

COMPTE RENDU

Guillaume Lekeu, *Correspondance*, éd. par Luc Verdebout, Liège : Mardaga, 1994, 520 p.: ill. ; 17x24 cm.- [ISBN 2-87009-557-0.- Prix: 1.493 FB / 259 FF]

J'ai rarement pris autant de plaisir et d'intérêt à la lecture d'un volume consacré à des lettres écrites par le même auteur. Fatalement, les mêmes thèmes, les mêmes personnages, les mêmes options reviennent sous la plume du scripteur, et cela risque de devenir quelque peu monotone.

Rien de tel ici! Sans doute, d'abord, parce que Guillaume Lekeu est un jeune homme enthousiaste et que, sauf les deux premières, il a écrit les 209 lettres réunies par M. Verdebout entre 17 et 23 ans. Et aussi parce que sa passion pour Beethoven ne l'empêche pas de révéler Bach en même temps que d'admirer l'art de Franck et de Wagner, la maîtrise orchestrale de Vincent d'Indy et le talent prometteur de ses contemporains et amis Oscar Roels et Paul Gilson. Son esprit critique s'exerce surtout envers lui-même et ses propres oeuvres. Lekeu a foi en ses possibilités, mais il doute encore, conscient qu'il est du chemin qu'il lui reste à parcourir pour acquérir la maîtrise parfaite du métier. Foncièrement honnête, Lekeu reconnaît ses erreurs. Par contre, il vitupère tel personnage qu'il croit peu sincère en art (lettre 21, p. 109).

Les lettres de Lekeu montrent sa sincère reconnaissance envers ceux qui l'aident et l'encouragent. L'amitié n'est pas un vain mot pour lui. Le profond amour qu'il voue à sa «Chère petite maman» et à son père - qu'il surnomme «Monôque» (voir page 469) s'exprime spontanément. Si l'on ajoute aux qualités humaines que cette correspondance nous dévoile un style clair, vivant, parsemé de traits humoristiques aussitôt suivis de réflexions profondes sur la musique, on mesure le plaisir et l'intérêt que l'on peut prendre à cette lecture.

M. Verdebout a étudié cette correspondance attachante avec une minutie dont on peut lui être reconnaissant. Les solutions qu'il apporte aux multiples problèmes d'identification des personnages et aux allusions contenues dans le texte

permet au lecteur de ne pas se laisser distraire de l'essentiel.

Le même soin est apporté dans l'établissement du *Catalogue des oeuvres de Guillaume Lekeu* (pages 355 à 451) pour le quel M. Verdebout a retrouvé 124 numéros. Ils sont aussi présentés dans une intéressante *Liste des oeuvres classées par ordre chronologique* où les oeuvres imprimées côtoient de simples exercices d'écritures (pages 439 à 443). Elle est complétée par une *Liste d'oeuvres musicales projetées* (page 445).

Deux annexes offrent deux écrits de Lekeu: un commentaire sur sa propre *Méditation pour quatuor à cordes op. 48* et des *Notes sur le 15^e quatuor en la mineur, op. 132 de Ludwig van Beethoven*, qui sont une sorte d'analyse sentimentale de l'oeuvre. Lekeu vient d'avoir 20 ans quand il rédige ce texte.

Suivent une abondante *Bibliographie*, un précieux *Index des correspondants de Lekeu* (pages 465 à 470), enfin un *Index des personnes réelles* (pages 471 à 484), l'*Index des oeuvres musicales citées dans les textes* et enfin l'*Index des institutions, sociétés de concert et maisons d'édition*.

Très proche du groupe franckiste, Lekeu ne s'exprime pas sur les quelques oeuvres de Fauré et de Debussy qu'il a pu entendre à la Société nationale. Connaissant l'intransigeance de Vincent d'Indy, celui-ci ne devait guère inciter son élève à fréquenter des compositeurs qui allaient orienter la musique française dans des voies nouvelles.

M. Verdebout a fait précéder cette correspondance d'une *Introduction* (pages 1 à 10) où il présente les conceptions artistiques de Guillaume Lekeu. Il la fait suivre d'une *Chronologie de la vie de Guillaume Lekeu* (pages 11 à 29) où l'on peut suivre, année par année à partir de 1885 (Lekeu a 15 ans!) comment le futur compositeur s'ouvre à la musique. Il eut la chance de rencontrer au Lycée Henri IV de Poitiers un guide éclairé et enthousiaste en la personne d'Alexandre Tissier, professeur de physique à cet établissement et musicien amateur. Ici encore, M. Verdebout a pris la peine - et ce mérite n'est pas mince! - d'éclairer le lecteur avec précision

sur les personnages cités. Enfin, XVI reproductions de photos, dessins, partitions sont insérées entre les pages 256 et 257.

Ce livre enrichit la collection «Musique / Musicologie» dirigée par Malou Haine d'un volume attrayant et d'une grande rigueur scientifique. Sa publication par Pierre Mardaga, Société des nouvelles éditions liégeoises, rue

Saint-Vincent, 12, b-4020 Liège a été réalisée «avec l'appui et la participation de l'Académie royale de Belgique». Elle se situe très heureusement au début de l'Année Lekeu organisée à l'occasion de la commémoration du 100^e anniversaire de la mort de l'artiste.

José Quitin

NOTRE SUPPLEMENT MUSICAL

Motet à 5 voix pour le Commun des Martyrs de Adamus de Ponta (ca 1535 - après 1585)

Ce n'est pas la première fois que nous publions une transcription d'une oeuvre du musicien liégeois Adamus de Ponta. Ce fort bon compositeur ne nous a malheureusement laissés que cinq motets: quatre édités par Gardane en 1568 et un manuscrit dans le *Chorbuch II* d'Aix-la-Chapelle. Celui que nous donnons aujourd'hui, comme beaucoup d'autres à cette époque, comprend deux parties, composées dans le style imitatif syntaxique le plus classique.

La *Prima pars* commence par «*Si quis vult post se venire*», une entrée fuguée dont le sujet réapparaît plusieurs fois jusqu'à la «soudure» (tactus 50 à 55) avec un nouveau motif «*Abneget semet ipsum*». On remarquera le contraste rythmique entre ces deux motifs: le premier, «*Si quis...*», calme et posé, le second, «*Abneget...*», propulsé par une anticipation qui entraîne toute la phrase.

Nouveau motif: «*Et tollat crucem suam quotidie*» (tactus 80), dont le rythme s'élance sur l'arsis du tactus. Quatrième et dernier motif (tactus 116) «*Et sequatur me*», avec le même rythme d'anticipation que sur «*Abneget...*». Ces deux motifs introduisent une phrase descendante par degrés conjoints.

On notera les épisodes en tierces (dès le tactus 123) entre *Altus* et *Bassus*, puis entre *Cantus* et *Bassus* et, pour conclure, sous la pédale tenue

au *Cantus* et *Tenor*, un rappel du motif initial formant cadence au *Bassus*.

Ces détails musicaux à caractère symbolique n'ont rien de fortuit. Depuis Josquin des Prés et en attendant la floraison des madrigalises du dernier tiers du XVI^e siècle, les compositeurs graduent leurs effets «expressifs» - ou, si l'on préfère, significatifs - avec une aisance confondante.

La *Secunda pars* est construite selon les mêmes règles et procédés. On remarquera cependant ici l'allègement produit par l'élimination momentanée d'une ou deux voix (par exemple aux tactus 44 à 51). Les entrées du motif «*Se ipsum autem perdit*» se resserrent après le tactus 59, accentuant l'effet de pression psychologique, pour aboutir à la certitude exprimée par l'ampleur du passage homorythmique «*Anime sue faciat*» (tactus 78).

Le motif «*Estote prudentes*» avec son entrée en canon resserrée et décalée d'un ton vers le haut est assez curieuse et probablement symbolique elle aussi (tactus 89 et suivants). Le discours se calme (tactus 110) pour dire «*Et simplices sicut columbe*», avec une jolie vocalise sur ce dernier mot par le *Cantus* et l'*Altus*. La péroraison (tactus 126 et suivants), toujours sur «*Et simplices...*», confirme le retour du calme tandis que la dernière phrase du *Cantus* (tactus 139 à 148) plane légèrement sur les notes du tétracorde (*sib - mib*) avant de se poser sur la tierce picarde du dernier accord, illuminant subitement la conclusion.

* * * * *