

BULLETIN DE L'ASSOCIATION ARTHUR HONEGGER



N° 7 – DÉCEMBRE 2000

31 rue de Vaugirard, 75006 Paris

Téléphone : 01 45 48 82 80 – Télécopie : 01 45 48 68 76

SOMMAIRE

LA MUSIQUE DE CHAMBRE D'ARTHUR HONEGGER

<i>Hommage à Marcel Landowski</i> Pascale HONEGGER Françoise GARCIN.....	3
<i>Quelques propos sur la Sonate en ré mineur pour violon et piano</i> Arthur HONEGGER.....	5
<i>La Sonate en ré mineur pour violon et piano dite « n° 0 »</i> Jacques TCHAMKERTEN.....	7
<i>Rigueur et exigence : les sonates d'Honegger</i> Jean-Jacques VELLY	8
<i>Honegger. Du premier au troisième quatuor</i> Laurent FICHET	22
<i>Quelques aspects de la prosodie honeggerienne dans les Six poèmes extraits de « Alcools » de G. Apollinaire</i> Huguette CALMEL	28
<i>Le Parisien zurichois ou l'âme double d'Arthur Honegger</i> Brigitte BALLEYS	36
<i>Brèves et critiques de concerts</i>	38
<i>Discographie.....</i>	40

HOMMAGE À MARCEL LANDOWSKI

PASCALE HONEGGER

Si mes souvenirs de Marcel Landowski remontent à mon enfance, je l'ai peu vu après la mort de mon père, ayant quitté Paris et le monde musical pour de nombreuses années.

J'ai connu Michel Garcin par le festival de Villevieille, il en avait fait un lieu de bonheur pour les êtres épris de musique et d'amitié et c'est grâce aux Garcin que j'ai renoué avec Marcel Landowski.

Je sais que Françoise Garcin connaissait Landowski beaucoup plus intimement que moi et j'avais le profond désir de trouver ici réunis ces deux amis très chers : le texte que Françoise Garcin m'a fait la joie de nous écrire répond à ce vœu.

FRANÇOISE GARCIN

Dans les derniers jours de 1999 une nouvelle a endeuillé le monde musical français : la disparition de Marcel Landowski.

Une figure marquante de notre pays s'est éteinte, celle d'un homme désintéressé, ayant un sens aigu du bien public et capable de déployer une énergie sans limite pour imposer ce qu'il croyait être bon.

L'action qu'il a menée pour le développement de la musique dans notre pays entre 1966 et 1975 est considérable. Par la création d'orchestres dont la renommée n'est plus à faire, par le renouveau apporté à l'opéra, à la danse, aux conservatoires, il a donné une impulsion formidable à la vie musicale française.

Mais cet homme d'action, si dynamique et obstiné, éprouvait aussi un profond besoin de recueillement, de travail solitaire. Sa vraie passion était la composition.

Chargé de pouvoir, comblé d'honneurs, membre de l'Institut en 1975, Secrétaire perpétuel puis Chancelier, il était resté dans la vie l'être le plus simple qui soit. Accessible à tous, toujours cordial et souriant, il aimait les choses vraies : la nature dans ce qu'elle a de plus authentique, les collines abruptes de Provence, ses vignes qu'il travaillait comme un vrai paysan et auprès desquelles il se sentait si heureux, le contact direct, spontané avec les gens et par dessus tout : l'amitié.

J'ai été personnellement témoin de l'amitié très belle entre Marcel Landowski et celui qui a été pendant plus de trente cinq ans le directeur artistique des disques Erato, Michel Garcin.

D'une nature chaleureuse, très ouvert d'esprit, passionné de musique, muni de solides prix d'harmonie, de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Paris, Michel Garcin s'intéressait vivement à la création contemporaine et c'est à l'occasion de l'enregistrement du *Concerto pour Ondes Martenot*, percussion et orchestre à cordes de Landowski en 1964 que leur relation commença. Relation toute professionnelle au début qui se transforma peu à peu en une amitié si étroite, si profonde qu'ils se virent pendant des années et se téléphonèrent tous les dimanches matin. En toutes circonstances, qu'il soit à Paris, en Provence ou en Normandie dans la petite maison où il aimait se retirer pour composer, Marcel appelait Michel et c'étaient de vastes tours d'horizon sur les événements du jour, chacun apportant son point de vue avec une liberté et une confiance absolue. Combien de fois me suis-je amusée à entendre ce duo de bavards impénitents dont je ne percevais qu'une seule voix ! Il y avait de la joie dans leurs échanges. Tous deux étaient enthousiastes, jeunes d'esprit, pleins d'humour et de curiosité. Ils avaient aussi des racines musicales communes. Marcel vouait un culte à Honegger, il admirait le musicien et vénérail l'homme qu'il a comparé dans son livre *La musique n'adoucît pas les mœurs* à un chêne « tourmenté et fort, fragile et solide à la fois : la réflexion du monde ». Dans le chapitre qu'il lui a consacré, il confie quel rôle ce Maître a joué dans sa vie. Michel partageait cette admiration, il a lui-même enregistré un grand nombre d'œuvres d'Honegger chez Erato.

Cette amitié exemplaire a duré jusqu'à la mort de Michel en 1995. Et maintenant, à son tour, Marcel s'en est allé.

Se sont-ils retrouvés là-haut et continuent-ils, portés par les harmonies d'Honegger, à commenter les choses d'ici-bas ?

QUELQUES PROPOS SUR LA SONATE EN RÉ MINEUR
POUR VIOLON ET PIANO
ARTHUR HONEGGER

19 octobre 1912 ⁽¹⁾

..... Pour te rassurer sur mon avenir, je vais te faire un compte-rendu détaillé de ma visite à Gédalge : j'arrive donc à 1 h de l'après-midi au Conservatoire et je me fais indiquer la classe de Gédalge. En entrant je vois assis devant un piano à queue et entouré d'une vingtaine d'élèves un petit bonhomme habillé comme un ouvrier, les cheveux coupés ras sur un nez crochu surmonté d'énormes bésicles en corne derrière lesquelles deux yeux d'inégale grosseur brillent d'un éclat perçant. Il me reçoit avec une cordialité et une amabilité charmantes et je lui montre les fugues et contrepoints que j'avais apportés. Après avoir examiné l'une d'elles, il me prie de la lui faire entendre au piano. Je m'exécute tant bien que mal, invoquant ma qualité de violoniste comme circonstance atténuante. Après quelques mots d'encouragement signifiant que « la fugue n'était peut-être pas écrite dans un style très rigoureux, dénotait cependant une belle forme et montrait déjà assez "d'acquis" », il me conseilla d'habiter Paris, où, en plus de ses cours, je pourrai suivre des cours de composition et entendre beaucoup de bonne musique, ce qui ne devait probablement pas abonder au Havre. Puis il me dit de rester et de prendre de suite part à la classe. Je retournerai déjà dans 8 jours et je lui montrerai ma sonate qu'il m'a demandée. Elle est maintenant finie, je n'ai qu'une page encore à copier. Après l'Adagio que tu connais vient un final qui compte environ 16 pages, comme le 1^{er} mouvement. Après une introduction lente, le premier thème « Allegro » est exposé comme suit au violon :



Repris à l'octave par le piano et contrepunté par le violon, il développe principalement le rythme de la 3^e mesure en forme canonique et après des successions d'accords *ff* arrive au 2^e thème exposé d'abord au piano, puis repris au violon :

1. Extrait d'une lettre d'Arthur Honegger adressée à Zurich à sa sœur, Mme Stadler-Honegger. Collection Mme Stadler.



La coda qui termine la 1^{re} partie est peut-être ce que je préfère dans tout ce mouvement. Puis commencent les développements. D'abord le rythme revient obstinément dans le piano, se suivant et se pourchassant dans toutes les parties, puis revenant *f* au violon, puis repartant dans l'aigu du piano sur les *pizz.* du violon. Arrivé en *la* $\flat$ majeur ce fragment s'arrête sur un point d'orgue et de nouveau reviennent plus développés les thèmes de l'introduction dont le principal se combine maintenant simultanément au thème de l'Allegro :



Le premier thème revient ensuite transformé en mélodie en *ré* $\flat$ majeur, puis peu à peu reprend sa forme primitive et ramène les réponses d'accords entre violon et piano qui aboutissent à la reprise du 2^e thème, qui, varié et passant de *mi* $\flat$ en *fa* module à la coda définitive. Celle-ci expose de nouveau le 1^{er} thème, mais cette fois à 4 temps, large et dans la forme d'une marche funèbre commençant *pp* se combine subitement avec le 1^{er} thème du 1^{er} mouvement de la Sonate, puis monte jusqu'au *ff* en doublant le contrepoint à la basse, et la sonate se termine dans un sentiment de calme et de majesté. La partie de piano de ce mouvement est, je crois, assez difficile, je pense commencer bientôt à la travailler avec M. Chapt... Maintenant comme il est bientôt 1 h du matin et que je suis fatigué de mon voyage, je remets à demain la suite de cette intéressante épître (Amen).

Demain se trouve être le mercredi 23 octobre. La nuit fut longue. Je viens de mettre la dernière main à ma sonate que je dois emporter après-demain à Paris où je retourne déjà.

Samedi 26 octobre grand concert chez les jeunes gens chrétiens Chapt, Gosselin (violoncelle), un baryton, un pianiste, Dietz et moi. Trio de Franck et autres modernes français, encadrés de 2 comédies finement interprétées par les sus-dits (bien entendu !)

J'ai vu pendant mon séjour à Paris un Stradivarius valant la modeste somme de 70 000 frs. Engelbach (fils d'un docteur du Havre) m'a donné ou plutôt m'a promis 0 frs 10 centimes. Si tu veux compléter le reste, je ne m'y oppose pas formellement.

LA SONATE EN RÉ MINEUR POUR VIOLON ET PIANO, DITE « N° 0 »

JACQUES TCHAMKERTEN (1)

C'est pendant ses années d'études au Conservatoire de Paris – de 1911 à 1918 avec quelques mois d'interruption dus à la mobilisation de la guerre de 1914 – qu'Arthur Honegger compose ses premières œuvres d'envergure, les *Six poèmes d'Apollinaire*, la *I^{re} Sonate pour violon et piano* et surtout le *1^{er} Quatuor à cordes*. Les chefs-d'œuvre sont toutefois précédés de quelques ouvrages « d'école » ; c'est le cas notamment de la *Sonate en ré mineur* dite « n° 0 » restée inédite jusqu'à aujourd'hui. Le manuscrit, très soigneusement écrit (dont l'original est à la Fondation Paul Sacher à Bâle) comporte une page de titre rédigée ainsi :

A. Honegger / Sonate / pour / Violon et Piano / en / Ré mineur / I. – Largo – Agitato – / II. – Molto Adagio – /
III. – Sostenuto – Allegro – / au Havre 1912 –

Chaque mouvement porte la date exacte de son achèvement, soit lundi 12 février 1912 pour le premier, samedi 22 juin 1912 pour le deuxième et mercredi 23 octobre 1912 pour le troisième. La *Sonate* a donc été composée au cours de la première année passée dans la classe de Gédalge. Le manuscrit ne porte aucune correction ou modification et la première audition publique n'eut lieu que le 16 juin 1992 à Dijon par Dong-Suk Kang, violon et Pascal Devoyon, piano.

Si le compositeur avait pu, au cours de ses années d'études zurichoises, être fasciné par un Strauss ou un Reger, la *Sonate* n° 0 ne comporte, elle, guère d'influences germaniques mais se rattache au type de grandes sonates qu'écrivaient les compositeurs français de cette époque, notamment dans l'entourage de Vincent d'Indy et de la Schola Cantorum. Elle obéit au système cyclique, cher aux élèves de César Franck, et exploite de manière presque systématique les diverses cellules thématiques qui forment son matériau.

Le mouvement initial, *Largo-agitato*, de loin le plus développé, est bâti selon la forme sonate traditionnelle et débute par une introduction lente qui expose les deux motifs formant le premier thème. Cette introduction est suivie d'un *agitato*, de caractère dramatique, passionné, qui oppose à ce premier thème un second au ton relatif majeur, presque sentimental, et donne lieu à un ample développement remarquablement élaboré.

1. Ce texte est publié en préface de la *Sonate n° 0* qui vient de paraître aux éditions Papillon, CH-1256 Drize-Genève (www.editionspapillon.ch).

Le deuxième mouvement, *molto adagio* est également construit sur deux thèmes – le premier rappelant un choral, le deuxième en forme de marche funèbre annonçant curieusement celle qu'écrira Honegger dans sa musique pour le film *L'Idée* – au moyen desquels le compositeur se livre à un intéressant travail contrapuntique.

L'ouvrage se conclut par un *Sostenuto-allegro*, à nouveau de forme sonate mais beaucoup plus libre que celle de l'*agitato*. Ce dernier mouvement s'ouvre par une introduction lente à laquelle s'enchaîne un énergique *allegro*, bithématique, à trois temps. Après le développement puis une réexposition, dans laquelle le premier thème est énoncé assez différemment de l'exposition, le mouvement se termine par une longue coda. Celle-ci ramène, de manière assez scholastique les principaux éléments thématiques et se conclut fortissimo dans la tonalité principale de *ré mineur*.

Travail d'école que son auteur ne destinait sans doute pas à la postérité, la *Sonate* n° 0 ne possède pas encore toute la maîtrise stylistique et la fermeté de langage qui se manifestent dès le *1^{er} Quatuor à cordes*. Elle n'en constitue pas moins une œuvre fort réussie et figure bien mieux qu'honorablement auprès des grandes sonates françaises écrites à la charnière des XIX^e et XX^e siècle, telles celles de Lekeu, Vienne ou Guy Ropartz, compositeur qu'Honegger admirait profondément. Incontestablement, la *Sonate* n° 0 ouvre la voie royale qui mène aux splendides et magistrales constructions que sont les trois quatuors à cordes, les cinq symphonies et tant d'autres chefs-d'œuvre qui font d'Arthur Honegger un des plus grands musiciens du XX^e siècle.

RIGUEUR ET EXIGENCE : LES SONATES D'HONEGGER

JEAN-JACQUES VELLY

Dans ses derniers ouvrages parus – *Incantation aux fossiles* en 1948 et *Je suis compositeur* en 1952 – Arthur Honegger déplorait le fait que la place de la musique de chambre fût en régression, voire même en danger de disparition totale dans l'activité d'un compositeur ou dans la programmation des concerts. Pour lui, c'est pourtant dans cette discipline austère que résidait « la musique à l'état pur. C'est là où la pensée musicale peut s'épanouir avec le plus de vérité et donner à celui qui aime profondément cet art les plus subtiles et les plus nobles émotions » 1.

1. Honegger, Arthur, *Incantation aux fossiles*, Lausanne, Aux Éditions d'Ouchy, 1948, p. 135.

Un genre musical en voie de disparition ?

Honegger en imputait directement la responsabilité à plusieurs facteurs simultanés : tout d'abord l'influence grandissante de la radio, « qui inonde l'univers des plus vulgaires élucubrations »², mais aussi les « occupations stériles » que l'on impose aux jeunes et qui « rendent impossible l'étude d'un instrument »³, ou encore le manque d'engagement des critiques musicaux qui, selon lui, ne font plus leur travail en renonçant à commenter les concerts de musique de chambre de la Société Nationale ou du Triton, car il est « très difficile de renouveler le stock d'épithètes sur la musique pure »⁴. Les compositeurs eux-mêmes portent aussi, selon Honegger, leur part de responsabilité dans cette désaffection du genre car, depuis quarante ans, « la musique de chambre est devenue d'une difficulté d'exécution et de lecture absolument décourageante pour l'amateur le plus intrépide, même pour le professionnel le plus zélé »⁵. Ainsi, il déplore qu'au milieu du XX^e siècle le programme des concerts de musique de chambre reste toujours limité à quelques œuvres seulement, parmi lesquelles les sonates et quatuors de Beethoven, et quelques pièces de Debussy, Ravel, Fauré ou Franck⁶. Cette méconnaissance du vaste répertoire de la musique de chambre apparaît d'ailleurs comme une source d'appauvrissement musical car elle mène les jeunes compositeurs à renoncer à leur originalité pour uniquement copier leurs aînés. Laconique, Honegger indique que « dans les concours de composition, les élèves qui présentent un quatuor apportent presque toujours un décalque des quatuors de Ravel ou de Debussy. Il ne saurait en être autrement car la plupart n'en ont jamais entendu d'autres. Combien connaissent ceux de Haydn, de Mozart, de Brahms ? Pas plus que les récents. Le quatuor de Ravel, ils le connaissent par cœur ! »⁷ Pour Honegger, l'affaire est d'autant plus cruciale qu'elle se double également d'un véritable problème économique car « les jeunes compositeurs ne trouvant plus d'interprètes pour ces œuvres, [ils] ne les proposent plus aux éditeurs »⁸. Ainsi donc, l'évolution du genre de la musique de chambre et celle des habitudes musicales du XX^e siècle portent-elles directement en elles les ferments du désintérêt actuel pour un domaine autrefois tant célébré.

2. Honegger, *op. cit.*, p. 135.

3. *Ibid.*, p. 135.

4. *Ibid.*, p. 136.

5. *Ibid.*, p. 136.

6. Honegger, Arthur, *Je suis compositeur*, entretiens avec Bernard Gavoty, Éd. du Conquistador, 1952, p. 32-33.

7. *Ibid.*, p. 32-33.

8. Honegger, *Incantation aux fossiles*, p. 137.

Ces propos acerbes et désabusés d'Honegger, qu'il faut replacer avec précaution dans le contexte musical de l'après-guerre, traduisent le sentiment du compositeur face au dépérissement prochain de cette forme d'art, « indice de culture élevée et d'amour pour la musique »⁹, mais aussi plus généralement sa conviction pessimiste d'une « fin prochaine de notre musique »¹⁰. Exprimés tardivement, ces regrets ne laissent pas de surprendre malgré tout car, après le début des années 20, qui a vu la composition de nombreuses œuvres de musique de chambre dans la production d'Honegger, le compositeur n'est revenu qu'exceptionnellement à la musique de chambre – avec deux quatuors et deux sonates sans piano –, partageant cette désaffection avec la plupart des compositeurs de son temps, tandis que « seuls Milhaud, Martinu et Hindemith [y] demeuraient fidèles à partir des années 1930 »¹¹.

Une production concentrée et insolite

La production d'Honegger dans le domaine de la musique de chambre remonte essentiellement à ses premières activités de compositeur, entre 1916 et 1922, années au cours desquelles furent créées pas moins de six sonates et sonatines, avec un pic important et remarquable en 1920. C'est donc une activité à replacer directement dans le contexte de la fin de ses études au conservatoire et de son appartenance au Groupe des Six, même si la rigueur et le genre des œuvres composées dans ces années-là sont en totale opposition avec l'esprit enjoué et volontiers désinvolte des Six à cette époque. Honegger en avait pleinement conscience puisque, dans la célèbre interview à Paul Landormy parue dans *La Victoire* du 20 septembre 1920, il indiquait clairement qu'il n'avait pas « le culte de la foire ni du music-hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère »¹², se démarquant ainsi de ses camarades sur le plan esthétique au moment même où la presse et l'intelligentsia parisienne s'accordaient à les réunir dans un même esprit provocateur.

Malgré une telle affirmation, sans ambiguïté aucune, la production de musique de chambre représente un ensemble peu développé dans la production d'Honegger.

9. *Ibid.*, p. 137.

10. Honegger, *Je suis compositeur*, p. 34.

11. Halbreich, Harry, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard/Sacem, 1992, p. 323.

12. Cité dans Halbreich, *op. cit.*, p. 76.

Outre les œuvres de jeunesse conservées ¹³, il est constitué d'une vingtaine d'œuvres au total, que l'on peut classer en trois groupes :

1. Les trois quatuors. Après une vingtaine de sonates de jeunesse, le premier quatuor (1916-17) représente le véritable coup d'envoi de la production d'Honegger dans le domaine de la musique de chambre. Les deux quatuors suivants sont plus tardifs (1934-37).

<i>année</i>	<i>titre</i>	<i>instruments</i>
1916-17	Quatuor n° 1	cordes
1934-36	Quatuor n° 2	cordes
1936-37	Quatuor n° 3	cordes

2. Les huit sonates et sonatines pour cordes ou vents (essentiellement entre 1916 et 1922, puis en 1932 et en 1940).

<i>année</i>	<i>titre</i>	<i>instruments</i>
1916-18	Sonate n° 1	violon, piano
1919	Sonate n° 2	violon, piano
1920	Sonate	alto, piano
1920	Sonatine	2 violons
1920	Sonate	violoncelle, piano
1921-22	Sonatine	clarinette, piano
1932	Sonatine	violon, violoncelle
1940	Sonate	violon seul

13. Six Sonates pour piano et violon en *ut*, *Fa*, *ut*, *si*, *la*, *Sol* (mars-juillet 1908) ; une *Sonate* (n° 0) pour *violon et piano* en *ré* mineur (février-octobre 1912), un *Trio* en *fa* mineur (août-octobre 1913).

3. Les diverses œuvres de circonstance, morceaux de concours ou transcriptions.

<i>année</i>	<i>titre</i>	<i>instruments</i>
1917	Rhapsodie	2 flûtes, clarinette (ou 2 violons, alto), piano
1919	Danse de la chèvre	flûte
1920	Cadence pour <i>Le bœuf sur le toit</i>	violon, piano
1920	Hymne	dixtuor
1922	Trois contrepunts	piccolo, hautbois (cor anglais), violon, violoncelle
1925	Prélude et blues	4 harpes
1925	Hommage du trombone exprimant la tristesse de l'auteur absent	trombone
1929	Berceuses	flûte (violon) ; trompette (alto) ; violon, violoncelle, piano (harpe)
1932	Prélude	contrebasse, piano
1934	Petite suite	saxophone, 2 flûtes, clarinette, violon, piano
1945	Morceau de concours	violon, piano
1945	Paduana	violoncelle
1947	Intrada	trompette, piano
1953	Romance	flûte, piano
??	Arioso	violon, piano

Nous laisserons ici de côté les quatuors, étudiés par ailleurs, et les pièces secondaires sans grand intérêt.

De la pratique du violon à la composition de sonates

Le goût premier d'Honegger pour la musique de chambre lui vint très certainement de sa pratique du violon. Dès ses premières années, alors qu'il résidait avec sa famille au Havre, il entreprit l'étude du violon avec un professeur nommé Sautreuil, avant de travailler par la suite avec Willem de Boer à Zurich, lors de son séjour entre 1909 et 1911, puis avec Lucien Capet au conservatoire de Paris (1911-13), où il se rendait une fois par semaine en train pour suivre les cours¹⁴. Pendant les années passées au Havre, Honegger se livra de bonne heure à la pratique de la musique de chambre, notamment en formation de trio pour piano et deux violons. Les séances avaient lieu avec sa mère, qui tenait la partie de piano, et un ami violoniste, Georges Tobler, qui appartenait vraisemblablement, comme Honegger, à la communauté suisse du Havre. En raison du répertoire plutôt restreint adapté à une telle formation, le jeune Honegger se chargea rapidement de le combler en composant pour cet effectif peu habituel, et dans un style « beethovénien »¹⁵, plusieurs sonates dont le nombre n'est pas connu avec précision : Marcel Delannoy parle de 18 sonates havraises¹⁶ ayant précédé l'officielle *Sonate n° 1 pour violon et piano* de 1916-17 ; Henri Collet, pour sa part, en évoque 21 vers 1915¹⁷ ; et Harry Halbreich, se référant à Honegger lui-même, en signale une vingtaine¹⁸. Geoffrey Spratt, quant à lui, se limite uniquement aux 6 sonates de jeunesse conservées¹⁹.

Par la suite, durant les deux années passées en Suisse, Honegger fut encouragé dans son désir de continuer la musique par Friedrich Hegar, le directeur du conservatoire de Zurich et ancien ami de Brahms. Le jeune compositeur présenta précisément une pièce de musique de chambre pour solliciter son avis. Cet *Adagio* pour violon et piano²⁰ l'aurait alors fortement impressionné²¹.

14. Tappolet, Willy, *Honegger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1933, trad. française 1939, p. 24.

15. Époque où il étudiait les sonates de Beethoven.

16. Delannoy, Marcel, *Honegger*, Paris, Éditions Pierre Horay, 1953, p. 16.

17. José Bruyr rapporte que « quelques années plus tard, Henri Collet parlera de certain cahier aux 21 sonates pour violon et piano ! Un mythe, ce cahier, ces sonates ? Eh ! Que non point ! Le 19 janvier 1918, d'après André Georges, on entendra l'adagio de l'une d'elles ». Cité dans Bruyr, José, *Honegger*, Paris, Corrêa, 1947, p. 30.

18. Halbreich, *op. cit.*, p. 323.

19. Spratt, Geoffrey K., *The Music of A. Honegger*, Dublin, Cork University Press, 1987.

20. Tappolet, *op. cit.*, p. 25.

21. Spratt, *op. cit.*, p. 2.

violon et violoncelle. Dans la plupart des cas, la partie de piano fut conçue à l'intention d'Andrée Vaurabourg, qui participa à toutes les créations. Quant aux parties de cordes, notamment celles de violon, nul doute qu'elles étaient à l'origine conçues pour Honegger lui-même, encore qu'il estimait ne pas avoir le niveau suffisant pour les interpréter en public. Ces sonates et sonatines, qui enrichissent indéniablement le répertoire de la musique de chambre du XX^e siècle, représentent un versant riche et intense de la personnalité d'Honegger, qui souffre encore aujourd'hui d'une grande méconnaissance.

HONEGGER. DU PREMIER AU TROISIEME QUATUOR LAURENT FICHET

Comme Schumann ou Brahms, Honegger a composé trois quatuors, ce qui peut être considéré comme relativement peu si on regarde vers Beethoven, ou au contraire comme assez important si on pense aux quatuors uniques de Debussy, Ravel ou Florent Schmitt (à qui il a dédié son premier quatuor). A ce niveau, la production d'Honegger n'a donc rien d'étonnant, et le fait d'avoir achevé son premier quatuor à vingt-cinq ans ne le place pas non plus dans une situation exceptionnelle, puisque si Schumann avait attendu 32 ans, Debussy et Ravel n'avaient que 28 ans pour leur quatuor. Le premier quatuor de Brahms, bien qu'achevé définitivement en 1873, avait été composé à 26 ans.

Il est possible d'opérer quelques rapprochements entre le premier quatuor d'Honegger et celui de Brahms, ne serait-ce que par leur tonalité commune (*ut mineur*)¹. Mais c'est surtout ce qui les sépare qui va nous intéresser ici. En effet, Brahms a hésité longtemps avant de publier ses deux premiers quatuors, et il est évident que ce genre a toujours à la fois attiré et intimidé les jeunes compositeurs. Florent Schmitt attendra même 1947 avant d'achever son unique quatuor. Par contre, même si la composition de son premier quatuor s'étend sur quatre ans et demanda de nombreuses modifications, Honegger donna avec cette œuvre une partition d'une grande maturité, où nous pourrions trouver déjà quelques éléments de ce qui sera son langage², et où il sait marier le naturel et la clarté de la musique

1. Il se trouve aussi que ces deux compositeurs ont fréquenté la même ville, Zurich, où Friedrich Hegar (1841-1927) a pu être un trait d'union entre les deux hommes.

2. Voir Fichet, Laurent, *Problèmes de langage dans la musique symphonique d'Arthur Honegger*, Paris, Vrin, 1994.

française à l'intériorité et la complexité germanique dont il avait des exemples dans le quatuor (sans numéro d'opus) que Schönberg avait composé à 23 ans.

Dans son troisième quatuor, vingt ans après, Honegger a bien entendu une maîtrise supérieure de son propre langage, mais nous y retrouverons finalement des aspects esthétiques déjà présents dans le premier quatuor. Son esprit de synthèse y est toujours aussi important, apparaissant simplement de façon plus discrète, certains aspects opposés de son langage s'étant fondus en un tout cohérent.

Éléments précurseurs

Honegger utilisera très souvent les formes en arche, et ce quatuor utilise dans ses trois mouvements une forme sonate, avec une réexposition inversée (ou le deuxième thème est réexposé avant le premier). Cette prédilection pour les formes d'aspect fermé se développera plus tard jusqu'à donner des formes de type ABCD CBA dans une œuvre comme le *Concertino* (1924). Sur un plan plus vaste, on remarquera certains liens subtils entre le premier et le troisième mouvement :

Fig. 1. Thème 1, premier mouvement, 1^{er} violon.



Les deux éléments encadrés sont largement développés dans le troisième mouvement, dans leur forme rythmique abstraite. Voici un passage où ils se succèdent :

Fig. 2. Troisième mouvement, 2^e violon, mes. 17.



Sans quitter totalement cet aspect formel, mais dans une toute autre dimension, Honegger donne déjà quelques exemples d'écriture où apparaît son goût pour le mouvement contraire, pour les accords parallèles, et pour les longues montées ou descentes chromatiques. En voici un exemple où ces trois tendances se conjuguent pour donner un ensemble (répété et transposé sur dix mesures) qu'on retrouvera assez couramment par la suite :

Fig. 3. Quatuor n° 1, chiffre 20, violons et alto.



D'autres aspects font aussi penser aux compositions futures d'Honegger, comme la vigueur rythmique (le troisième mouvement a l'indication *Rude et rythmique*) portée notamment par la fréquence des rythmes pointés et les passages marcato, ou la présence sensible déjà d'ostinatos.

Mais ce qui est le plus caractéristique de ce qui deviendra presque un trait de style, c'est l'utilisation par Honegger de certains principes d'écriture assez complexes, dans des compositions qui par ailleurs font preuve d'une grande simplicité.

Simplicité et complexité

Ainsi, dans le troisième mouvement, le thème est limpide et carré, basé de façon évidente sur les intervalles de l'accord parfait, mais il donne rapidement lieu à des traitements plus théoriques :

Fig. 4. Quatuor n° 1, 3^e mouvement, 1^{er} violon (chiffre 12).

Ici la troisième mesure est donc un miroir « tonal » de la première, et dans ce mouvement, Honegger alterne régulièrement la présentation de la figure en doubles croches dans ces deux états.

Déjà préoccupé par la cohérence de sa partition, il introduit rarement un élément sans l'avoir préparé auparavant, plus ou moins discrètement. Ainsi, une autre figure en doubles croches qui sera très utilisée dans le troisième mouvement (quatre demi-tons descendants) se trouve déjà préfigurée dans la deuxième cellule indiquée à la figure 2. Cette cellule est aussi préparée par des éléments chromatiques du premier mouvement, comme ceux notés en figure 3 qui donnent ces quatre demi-tons en valeurs longues et sous leur forme descendante, puis en miroir (forme ascendante), et enfin on les trouvait aussi en exergue au début et à la fin du deuxième mouvement, avec encore un rythme différent :

Fig. 5. Quatuor n° 1, fin du deuxième mouvement, violon 1.



Cette cellule chromatique ayant peu à peu acquis un contour bien reconnaissable se retrouve alors sous diverses formes, notamment :

Fig. 6. Quatuor n° 1, troisième mouvement, alto, puis violon 2.



Ce qui peut donc être considéré comme une cellule très simple et aisément perceptible (quatre demi-tons descendants en double croches) a donc fait l'objet d'une longue préparation et donne lieu à plusieurs transformations, rythmiques ou mélodiques (elle apparaît plusieurs fois en miroir dans le troisième mouvement).

On trouvera dans cette partition plusieurs autres cas de traitement relativement savant d'éléments *a priori* simples, comme un thème qui apparaît à la mesure 33, bien carré, avec un robuste accompagnement de quintes parallèles, et se retrouve en canon strict entre les deux violons à partir de la mesure 147 : l'aspect de ce thème ne pouvait pas laisser penser que de tels raffinements étaient prévus.

Esprit de synthèse

Dans le troisième quatuor, cette coexistence entre une volonté de clarté et des traitements plus fins n'a plus rien d'étonnant, le style d'Honegger étant depuis longtemps déjà formé. Il a déjà composé ses deux mouvements symphoniques, sa première symphonie, son oratorio *Le Roi David*... Ce qui distingue ce troisième quatuor, c'est que cet esprit de synthèse arrive littéralement à une fusion entre des éléments considérés généralement comme assez hétérogènes.

L'exemple le plus frappant se trouve dans le premier thème du premier mouvement :

Fig. 7. Troisième quatuor, début du premier mouvement (violoncelle).



Dans ses deux premières apparitions, ce thème de onze notes ne comporte à chaque fois que deux notes répétées, ce qui lui donne un aspect atonal, à la limite même d'une série dodécaphonique. Pourtant, sa sonorité est très éloignée du style des viennois, sans doute grâce à l'emploi très fréquent d'intervalles plus classiques de tierces et de quarts, et de points d'appui finalement proches de l'esprit tonal. Dans la deuxième mesure, les notes sur les temps sont deux *mi*♭ (aux enharmonies près), et dans la deuxième présentation du thème, ces notes peuvent être vues comme un *mi*♭ et un *si*♭, ce qui donne une présentation influencée par l'idée de dominante.

Toujours dans cet esprit de fusion, les accords qui suivent cette présentation du thème sont successivement un accord très pratiqué par les viennois (la superposition d'une quarte et d'une quinte diminuée) et un accord qui sonne comme un accord parfait avec retard de la tierce :

Fig.8. Troisième quatuor, mesures 3 et 4 du premier mouvement (violons et alto).



L'unité de l'ensemble est assurée par l'aspect mélodique, puisque les trois instruments font des tierces, ce qui reprend en même temps l'incipit du thème.

Un autre thème fait preuve d'un bel esprit de synthèse, même si cela n'apparaît pas de prime abord. En effet, à la mesure 40 le violoncelle présente un thème aux intervalles très disjoints, tout à l'opposé du premier thème, avec une utilisation systématique des intervalles de septième majeure ou d'octave diminuée. On retrouve ce thème à la mesure 100, mais traité en canon, et c'est alors qu'il devient évident que malgré son apparence un peu acide, ce thème se superpose à lui-même en ne produisant quasiment que des tierces. Il a été conçu dans une double exigence: exhiber des intervalles « dissonants » mélodiquement et produire des intervalles consonants harmoniquement :

Fig. 9. Troisième quatuor, premier mouvement, mesures 100-102.





Les limites du vers, quant à elles, posent très souvent des problèmes aux compositeurs. En effet, dans le cas, très fréquent dans la poésie du ^{XX}^e siècle, où la structure poétique ne correspond pas à la structure sémantique, il faut opérer un choix, choix que le compositeur, tout comme le comédien se trouve dans l'obligation de faire. On peut, en effet, soit respecter rigoureusement la structure poétique, soit privilégier la structure sémantique au détriment du vers³. Chaque compositeur résout ce problème sous la pression de plusieurs facteurs. L'unité musicale, tout particulièrement celle de la partie pianistique, entre souvent en conflit avec les exigences de la diction. Un compositeur comme Debussy manifeste une tendance à privilégier la structure sémantique, supprimant souvent la pause de fin de vers, tout particulièrement en cas d'enjambement.

Arthur Honegger a le plus souvent opté pour le respect du rythme poétique. Dans la plupart des cas, il a évité les pièges de l'enjambement. On peut en trouver des exemples dans *À la Santé*, *Clotilde* et *Saltimbanques*.

Clotilde, mes. 3-10.

Souplement ♩ = 104

3. Il est bien évident que le respect de la structure métrique reste la bonne solution. Grammont résume le problème en ces termes : « Quand il y a conflit entre le mètre et la syntaxe, c'est toujours le mètre qui l'emporte, et la phrase doit se plier à ses exigences. » (*Le vers français*, Paris, Picard et fils, 1904, p. 35).

Quelquefois, la réponse apportée par le compositeur est moins tranchée. C'est le cas de ces enchaînements dans *Les Cloches*.

Mes. 19-27

De-main Cy - pri - en et Hen - ri Ma - rie Ur - sule et Ca - the -
ri - ne La bou-lan - gère et son ma - ri Et puis Ger - tru - de ma cou - si - ne

Ici, l'allongement de la dernière syllabe accentuée de chaque vers est bien respecté, mais il n'y a pas de signe d'interruption entre les vers. On peut supposer que l'agitation croissante du discours, en liaison avec l'effet d'accumulation (énumération) en est la cause.

Un phénomène semblable, bien qu'un peu différent, peut se remarquer dans *Automne* :

Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux
Et son bœuf lentement dans le brouillard d'automne

Le compositeur a privilégié la structure sémantique en réalisant l'enjambement et en supprimant la pause de vers. L'allongement de la syllabe accentuée de fin de vers est fort peu important.

Mes. 7-10

Dans le brouil-lard s'en vont un pa - y - san ca-gneux Et son bœuf len-te-ment dans le brouil-lard d'au -
tom - ne Qui ca-che les ha-meaux pau - vres et ver-go-gneux

L'effet de l'enjambement est encore renforcé par l'allongement de la dernière syllabe de *lentement*, beaucoup plus prononcé que celui de *cagneux*. Ceci contribue à esquisser une sorte de pause de fin de rhème sur *lentement* et, par contraste, à mettre en valeur la continuité du discours mélodique précédent. Là encore, nous pouvons risquer une explication. L'image du mouvement monotone et continu de la marche du paysan a sans doute incité le compositeur à privilégier le mouvement continu.

Les Cloches, mes. 15-17.



À la Santé, mes. 5-7.



L'Adieu, mes. 15-16.



Quelquefois, cette syllabe muette se trouve encore plus sensiblement atténuée par son émission sur la même note que celle de la syllabe précédente et par la présence d'une liaison.

L'Automne, mes. 19.



Les Cloches, mes. 38 à 41.



Dans ce cas de figure, une équivoque subsiste. Cette liaison rythmique signifie en principe que la syllabe atone ne se prononce pas. Elle ne fait donc que prolonger le son. Cette option respecte à la fois la suppression nécessaire de cette syllabe muette dans le décompte des syllabes du vers, et sa présence cependant nécessaire à la distinction entre finales masculines et féminines. Remarquons toutefois que la plupart des interprètes ne résolvent pas idéalement cette subtilité prosodique.

La prononciation du *e* atone à l'intérieur du vers constitue évidemment un cas différent. Rappelons la règle linguistique : la prononciation est facultative lorsqu'il est placé entre deux consonnes. Si dans le vers classique, cet *e* facultatif est toujours prononcé, dans la poésie moderne sa prononciation est laissée au libre choix du poète, ce qui ne veut pas dire au libre choix du compositeur. En effet, lorsque le

nombre du vers est déterminé, la prononciation ou la suppression de la syllabe atone est, elle aussi déterminée. C'est là que les divergences apparaissent les plus nombreuses.

Ainsi dans ce vers,

Comme passent toutes les heures (*A la Santé*), mes. 16-19.



la règle de la langue rend l'*e* de *passent* facultatif. Les règles de la diction le rendent obligatoire afin de respecter le nombre du vers (octosyllabe). La musique réalise alors un compromis quelque peu incohérent. Cet *e* atone allonge la syllabe précédente, mais il n'est pas réellement prononcé puisque les deux notes sont liées. Par ailleurs, il existe une interruption (silence) qui rend le choix de rendre cet *e* muet tout à fait logique au plan de la langue, puisqu'il s'agit d'une fin de rhème, mais en contradiction avec le nombre du vers qui exige l'enchaînement soutenu et la prononciation.

Le cas de *tzigane* dans,

Mon beau tzigane mon amant.



est tout à fait semblable.

Dans ce vers,

Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise (*Automne*), mes. 5-6.



Arthur Honegger s'est trouvé confronté à un problème délicat. En effet, l'*e* de bague, placé devant une voyelle doit être élide, conformément à la règle linguistique. La solution adoptée par le compositeur est d'une grande subtilité. La syllabe muette

Sonatine pour deux violons. Fabrizio Ammetto, Angelo Cicillini, violons.
Mondo Musica MM 96077

– Intégrale des mélodies, avec Brigitte Balleys, Jean-François Gardeil, Billy Fidi.
Timpani 1C 1015

Pour mémoire, en 1992, Timpani a gravé :

– Intégrale de la musique de chambre, avec le Quatuor Ludwig, Alain Marion, Pascal Devoyon, etc.

4 CD. Timpani 1C 1008-09-10-11

LES AUTEURS

Pascale HONEGGER

Françoise GARCIN

Arthur HONEGGER

Jacques TCHAMKERTEN

Jean-Jacques VELLY

Laurent FICHET

Huguette CALMEL

Brigitte BALLEYS

musicologue (Suisse)

maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne

docteur en musicologie, IUFM de Toulouse

maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne

cantatrice

BULLETIN D'ADHÉSION

Nom

Prénom

Profession

Raison sociale

Adresse

Téléphone :

Fax :

Personnel

Personnel

Professionnel

Professionnel

E.mail :

Date

COTISATIONS

- | | |
|---|-----------------|
| ☐ Collectivité : | 300 F |
| ☐ Membre bienfaiteur : | 300 F (et plus) |
| ☐ Membre actif : | 150 F |
| ☐ Membre étudiant : | 60 F |

Merci de joindre à ce bulletin le montant de votre cotisation, par chèque bancaire ou chèque postal à l'ordre de « Association Arthur Honegger » et de l'adresser à :

Association Arthur Honegger
31 rue de Vaugirard
75006 Paris

ASSOCIATION ARTHUR HONEGGER

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Directeur de la Musique et de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
M. le Directeur de la Musique à Radio-France
M. le Directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
M. le Directeur du Centre culturel suisse
M. Marius Constant
M. Henri Dutilleux

BUREAU DE L'ASSOCIATION

Président :	M. Pierre Brunel
Vice-Présidents :	M ^{me} Pascale Honegger, M. Jean-Claude Honegger
Secrétaire générale :	M ^{me} Annie Neuburger
Adjointe :	M ^{me} Maud Czerwin-Honegger
Conseillers :	M ^{me} Huguette Calmel, M. Harry Halbreich, M ^{me} Jacqueline Veinstein
Trésorière :	M ^{me} Laure Timar-Schubert
Rédacteur en chef du bulletin :	M ^{me} Huguette Calmel

Association Arthur Honegger

31 rue de Vaugirard
75006 Paris

Bulletin de l'Association Arthur Honegger
ISSN 1267-9011