Kikkas (Case Scaglione), Romane Begon (Marie Perbost), Jean-François Robert (Lucile Richardot)

Enregistré en septembre 2023 à la Maison de l'Orchestre national d' le-de-France

La publication par le Palazzetto Bru Zane et La Boîte   Pépites Publishing des partitions inédites enregistrées sur ce disque a été réalisée avec l'aimable autorisation de M. André Martinie, représentant des ayants droit de Rita Strohl.

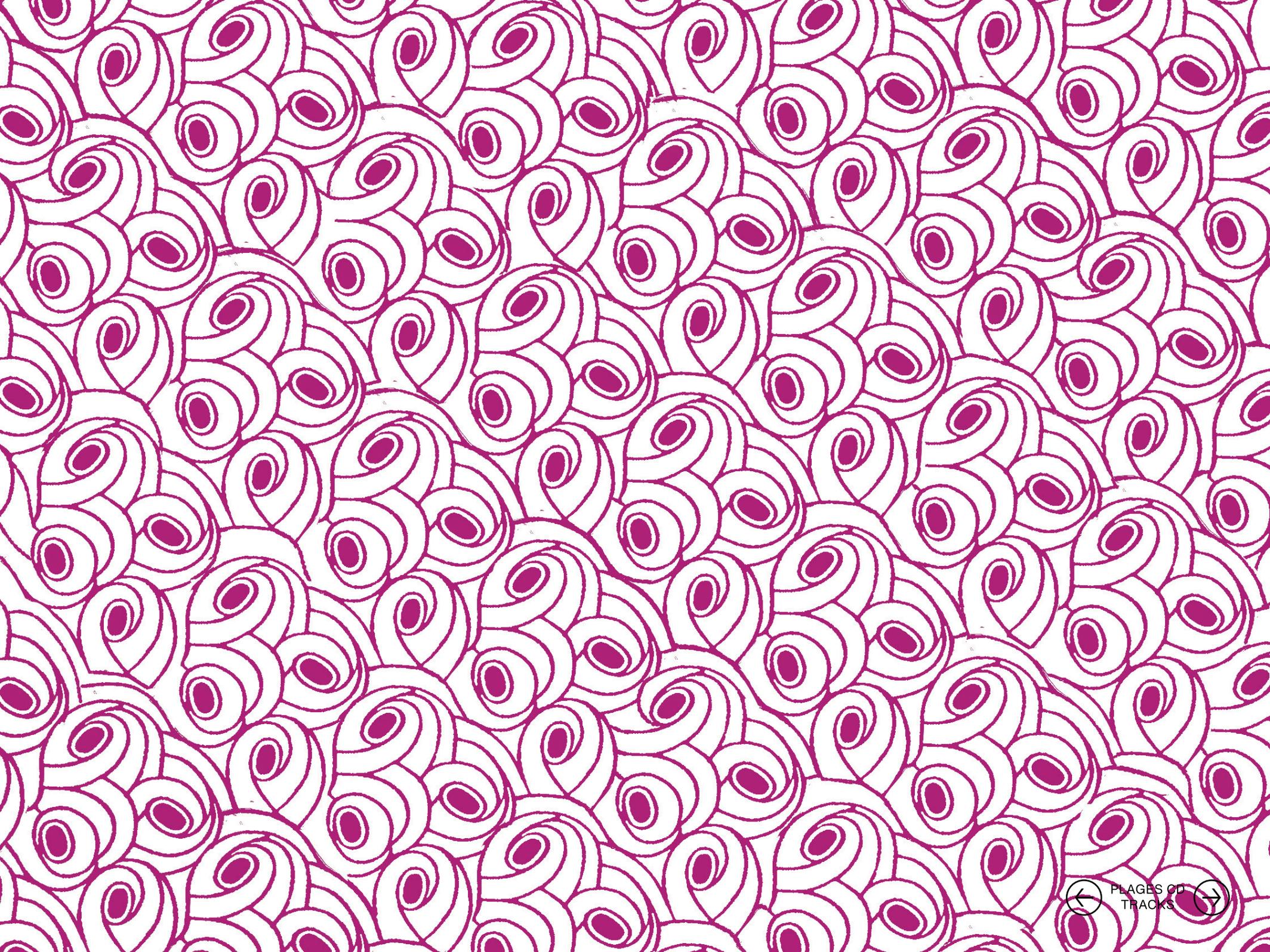
La Boîte à Pépites symbolise la boîte aux trésors enfouie dans le jardin des grands-parents, la boîte de Pandore (la bien nommée, puisque son nom signifie « dotée de tous les dons »), remplie non pas des maux de l'humanité mais bien de trésors cachés.

Ouvrez *La Boîte à Pépites* !



Open *La Boîte à Pépites*!

La Boîte à Pépites (the treasure box) refers to a box of precious jewels buried in the gardens of elderly grandparents, or to the famous box of Pandora (whose name means “the all-gifted”), filled not with the miseries of humankind but with an incredible quantity of hidden gems.



**LA
BOÎTE À
PÉPITES**

RECORDING WOMEN
COMPOSERS

www.laboiteapepites.com