

ARMAND MARSICK

1877 - 1959

APPROCHE BIOGRAPHIQUE ET STYLISTIQUE

---

Il est un compositeur liégeois dont l'activité efficace et incessante contribua à animer plus d'un centre musical et dont l'oeuvre, restreinte mais intéressante, trahit l'âme ardente d'un être fougueux et passionné.

La présentation de notre étude sera calquée sur la succession des étapes de la vie d'Armand Marsick. Celles-ci sont d'autant plus marquées qu'elles sont déterminées chez lui par les divers pays parcourus. En effet, bien que d'origine liégeoise, nous retrouvons Armand Marsick successivement à Paris, à Athènes, à Bilbao en Espagne et, finalement, de retour dans la capitale belge. Ces étapes de sa vie seront jalonnées par quelques commentaires d'oeuvres.

D'où proviennent les renseignements rassemblés ici ?

La majeure partie des données biographiques est fournie par les archives privées de la famille Marsick, à Arquennes. Elles contiennent des documents officiels, la correspondance privée du compositeur avec certains élèves, divers travaux manuscrits et surtout, les coupures de presse rassemblées dans un album par l'épouse du compositeur. En outre, des sources orales très révélatrices nous furent aimablement communiquées par Madame Paul-Louis Marsick, belle-fille d'Armand Marsick.

Quant aux partitions, la majeure partie d'entre-elles sont des manuscrits autographes conservés à Arquennes chez Madame P.-L. Marsick. D'autres appartiennent à la CeBeDem, à Bruxelles ou encore à la Bibliothèque musicale de la R.T.B.-B.R.T. à Bruxelles.

\* \* \*

Armand Marsick est né à Liège il y a près de cent ans, plus précisément en 1877. La présence chez lui de dons musicaux évidents s'explique aisément en raison d'antécédents familiaux. En effet, deux générations de musiciens ont favorisé chez lui la présence de dons artistiques : son grand-père paternel Pierre-Joseph Marsick était un flûtiste réputé. Il éleva dix-huit enfants dont deux firent de brillantes carrières musicales : Louis et Pierre-Martin. Louis Marsick, père d'Armand, est violoniste. Il travaille à Liège et à Hasselt. Pierre-Martin Marsick, oncle d'Armand, violoniste également, se dirige vers Paris pour se forger rapidement une renommée internationale (1)

Unique garçon dans une famille de sept enfants, Armand Marsick entreprend très tôt l'étude du violon sous la direction de son père. Il entre rapidement au Conservatoire de Liège où il consacre une grande partie de ses efforts à l'étude du violon avec Désiré Heynberg, ceci aux dépens de sa formation scolaire, qui ne l'intéressait guère. A vingt ans, il obtient la médaille en vermeil du concours supérieur de violon.

(1) Voir notre Bulletin n°9.

A cette époque, il avait déjà signé ses premiers opus. Il s'agissait d'essais de musique de chambre tels que Adagio cantabile pour violon et piano, une Pensée religieuse et un Hommage reconnaissant. Une seule oeuvre est destinée à l'orchestre il s'agit d'un Adagio pathétique pour violon et orchestre. En fait, il constituait le mouvement central d'un concerto pour violon et piano écrit à l'intention du Concours supérieur de violon du Conservatoire de Liège. Seul ce mouvement lent, connu aujourd'hui sous le titre d'Adagio pathétique fut retenu pour le concours.

Dès la fin de ses études, Armand Marsick cherche à quitter Liège. Un emploi lui est offert à Nancy comme premier violon au théâtre et à l'orchestre du Conservatoire. Là, il s'inscrit aux cours de composition chez le directeur de l'établissement, Guy Ropartz, un des disciples de César Franck.

Mais l'attrait de la capitale française le fascine. Guidé par son esprit d'aventure, il s'embarque pour Paris dès l'année suivante (1898). Lauréat d'un concours fort sévère, il est aussitôt nommé premier violon aux Concerts Colonne et à l'orchestre de L'Opéra-Comique, fonction rarement confiée à un étranger. A Paris aussi, Armand Marsick cherche à parfaire sa formation en travaillant la composition avec Charles Lenepveu et Vincent d'Indy.

Cette période parisienne, qui s'étend de 1898 à 1908, est la plus fertile de sa vie de compositeur. Les oeuvres qu'il élabore à cette époque sont évidemment empreintes de formation franckiste, par exemple l'oeuvre la plus représentative de sa musique de chambre, sa Sonate pour violon et piano (1899-1900). Elle fut créée le 10 mai 1902 dans la Salle Erard, à Paris. En dépit du succès prometteur de plusieurs exécutions, elle ne sera guère retenue par la suite.

La Sonate pour piano et violon, éditée chez Leduc à Paris, est conçue en trois mouvements. Le premier, Vif, avec feu est écrit en fa mineur. Divers thèmes s'inscrivent dans une forme tripartite A B A'. Les deux premières parties (A B) se partagent l'énoncé de cinq thèmes de caractère fort varié, de sorte que ce mouvement ne répond pas au plan classique de la forme-sonate. En effet, la première partie (A) ne se contente plus d'énoncer les thèmes, mais, de surcroît, elle les développe. D'autre part, la deuxième partie (B) expose un nouvel élément thématique au lieu de développer ceux de l'exposition.

A la vivacité de ce premier mouvement succède le calme et l'expressivité du mouvement lent, en forme de lied monothématique. Ecrit en ré mineur, il adopte la forme tripartite A B A' et semble écrit d'un seul jet. A peine l'auteur prend-il le temps de respirer entre les cinq phrases qui le constituent. La première expose l'idée principale. Les trois suivantes la commentent avec ardeur ou énergie : l'écriture contrapuntique et la présence d'un nouveau motif en témoignent. La dernière reprend, comme il se doit, le thème principal et permet une brève réapparition du motif secondaire. Ce mouvement est le produit d'un romantisme débordant d'énergie, d'expression et de sentiments.

Quant au final modéré mais résolu, il reprend la tonalité initiale de fa mineur et expose divers thèmes dans une forme Da Capo proche de celle du premier mouvement. Il recèle cependant quelques particularités. La première concerne la

présentation du matériel thématique : celui-ci subit, dans les deux parties concernées A et B, une contrexposition permettant à l'auteur de développer plus largement ses thèmes. D'autre part, bien qu'aucun thème cyclique ne puisse être relevé dans l'oeuvre, un fait important concerne la construction de ce mouvement où l'auteur masque le début de la réexposition en introduisant le second thème avant le premier.

Les formes dans lesquelles Armand Marsick inscrit sa Sonate partent d'un principe classique, mais elles ont l'avantage d'être profondément remaniées.

En ce qui concerne la mélodie, un principe général s'impose : c'est la présence de cellules thématiques, soit d'une cellule servant de base à tout le thème (ex. : mouvement 3, thème 1), soit de différentes cellules constituant un thème et subissant des développements individuels. Cette technique rapproche Armand Marsick de ses maîtres : César Franck et Vincent d'Indy.

Outre ce principe de base, des caractéristiques plus spécifiques à certaines mélodies se manifestent. C'est ainsi qu'apparaît notamment l'asymétrie des thèmes, ou encore l'allure de mélodie infinie, l'emploi occasionnel de succession de tons entiers et la présence de syncopes dans l'élaboration des thèmes.

Quant à l'écriture harmonique de la Sonate, elle est teintée d'un chromatisme qui engendre de nombreuses modulations, des relations tonales audacieuses et de nombreuses dissonances avec, parfois, des accords neutres, sans qu'il y ait pour autant, volonté de bitonalité chez l'auteur. Comme chez Franck, le chromatisme d'Armand Marsick reste tonal, car c'est avant tout un musicien "classique".

Mais, à Paris, c'est surtout à la musique orchestrale qu'Armand Marsick se consacre. C'est à partir de cette époque qu'elle prend une importance croissante dans son oeuvre. Ce phénomène s'explique par l'activité qu'il exerce en tant que premier violon des Concerts Colonne, où il est souvent mis en présence de nouvelles oeuvres. Ainsi en est-il de La Mer, de Debussy, créée en 1907 sous la direction de l'auteur lui-même. Chose curieuse, le contact avec ces oeuvres d'avant-garde n'influencera jamais Armand Marsick dans ses propres compositions. Il restera toujours fidèle à son tempérament profondément romantique, à l'expression fougueuse des sentiments. C'est ainsi qu'il signe des pages fort intéressantes telles que Stèle in memoriam, écrite en 1902 à la mémoire de son père, Improvisation et final, pour violoncelle et orchestre (achevé en 1904) et La Source, son chef-d'oeuvre s'il faut en croire le nombre des exécutions.

La Source suscitait des commentaires virulents dans la presse de l'époque. Certains critiques s'étonnaient du paradoxe existant entre le sujet, la source, et la manière de le traiter, qui ressemblait davantage à des cascades tumultueuses. D'autres, avec raison, approuvaient l'originalité de cette conception. En fait, ce poème symphonique répond entièrement à l'argument que son auteur voulait développer. Voici cet argument : "Nuits d'été - La source d'abord murmurante devient grave, puis profonde. L'âme des eaux mêle sa chanson troublante au chant de l'insecte mystérieux. Par le tressaillement de son coeur, l'homme, arraché au silence intérieur, s'exalte en rêvant à l'élément merveilleux qui charme la solitude et l'onde, de profondeur

en profondeur, roule, disparaît..."

Tout comme la source qu'il évoque, ce poème symphonique est construit d'un jet, très habilement, en une longue phrase respirant tour à tour sérénité ou tumulte. Toujours en quête d'une orchestration chatoyante, Armand Marsick lui adjoint la présence d'un sarrusophone, d'un carillon à marteaux et d'un célesta.

A côté de la musique orchestrale, il faut signaler quelques mélodies de salon et le premier opéra important d'Armand Marsick, La Jane. En dépit des critiques adressées au livret de Fernand Beïssia, il connaît un succès enviable dans la capitale française.

Il se fait qu'à cette époque, vers 1908, Athènes réclame un chef d'orchestre. Sur la chaleureuse recommandation d'Edouard Colonne, Armand Marsick est nommé titulaire de ce poste et professeur au Conservatoire d'Athènes. Il quitte Paris fin 1908 et prend ses fonctions dans la capitale hellénique. Ses compétences s'y manifesteront dans divers domaines. Non seulement on lui confie le poste de professeur de violon, d'harmonie, de contrepoint et fugue au Conservatoire, mais il est également nommé Ephore, c'est-à-dire directeur artistique des classes théoriques supérieures de l'établissement. Il y entreprend aussitôt de nombreuses réformes, en s'appuyant sur les exemples que lui offrent les Conservatoires de Paris et de Bruxelles.

Le début du séjour d'Armand Marsick est marqué par un périple qu'il effectue à travers les îles grecques, avec le directeur et un autre professeur du Conservatoire d'Athènes. Cette expédition avait pour but de recueillir et de noter les airs populaires de source pure. La difficulté de la tâche résidait dans la notation précise de ces airs. Mais l'exactitude du résultat fut assurée par une transcription simultanée en notation européenne, en notation byzantine et par enregistrement phonographique.

Un troisième champ d'action s'offre au maître belge : la direction de l'Orchestre du Conservatoire et, par là, l'organisation et la préparation des Concerts symphoniques d'Athènes. Les séances se multiplient et connaissent un succès croissant. Si la qualité des Concerts est ainsi assurée, la quantité reste modeste - six concerts en 1911 - car le Conservatoire est seul à assurer les concerts symphoniques de la capitale. En revanche, une activité intense se déploie dans les théâtres municipaux, comme ce fut le cas à Paris vers 1870. Si bien que, comme le fit Colonne à Paris, Armand Marsick tente de sauvegarder la musique symphonique à Athènes où, pour la première fois, le public prend contact avec les œuvres romantiques et les œuvres françaises contemporaines.

C'est donc à la fois par des qualités d'organisateur, de pédagogue et de chef d'orchestre qu'Armand Marsick se manifeste à Athènes.

Dans l'entretemps, le jeune chef s'est laissé séduire par une jeune Italienne nommée Paola Sampieri. Filleule de Louis Marsick, père d'Armand, elle était fort appréciée dans les milieux artistiques pour ses qualités de peintre et de musicienne. Le mariage est célébré le 7 octobre 1910 à l'église Saint-Ignace, à Rome. A cette occasion, Armand Marsick écrit

une oeuvre pour orgue intitulée Poème nuptial. Les époux entreprennent alors un voyage dans les Météores, "souvenir particulièrement pittoresque", rappellera le compositeur cinquante ans plus tard.

A la fin de ce voyage, ils s'installent près d'Athènes, dans une demeure poétique du Vieux-Phalère, face à la mer Egée. C'est là que le compositeur profitera de ses loisirs pour accroître sa production. Elle comportera deux volets : la musique symphonique et le théâtre.

Parmi les compositions orchestrales, les Scènes de montagne avaient été ébauchées à Paris; elles sont achevées en 1910. Elles comprennent huit tableaux décrivant successivement les paysages de France, de Grèce et d'Italie. Les deux premiers sont réservés à la France. Il s'agit du Lever de soleil en Dauphiné et de Au Crépuscule-La nuit descend sur les cimes. Vient ensuite la Grèce, avec son folklore et ses mélodies populaires transmises à travers quatre scènes : Lamentation du pâtre, d'un chromatisme très expressif, Montagnes d'Arcadie, Marche des muletiers, d'allure tout orientale, et enfin une vision intitulée Phryné devant son miroir. Pour terminer, l'Italie inspire au compositeur deux scènes de danse : Une fête villageoise à Rocca di Papa et Ballet rustique à Torre del Greco. Ecrit en forme de scherzo, ce ballet couronne l'oeuvre dans la gaieté et l'enthousiasme. La plupart de ces scènes furent publiées sous d'autres titres en réduction pour piano.

Une autre oeuvre orchestrale écrite au Vieux-Phalère s'intitule Tableaux grecs. Construite sur des thèmes grecs, l'oeuvre comprend deux parties : le Mirologue et la Danse attique. D'après les manuscrits conservés, Mirologue daterait de 1912; à notre connaissance, aucun document ne révèle la datation exacte de la Danse attique.

Le premier tableau, Mirologue, est construit sur une mélodie empruntée au folklore de la Thessalie où la tradition veut que l'on chante auprès d'un défunt une mélodie triste et plaintive appelée "mirologue". Un homme ou une femme improvise de longues plaintes où sont décrites, avec beaucoup de poésie, les qualités du défunt et le désespoir des proches. Il arrive souvent que diverses plaintes soient chantées sur la même mélodie (voir exemple 1). Ce thème de quatre phrases de quatre mesures présente des cadences finales concordant deux par deux phrases 1 et 3, phrases 2 et 4). La mélodie, assez simple, procède surtout par degrés conjoints. Dès deux secondes augmentées de la gamme thessalienne (exemple 2), la première (do bémol-ré) n'est pas retenue, mais remplacée par la succession : si (=do bémol) - do - ré. Par contre, l'autre seconde augmentée : mi bémol-fa dièse, se retrouve dans chaque phrase et confère à la mélodie son caractère oriental propre. Les demi-tons - au nombre de quatre dans la gamme - sont souvent présents dans cette mélodie dont ils accentuent le caractère plaintif.

Le rythme présente des cellules constantes (par exemple la succession de quatre croches des mesures 2, 4, 7, 10, 12 et 15) qui soulignent la symétrie des phrases. Cependant, certaines formules rythmiques présentent quelques particularités, par exemple la syncope (mesure 7) et le déplacement du temps fort (mesures 4 et 12). Enfin, le schéma dynamique du thème, en mouvement ascendant puis descendant, synthétise parfaitement celui qui parcourra le tableau tout entier.

Ce Mirologue présente plusieurs particularités.

Tout d'abord, il constitue un ensemble construit sur le plan de la chanson populaire et, de ce fait, ne présente plus de point commun avec la construction classique d'une oeuvre de chez nous.

A cette construction est liée une orchestration fort habilement conçue. Deux groupes d'instruments - à cordes et à vent, soutenus par les timbales - se renvoient les différentes phrases. Le dialogue fait penser aux deux groupes de pleureuses déplorant tour à tour la disparition du mort. Il s'en dégage une atmosphère extrêmement sombre et pronante, très dépouillée, sans pathétisme bruyant ni déplacé. Cet effet provient de l'emploi de l'orchestre dont la seule intervention en force correspond à la troisième phrase du chant populaire.

Armand Marsick fait précéder la deuxième partie des Tableaux grecs, la Danse attique du commentaire suivant :

" Au son d'une flûte champêtre, qu'accompagne un instrument à percussion appelé "daouli", dont la résonance est très mate, la longue file de villageois dans l'originale et rythmée "tratta", tandis que, çà et là, des hommes détachés des groupes exécutent dans le rythme de la danse, d'étranges sauts accompagnés de cris non moins étranges. A un moment, la danse s'arrête et la flûte entonne une mélodie lente et triste, puis la danse reprend, toujours plus tumultueuse, plus rapide et plus agitée".

Ainsi se déroulent les danses de l'Attique dont Armand Marsick s'est inspiré dans son deuxième Tableau grec. Le rythme vif et emporté de la danse contraste avec le caractère sombre du Mirologue. Énoncée par la clarinette, la danse est soutenue par le rythme dactylique des violoncelles, imitant le timbre mat du daouli. Elle se déroule en trois phrases répétées chacune deux fois. Seule la dernière sera reprise quatre fois, sous forme d'écho (mesures 20 à 26).

L'asymétrie du thème provient du nombre inégal de mesures par phrase (4 mesures-3 mesures- 2 mesures). L'allure en est fort simple cependant; le rythme ne présente aucune particularité. Il est très régulier et répond à un tempo assez vif. La mélodie aligne principalement des degrés conjoints. La tessiture ne dépasse pas l'intervalle de sixte (si-ré) ce qui accentue son aspect statique. Un élément la caractérise : l'intervalle typique de seconde augmentée qui la teinte d'une couleur locale. (voir exemple 3).

Le thème de cette danse alimente tout le tableau sauf, comme l'auteur l'annonce dans son commentaire introductif, la partie centrale où une flûte champêtre -ici une clarinette - interrompt le discours par son chant triste et plaintif.

Le plan du morceau est tripartite : une première section (A) est réservée à la danse; la deuxième (B) à l'intervention d'un nouveau thème attique à la clarinette; la troisième (A') reprend la danse du début.

Le développement thématique repose sur le parti-pris suivant : le thème principal est soumis à de nombreuses répétitions sur divers degrés de l'échelle, de sorte que l'intervalle typique de seconde augmentée se déplace dans le thème. Les variantes très subtiles qui en découlent révèlent les

mille facettes du thème et assurent la véritable richesse de l'oeuvre. Ces épisodes sont parsemés de petits développements inspirés par certaines cellules du motif de danse. Ainsi, à travers cette composition d'inspiration grecque, transparaît le métier d'un maître formé à l'école occidentale.

Nous avons dit qu'à cette époque, Armand Marsick se tourne aussi vers le théâtre. C'est en 1914 qu'il achève Lara, drame lyrique construit sur une légende moyenâgeuse. L'année suivante, il entreprend son troisième et dernier opéra : l'Anneau nuptial, qui rapporte un épisode de l'antiquité romaine. Il ne sera achevé qu'une dizaine d'années plus tard, en Espagne.

Deux faits marquent la fin du séjour d'Armand Marsick en Grèce. Le premier concerne l'organisation et la préparation de deux concerts réservés aux oeuvres de Verdi, Aida et le Requiem. Cette gigantesque entreprise - gigantesque en comparaison des maigres moyens dont disposait Armand Marsick - est couronnée de succès. L'autre fait concerne l'organisation à Athènes d'un festival Saint-Saëns, en mai 1920. Bien qu'âgé de quatre-vingt cinq ans, Saint-Saëns s'y rend en personne pour participer activement à ces festivités.

Cependant, cherchant à s'échapper du climat politique malsain qui parcourt la Grèce, Armand Marsick profite d'une occasion qui s'offre en Espagne. Il se fait que la province biscayenne réclame la nomination d'un directeur pour l'ancienne Académie de Musique de Bilbao, transformée en Conservatoire officiel. Vingt-quatre concurrents de toutes nationalités présentent leur candidature. Précédé de sa réputation de chef d'orchestre, d'organisateur et de musicien talentueux, Armand Marsick est désigné à l'unanimité par le Conseil provincial de Biscaye. Si bien que, le 2 février 1922, la famille Marsick - le compositeur, son épouse et leur fils Paul-Louis alors âgé de six ans - débarque à Bilbao, centre industriel du nord de l'Espagne, ville entourée de montagnes et traversée par un fleuve. Elle possède une activité musicale intense grâce à la Société Philharmonique qui organise de nombreux concerts. Les grands solistes d'Europe y paraissent et on y entend un répertoire très moderne: Debussy, Satie, Stravinsky. Toutefois, une carence se manifeste : ce centre artistique néglige de développer les activités locales. C'est donc sur cette tâche qu'Armand Marsick va porter ses efforts.

Nommé Directeur du Conservatoire de Bilbao, Marsick accomplit rapidement un travail de réforme au sein de l'établissement. Il éprouve surtout le besoin de créer un orchestre (inexistant à cette époque). Rassemblant de petits groupes d'instrumentistes disséminés par la guerre, il parvient à constituer très rapidement un ensemble de soixante-dix exécutants. Vingt jours plus tard, il dirige son premier concert. L'Orchestra Sinfonica de Bilbao est né.

Bien qu'Armand Marsick ne signe aucune oeuvre nouvelle - à l'exception de l'Anneau nuptial, qu'il achève - cette époque de sa vie est très intéressante pour la propagation de son oeuvre en France et en Belgique. A Paris, Concerts Colonne et Concerts Lamoureux inscrivent ses oeuvres à l'affiche. Bruxelles, Anvers, Liège et Ostende s'appliquent à faire connaître son art en Belgique, notamment ses oeuvres lyriques.

La fin du séjour d'Armand Marsick en Espagne est marquée par l'organisation du festival populaire Wagner, réalisé en avril 1926. Or, à cette époque, des idées nationalistes mûrissent dans la péninsule ibérique. Un dilemme se pose à propos du Conservatoire de Bilbao. Doit-il garder son statut de Conservatoire indépendant ou se faire reconnaître officiellement par l'Etat en devenant succursale de Madrid ? Cette deuxième solution, le soumettant à la loi, l'oblige à écarter tout étranger du corps professoral. Bien que les réactions soient unanimes en faveur d'Armand Marsick, il préfère demander lui-même son transfert en Belgique. Il le fait en 1927 lorsque, grâce au Ministère des Sciences et des Arts, il obtient le poste de professeur d'harmonie au Conservatoire royal de Musique de Liège.

Armand Marsick s'installe à Bruxelles et reprend sa triple activité d'enseignant, de chef d'orchestre et de compositeur.

Dès 1929, à côté des Concerts du Conservatoire qui représentent alors les uniques séances de musique symphonique à Liège, Armand Marsick crée l'Association des Grands Concerts populaires liégeois qui devient, en 1931, l'Association des Concerts symphoniques, aussi appelée Concerts Marsick. Ne pas confondre cet orchestre de 75 musiciens avec les Concerts Marsick de Bruxelles, que le compositeur dirigera de 1942 à 1945 et qui réunit un orchestre de chambre de 34 musiciens.

Mais revenons aux Concerts populaires liégeois. En 1932, l'enthousiasme du public, très soutenu jusqu'alors, semble s'atténuer, si bien qu'Armand Marsick décide de modifier la formule des concerts. Cherchant à en accentuer la portée éducative, il fait précéder chaque audition de commentaires vivants et imagés, de façon à faciliter la compréhension des oeuvres. Bientôt, il prévoit des séances particulières, le dimanche après-midi, pour permettre à chacun d'y assister, à prix réduit. Cette formule rencontre d'ailleurs un vif succès.

Le dernier fait marquant de la vie d'Armand Marsick date de 1939. Il s'agit de sa participation à l'Exposition Internationale de l'Eau, à Liège, en qualité d'organisateur de la partie musicale. Les festivités se déroulent du 21 mai au 30 septembre. A lui seul, le compositeur dirige une cinquantaine de concerts.

Malgré cette activité débordante, la production d'Armand Marsick s'enrichit de nouvelles oeuvres. Citons la Cadence et danse orientale pour violon et orchestre, les Tableaux de voyage, Loustics en fête, deux fanfares, deux oeuvres nationales wallonnes et finalement ses deux dernières compositions, toutes deux datées de 1950 : le Quatuor pour cors et les Trois morceaux symphoniques.

Nous n'avons pu rassembler qu'une très mince documentation au sujet de ces Trois morceaux symphoniques. Le seul manuscrit autographe conservé dans sa totalité signale qu'elle fut achevée en 1950.

Le premier mouvement Allegro con fuoco, de forme bipartite A A' repose sur l'exposition et la contre-exposition d'un ensemble de cinq thèmes de caractère fort varié. Le deuxième,



Molto lento e mesto est une élégie symphonique construite sur deux thèmes lents et tristes, présentés dans chacune des deux parties, A et A', de ce mouvement. La partie A expose les deux thèmes dont seul le second subit quatre reprises successives, et variées. La contre-exposition A' se limite à une reprise de chacun des deux thèmes. Le troisième mouvement, Allegro giocoso est également de forme bipartite. Dans le commentaire introductif de l'oeuvre, l'auteur spécifie que ce morceau est basé sur deux thèmes populaires américains. Avec un troisième thème, de même caractère, ils constituent l'essentiel du matériau thématique.

Cette oeuvre révèle les deux aspects totalement opposés d'un tempérament essentiellement lyrique. Confronté aux possibilités très larges qu'offre l'écriture orchestrale, Armand Marsick se laisse emporter par sa fougue romantique, mais il cherche aussi à se recueillir dans un vaste monde intérieur. Ceci explique l'inégalité de cette oeuvre : certaines pages admirables en côtoient d'autres moins heureuses. Divers éléments s'y trouvent mêlés.

La mélodie constitue un point essentiel dans l'élaboration des Trois morceaux symphoniques. Mais elle se présente comme une arme à double tranchant. En effet, dans le premier mouvement, où les thèmes abondent, ils sont souvent construits sur une cellule de base unique, ce qui les appauvrit considérablement et restreint leurs possibilités de développement. Par contre, si le deuxième mouvement ne comporte que deux idées mélodiques, Armand Marsick l'enrichit en variant la présentation de ces mélodies.

Quant à la manière de traiter ces thèmes, elle varie et rejoint le paradoxe évoqué ci-dessus. Le développement thématique est généralement assez pauvre. Bien sûr, certains passages doivent retenir l'attention, par exemple le traitement contrapuntique du 3e épisode lyrique (3e morceau), mais ce cas est peu fréquent. Par ailleurs, les recherches harmoniques soutenues par un chromatisme presque constant produisent des accords très élaborés, mais elles ne soumettent pas nécessairement les thèmes à des modulations. Ceci est une caractéristique de l'oeuvre : les thèmes restent assujettis à leur tonalité de départ.

L'orchestration aide à accentuer les oppositions de caractères à l'intérieur de l'oeuvre. Armand Marsick affectionne particulièrement les instruments à vent, à en juger par leurs interventions fréquentes dans l'énoncé des thèmes. Seules les idées lyriques sont parfois confiées aux cordes. Enfin, la forme tripartite rencontrée au début de la production d'Armand Marsick est totalement abandonnée, et avec elle l'héritage classique de l'école franckiste. Dans ces Trois morceaux, l'auteur fait peser le poids de la construction d'un mouvement non plus sur le principe d'exposition du matériau, de son développement et de sa réexposition, mais sur l'énoncé des thèmes eux-mêmes. Aux plans classiques pré-établis dans lesquels étaient jadis insérés les motifs mélodiques, l'auteur substitue le noyau de base, c'est-à-dire la matériau thématique autour duquel vient se construire tout le mouvement.

Pendant les dernières années de son existence, Armand Marsick se retire de la vie publique et passe quelques années

paisibles dans la capitale belge. Le 30 avril 1959, de passage à Haine-Saint-Paul, il y meurt à l'âge de quatre-vingt deux ans.

L'image que laisse Armand Marsick est celle d'un homme très actif, d'un compositeur passionné, d'un chef d'orchestre ardent, nerveux, exigeant. Son passage dans les divers pays où il a séjourné a laissé des traces, tant par son rôle de soliste que par celui de chef d'orchestre, de pédagogue ou de compositeur.

Ses oeuvres se réclament de sa formation franckiste. Celle-ci s'effacera peu à peu, face aux éléments du folklore - surtout du folklore grec - et aboutira à une écriture faite d'intelligence et de sentiments, guidée par un métier très sûr, une sensibilité très raffinée et un tempérament profondément romantique.

Yvette FOULON-GOBERT

### Ex. 1. Mirologue

Phrase 4 (V<sup>m</sup>)

5. Phrase 2

15. Phrase 3

20. Phrase 4 (F<sup>e</sup>)

### Ex. 2. Gamme Thessalienne.

### Ex. 3. Danse attique (clar. solo en si b)

a

b