

La sonate pour violon et piano
d' Albert HUYBRECHTS (Dinant 1899 - Bruxelles 1938)

En guise de prélude.

Immédiatement après la guerre, l'Union des Elèves et anciens Elèves du Conservatoire royal de Musique de Liège fit paraître un petit bulletin mensuel intitulé "Ceux de demain". De septembre 1945 à juillet 1950, trente-quatre numéros ont vu le jour grâce aux efforts des Secrétaires de l'Union de cette époque : Melle N. Hougardy (nos 1 et 2), MM. Paul Coppeneur (n° 3 à 18) et José Quitin (nos 19 à 34). MM. Fernand Quinet, Directeur du Conservatoire et Léon Henrion, Professeur honoraire furent respectivement les Président et Administrateur de la revue.

En 1945, chaque groupement comptait les pertes subies pendant la guerre, tant du fait de l'onomie que par l'âge. Aussi n'est-ce pas sans un certain serrement de coeur que l'on parcourt les premiers numéros. Progressivement, l'évocation des mille faits place aux petites et grandes nouvelles qui émaillent la vie de l'Union et celle du Conservatoire. Relevons par exemple le premier concert d'échange donné au Conservatoire de Paris, le 26 mai 1946, par les représentants de celui de Liège : Jean Fransson, pianiste, Marcel Dobot, violoniste, Eric Foldbusch, violoncelliste et une très talentueuse récitante, Yvette Etienne.

On trouve aussi dans "Ceux de demain" de fort intéressants articles de fond rédigés par des étudiants : Elio Poslawsky, Célestin Doliège, Henri Janssens, Germaine Odaort, Robert Blésor, Edouard Sonny, Henri Pousseur. On les sent tendus vers les musiques nouvelles que l'oppression nazie avait radicalement étouffées durant cinq interminables années et que le public liégeois découvrirait avec admiration...ou stupour aux concerts organisés par Pierre Froidobise sous l'égide de l'APIAW.

Des critiques musicaux - en particulier Louis Clairmay -, des amis du Conservatoire - notamment MM. Marcel Paquet, Jean Sorvais, Albert Maquet, Jean-Charles Russon - et, bien entendu, des professeurs ont également apporté leur contribution à cette revue. Citons les importants articles de François Rasse, directeur honoraire, sur Ysaÿe, de René Bernier sur Fauré, de Louis Lavoye sur Désiré Pâque, de José Quitin sur la musique liégeoise des 17e et 18e siècles.

L'article de Pierre Froidobise que nous reproduisons ci-après figure dans le n° 22 (janvier 1948) de "Ceux de demain". Il paraît bien être l'écho - probablement entendu dans sa classe d'Harmonie pratique - d'une exécution de la Sonate de Huybrochts par MM. Van Noste et Slusny à l'Emulation. Rappelons que cette oeuvre fut maintes fois jouée par M. Michel Leclerc, professeur honoraire au Conservatoire de Liège, notamment, dans notre ville, avec les pianistes Marie-Claire Gustin, Jean Fransson et Etienne Dautot. Nous avons cru utile d'ajouter les exemples cités par Pierre Froidobise en fin d'article. Nous les citons d'après l'édition de la Sonate de Huybrochts par CeSoDem, rue de la Régence 8, Bruxelles qui a repris en 1955 le Copyright 1925 by A. Huybrochts.

Outre l'intérêt scientifique de l'analyse de cette oeuvre trop rarement donnée, nous espérons, en la republiant, que les

anciens disciples de Pierre Froidebise retrouveront dans ces quelques pages l'enthousiasme communicatif qui animait leur professeur. Ceux qui ne l'ont pas connu apprécieront certainement la clarté et la lucidité de sa pensée, sa volonté d'éclaircir le débat qui font de cette analyse, écrite il y a tout juste trente ans, un modèle du genre.

J.Q.

La Sonate pour Piano et Violon d'Albert Huybrechts

Albert Huybrechts composa sa sonate pour piano et violon en 1925. L'auteur était âgé de vingt-six ans. L'année suivante, cette composition lui valut le prix Elisabeth Coolidge à Washington.

Cette oeuvre est une réussite au triple point de vue de l'écriture instrumentale, de l'architecture et du langage harmonique. Les ressources multiples des deux instruments concertants sont parfaitement exploitées. Cela ne veut pas dire que l'auteur fait étalage d'une pléthore de rocottes ni... que toutes ces pages tombent d'un coup sous les doigts des exécutants.

Notons au violon l'emploi rarissime des doubles cordes, l'économie des sons harmoniques et des pizzicati parfaitement employés, le son étonnant de la ligne lyrique alternant avec les lignes plus contenues et comme repliées sur elles-mêmes, l'emploi enfin de tous ces traits essentiellement violonistiques : je pense surtout ici aux figures ternaires des allegros (gammes, arpèges, motifs ou broderies ou en batteries répétées) si souvent redites mais qui sont ici exactement à leur place. Très beaux aussi ces larges accords de six et sept sons qui s'étalent au milieu du clavier, ces mouvements de mains alternées, si employés depuis Scarlatti. Sonores à souhait, quoique plus conventionnels et plus usés, ces traits fulgurants, ces arpèges rapides en éventail chers à la harpe de Rimsky et à toute orchestration de style "magique", comme disait Paul Dukas.

Le dialogue des deux instruments est fort équilibré: il s'agit d'un vrai duo concertant et non d'un violon accompagné. Toutes ces lignes jouent parfaitement ensemble, rebondissent d'un instrument à l'autre, sont aérées à temps par l'alternance des silences sans empâtement, chose appréciable ici, l'auteur employant un style harmonique complexe.

L'architecture de l'oeuvre est simple. Dans toutes ses oeuvres, Huybrechts fut toujours très strict sur la construction solide et l'équilibre formel.

Trois mouvements ici : allegro moderato, lento et presto (finale). La place me manque pour en faire l'analyse thématique détaillée. Notons pourtant, comme exceptionnelle, l'importance énorme que l'auteur donne dans les deux mouvements vifs au seul intervalle de tierce (souvent mineure ou seconde augmentée quand l'orthographe l'exige).

Le premier mouvement est un allegro de sonate bithématique. Les quatre premières mesures de violon forment la première proposition du premier thème (Ex.1, A 1). Elles ont l'allure d'un chant populaire dans le mode de sol hypophrygien. La proposition suivante est faite sur le balancement de la tierce mineure do-la, elle contient en plus la tierce mi bémol-do, tandis

que le piano conclut par la chute de tierces : do la fa dièse (sol bémol) mi bémol do (Ex. 1, A 2)

Le second thème - disons plutôt le second élément, car ce n'est pas à proprement parler un "thème" - est lui aussi construit sur un jeu de tierces : premier motif au piano : (sol) la do la; deuxième motif au violon : mi bémol do do mi bémol (Ex. 2). Or, ces tierces sont textuellement émises par la seconde proposition du premier thème. On le voit, pareille audace dans le cadre de la forme bithématique est loin de la conception de certaines écoles qui prétendent imposer dans la sonate deux thèmes de ... psychologie différente ! Ici, une unité extraordinaire est assurée dès l'exposition.

Les procédés thématique du développement sont classiques; le premier mouvement conclut (Tempo animato. Avec une animation inquiète qui doit aller jusqu'à la fin) sur le second "thème" par la lancinante répétition de tierces, au violon et au piano, fa dièse (sol bémol) mi bémol do mi bémol.

Le deuxième mouvement en forme de lied A B A est une cantilène très expressive. Notera-t-on encore, dès la fin du thème A exposée au violon (Ex. 3) les accords parallèles de sept sons au piano, faisant entendre à la partie supérieure la succession de tierces mineures : do dièse mi sol - la do mi bémol - fa dièse la do - la fa dièse mi bémol (ré dièse).

Le motif B au violon fait entendre au début la tierce mi bémol do qui sera redite de nombreuses fois au piano et dont la quintuple répétition servira de pont pour le retour du thème A concluant lui-même sur les tierces mi sol - la fa dièse deux fois redites.

Le dernier mouvement (presto) part sur une pédale de sol ou s'accroche un rythme dactylique sur un motif A en tons entiers, tandis que la main gauche dessine une très brève figure X de quatre notes, contenant encore la tierce mineure (Ex. 4) Cette figure X deviendra fort importante: elle réapparaîtra sans cesse pendant tout le dernier mouvement.

Le motif A se poursuit en trochées faisant entendre des successions de tierces mineures : sol si bémol - la do - si bémol ré bémol - do mi bémol - etc. Puis un pont sur des imitations de la figure X amène au violon un thème B "meno mosso" où joue l'alternance de deux tierces mineures : mi sol - fa dièse ré dièse. (Ex. 5)

Un "calmato" succède avec un nouveau motif C au piano (Ex. 6) suivi de la figure X augmentée rythmiquement, puis repris au violon accompagné par X dans son rythme original.

Le presto repart sur une cellule de trois notes avec tierce mineure issue du thème B. Scandée dans le rythme amphibraque ou resserrée en triolets répétés, cette cellule alternant avec la figure X retrouve dans la dernière page l'atmosphère de la fin du premier mouvement où la tierce mineure qui domine toute la sonate réapparaît une dernière fois dans un tournoiement frénétique.

Au point de vue du langage harmonique, les premières œuvres de Huybrechts viennent en droite ligne des Français, ce qui n'exclut nullement un langage déjà personnel.

Si notre auteur admirait Stravinsky et Bartok, il ne cachait pas son profond attachement aux oeuvres de Debussy et de Fauré. Il demanda que l'on joue à ses osèques le choral en si mineur de César Franck.

Quand Huybrechts composa sa sonate, deux courants existaient depuis une quinzaine d'années déjà. D'une part, Schoenberg et ses disciples avaient abandonné la musique tonale ("Pierrot lunaire" date de 1912), en "péril" depuis le chromatisme de "Tristan". Ils poursuivaient leurs travaux de composition à partir de la gamme chromatique jusqu'à l'organisation de la musique sérielle (1923).

D'autre part, Stravinsky et les Français restaient fidèles à la musique tonale - formation des accords par tierces superposées - et la conduisaient aux points limites de son évolution; la polytonalité, où viendra plus tard Huybrechts étant un de ces pôles. Il y avait les neuvièmes chères à Ravel, les onzièmes de Roussel - relisez la "Réponse d'une épouse sage" - , les accords de treizième : voyez "L'île des Sirènes" de Szymanowsky où l'on rencontre la treizième dominante : mi bémol sol sibémol ré bémol fa bémol la bémol do. Le fameux accord des "Augures printaniers" du "Sacre" peut aussi, avec beaucoup d'agrégations bi-tonales, être considéré comme un renversement de treizième. Il sonne d'ailleurs étonnamment consonant.

Pour Huybrechts, c'est donc aussi le règne des tierces multiples superposées - jusqu'à cinq et six - , avec toutes les possibilités d'appoggiatures et autres notes "étrangères". D'où le sentiment d'extrême stabilité tonale qui émane de cette sonate, malgré la complexité des accords. Même dans le début du deuxième mouvement, où les intervalles si bémol fa et si fa dièse sont superposés, la tonalité diésée s'impose immédiatement grâce au contexte du violon.

Le véritable sentiment bi-tonal est souvent une question de disposition de lignes horizontales. Lisez "Sur un Casque" de Satie, d'une irréductible bi-tonalité, si cocasse, qui veut imiter une "mécanique démolie"!

Pareille harmonie implique chez Huybrechts une écriture exclusivement verticale, le système des tierces étant en soi antipolyphonique et le contrepoint véritable étant avant tout ces "notes étrangères" qui ne s'intègrent pas dans les tierces de l'accord parfait. Les élèves des classes d'harmonie et de contrepoint savent la difficulté de se mouvoir autour des deux seules tierces de l'accord parfait de trois sons. Que faire alors de l'accord de sept sons où six tierces sont superposées ? Or, c'est ici que notre auteur de vingt-six ans fait preuve d'une très grande habileté d'écriture, car il se joue véritablement de ces grappes d'accords si complexes. Lisez le deuxième mouvement de sa sonate, si "chargé". Toutes les harmonies s'y meuvent en lignes paradoxalement souples et fluides. Tout y chante extraordinairement grâce à un métier déjà à toute épreuve.

"Du côté français", Huybrechts parle donc le langage décadent de son temps (décadent étant ici terme relatif et non péjoratif !). Tout musicien reprend nécessairement le langage au point où l'ont laissé ses prédécesseurs immédiats et ses contemporains.

En 1925, l'Ecole française est déjà à l'extrême limite de l'harmonie tonale, employant une pléthore de moyens pour tenter un impossible renouvellement dans le sens défini plus haut. On se souviendra, parallèlement, de la fin du gothique ou de la statuaire grecque du troisième au premier siècle.

Le "génie" de Huybrechts sera d'avoir tiré le meilleur parti de ce langage, d'avoir pu encore, par lui, exprimer de belles choses. Il est peut-être le seul musicien de chez nous dont les dix années d'activité créatrice témoignent d'une exacte "conscience historique" du langage musical. Dès 1930, en effet, il dépasse nettement les harmonies et les fonctions tonales dans certaines pages de son "choral" d'orgue.

Ces brèves notes éveilleront peut-être quelque curiosité chez ceux qui ignorent encore cette partition éditée il y a vingt ans déjà.

Ils y trouveront l'essentiel que je n'ai pas dit et qui est inexprimable : la signification spirituelle d'une oeuvre d'un des meilleurs artistes de notre pays.

Pierre FROIDEBISE

Professeur au Conservatoire de Liège

Postlude

Nous emprunterons à Robert Wargormée, La musique belge contemporaine, éd. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1959 le paragraphe qu'il consacre à Albert Huybrechts, pp.130-131.

C'est une mort prématurée qui a empêché Albert Huybrechts (1899-1938) de donner toute sa mesure. Il avait très tôt attiré l'attention du monde international en obtenant d'importantes récompenses pour des oeuvres de musique de chambre : dès 1926, le prix Coolidge, avec sa Sonate pour violon et piano, et la même année le Grand Prix du Festival d'Ojai Valley avec son premier Quatuor à cordes. Pourtant, ses oeuvres les plus achevées n'ont été jouées qu'après sa mort : la Sérénade pour ~~orchestre~~ orchestre et le Chant d'angoisse. Dans un langage sorti de Debussy et Ravel, mais qui sut absorber ensuite les apports de la polytonalité, Huybrechts traduit un climat psychologique qui se nourrit d'une mélancolie amère et d'une inquiétude morbide ; ce sont les mêmes sentiments qu'on trouvait à la même époque dans les oeuvres expressionnistes d'Alban Berg ; mais chez Huybrechts ~~l'expression est~~ une clarté et une retenue. ~~Après la mort de Huybrechts~~ les oeuvres laissées par Huybrechts et Fernand Quinet (1898-1971) (dont l'auteur vient d'esquisser l'oeuvre) ne sont pas nombreuses, mais elles suffisent à les classer au premier rang des compositeurs belges contemporains pour la cohérence et la personnalité de leur langage, pour l'authenticité de leur message.

Albert Hyubrechts (1899-1938)

Sonate pour piano et violon (1925)

Ex. 1. Allegro moderato (132 = ♩)

(A1.) *p* *doux* (A2.)

P legato

Ex. 2. Poco meno mosso (92 = ♩)

(B1.) *p* (B2.) *mf*

poco rit.

Ex. 3. Lento
Sourdine

pp et très expressif

pp et très calme

piùf et poco cresc. *serrez un peu* *ritato* *cédez* *A Tempo*

piùf et poco cresc. *serrez un peu* *dim.* *cédez*

Ex. 4 Finale. Presto (♩ = 184) Sopra (Motif A)

Ex. 5 Poco meno mosso (Hème B)

Ex. 6 Plus calme, mais sans ralentir (Motif C)