

SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE
39 (2020)

Paul DELFORGE

(4 Cors Sans le Saundiner)

**Adolphe Biarent,
« un second César Franck » ?**

suivi du

Catalogue de l'œuvre complet



REVUE DE LA
SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

39 (2020)

SOCIÉTÉ LIÉGEOISE DE MUSICOLOGIE

Université de Liège
Séminaire de Musicologie
Quai Roosevelt, IB
B-4000 Liège
Tél. : +32 (0)4366 54 45
E-mail : cpirene@ulg.ac.be
<http://web.philo.ulg.ac.be/slgm/fr/>

Président : Christophe Pirene
Vice-Président : Philippe Vendrix
Réalisation et mise en page : Baudouin Stasse

Adolphe Biarent,
« un second César Franck »?

suivi du

Catalogue de l'œuvre complet

Paul DELFORGE

Historien

Institut Destrée

Centre de Recherche & Archives de Wallonie

Sommaire

Introduction	9
---------------------------	---

Chapitre premier. Sur les traces d'un vrai talent...

1. Une jeunesse discrète.....	13
2. Premier Prix de Rome 1901.....	15
3. Une vie intérieure intense	19
4. Père du mouvement musical qui se développe dans le bassin de Charleroi	22
5. Fondateur de l'orchestre de l'académie de musique de Charleroi.....	25
6. Une conscience wallonne	31
7. Foncièrement attaché au pays de Charleroi	36
8. Résolument franckiste.....	38
9. Thématiques d'inspiration très diverse et variée.....	39
10. Seule compte la musique de l'insaisissable Biarent	41
11. Tombé dans un oubli relatif.....	42

Chapitre II. Perpétuation de la mémoire d'Adolphe Biarent

1. Musique de Sambre.....	44
2. Dépasser le cadre du pays de Charleroi	49
3. La <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> comme passeport	55

Chapitre III. Un César Franck des bords de Sambre ?

1. De la musique d'orchestre en ouverture... (période 1894-1897)	59
2. Une cantate (période 1897-1905).....	61
3. Période symphonique (1904-1911).....	66
4. La pleine possession de son art (période 1912-1915)	80

Catalogue de l'œuvre complet d'Adolphe Biarent

Aperçu chronologique	90
Plan du catalogue	91
Abréviations	91
Catalogue des œuvres	92
Discographie.....	131



Adolphe Biarent, portrait par D. Willeme (?),
La Réforme, 17 octobre 1901.
Coll. CR&AW, Fonds Biarent.

« Adolphe Biarent eût pu être un second César Franck. » C'est par cette assertion, qu'il reconnaît accrocheuse, que Michel Stockhem introduit, en 1989, une brève mais sérieuse brochure consacrée au compositeur carolorégien. Sous la plume du jeune lauréat du Concours universitaire de la Communauté française de Belgique, il s'agit de présenter Biarent à ceux qui vont découvrir sa musique sur le tout premier CD qui lui est consacré. Le *Quintette en si mineur* et les *Préludes Moyen Âge* constituent une belle entrée en matière, même si, confie celui qui allait devenir professeur d'histoire de la musique au conservatoire de Bruxelles, « beaucoup de pages restent à découvrir et à propager, eu égard à leur qualité et à la personnalité de Biarent ». « La musique de Biarent vaut largement mieux que l'oubli », conclut celui qui aujourd'hui dirige le conservatoire de musique de Mons et l'École supérieure des arts¹. *Mutatis mutandis*, la comparaison qu'il établit avec César Franck est assurément flatteuse. Y a-t-il tant d'autres compositeurs wallons dans le cas, qui justifie l'oubli dans lequel Adolphe Biarent semble aujourd'hui plongé ?

Compositeur, chef d'orchestre, violoncelliste et professeur de musique, Adolphe Biarent (1871-1916) a joui d'une solide réputation dans les premières années du xx^e siècle, tout auréolé de la prestigieuse récompense du « Premier Prix de Rome » 1901. Qui s'en souvient encore, hormis quelques rares spécialistes ? Romantique et tourmenté, silencieux et rêveur, ce disciple de César Franck a laissé un bagage musical relativement abondant, où se remarque sa constante fidélité à l'idéal de sa jeunesse. Ses œuvres « illustrent l'expression d'un compositeur de tempérament, d'un inspiré — submergé parfois par les dernières vagues du romantisme — dont la science musicale mérite de le classer à un rang très honorable », ont écrit ses admirateurs². Mais si la rue du conservatoire de musique de Charleroi porte son nom, on semble en avoir oublié la raison, alors que Biarent devrait être reconnu, au minimum, par ceux qui fréquentent cette « maison », comme le père de l'important mouvement musical qui s'est développé dans le pays de Charleroi juste avant la Grande Guerre : il avait alors élevé la cité industrielle au rang de foyer musical important.

Les musicologues et les critiques musicaux reconnaissent volontiers les qualités du compositeur, mais plane sur Adolphe Biarent l'ombre de César Franck, voire celle d'Eugène Ysaÿe, dont il était proche. Une courte notice lui est consacrée dans la *Biographie nationale*³, quelques lignes dans certains dictionnaires, rarement dans les histoires de la musique ; son nom apparaît peu dans les pages de la *Revue*

1. Michel STOCKHEM, *Adolphe Biarent*, Charleroi, CGER, Échevinat de la culture, s.d. [1989], 16 p.

2. *Adolphe Biarent compositeur 1871-1916. Sa vie, son œuvre. Témoignages*, Charleroi, AAB, 1965, p. 5.

3. Sylvain VOUILLEMIN, notice « Adolphe Biarent », dans *Biographie nationale*, t. 33, 1965, col. 106-107.

belge de musicologie, voire dans celles de la *Revue de la Société liégeoise de musicologie*⁴. La plaquette de Michel Stockhem, quant à elle, en dépit de ses qualités, reste confidentielle.

La disparition d'Adolphe Biarent en février 1916, en pleine occupation allemande, n'est pas la seule raison qui explique la discrétion qui entoure son nom dans l'histoire musicale, en dépit des efforts déployés par ses amis et ses élèves pour le sortir de l'oubli et valoriser son œuvre. Nettement plus cruel est sans doute le fait que déjà, de son vivant, d'autres goûts musicaux font leur apparition et que, déjà dans les années 1920, les œuvres de Biarent peuvent apparaître comme « d'une esthétique qui a fait époque ». Mais n'y a-t-il pas aujourd'hui un regain d'intérêt pour cette musique, qui fait fi des modes, pour retrouver la qualité de solides arrangements ?

Personnalité marquante mais renfermée, Adolphe Biarent n'a guère contribué à asseoir sa notoriété ; il n'appréciait pas les mondanités et les honneurs, évitait Bruxelles et Paris, et, depuis Charleroi, il traçait sa voie, « au service des gens », novices ou mélomanes, s'inscrivant dans une certaine tradition musicale « classique », comme en témoignent sa biographie, ainsi que ses œuvres inspirées de Liszt, de Wagner, d'autres encore, mais surtout de César Franck.

Depuis de plus de cent ans, avec un regain d'intérêt depuis 1979, Adolphe Biarent, son talent et ses compositions suscitent une curiosité qui ne demande qu'à s'élargir. En ce début de XXI^e siècle, on trouve aisément des enregistrements de ses œuvres principales sur YouTube et les plateformes de streaming. Quant à ses partitions originales, elles n'ont pas disparu, mais elles n'ont guère été éditées. Elles ont beaucoup voyagé, discrètement, à travers le temps, se retrouvant aujourd'hui quasi toutes conservées par le Centre de Recherche & d'Archives de Wallonie, attaché à l'Institut Destrée. Le « fonds Biarent » a traversé le XX^e siècle sans perdre ses précieuses pépites, mais sans que l'on puisse vraiment les identifier. Désormais, un catalogue rigoureux de l'œuvre complet de Biarent remédie à tous ses aléas. Il est présenté à la fin du présent volume. Toutes les compositions ont été recherchées, identifiées et reclassées, afin de dresser un catalogue de référence, digne de la qualité du maître.

La présence de l'essentiel de ses compositions musicales dans un fonds faisant partie des archives de l'Institut Destrée peut surprendre. Les raisons en sont expliquées dans les pages qui suivent, après une biographie inédite du musicien, ainsi qu'une analyse de la manière dont la musique de Biarent a été défendue à travers les époques, dépassant progressivement les frontières du pays de Charleroi. Émergent alors les traits d'un vrai talent, musicien, compositeur, chef d'orchestre, père d'un mouvement musical régional, célébrité modeste attachée à l'émancipation

4. Stéphane BADO, *Fernand Quinet et la genèse de l'Orchestre (Philharmonique Royal) de Liège (1938–1960)*, dans *Revue belge de Musicologie*, vol. 65, (2011), p. 171–201 ; Paul RASPÉ, *Bibliographie d'Albert Vander Linden*, dans *Revue belge de Musicologie*, vol. 32/33, (1978/1979), p. 269–281.

populaire et parfaitement consciente d'une culture musicale spécifiquement wallonne. Un compositeur wallon qui gagne à se laisser redécouvrir, encore et encore, à l'instar de sa *Rapsodie Wallonne* ou de sa *Sonate pour violoncelle et piano*. Mais pas seulement. « Cette œuvre est une merveille. C'est une musique qui durera. Laissez-la dormir », aurait dit Vincent d'Indy, en 1919, à propos de la *Rapsodie Wallonne*⁵. Nous nous proposons de la réveiller.

5. *Le Rappel*, 29 novembre 1954.

Chapitre premier

Sur les traces d'un vrai talent...

Chez les Biarent, on est traditionnellement menuisier ébéniste de père en fils. Grand-père d'Adolphe, Nicolas Biarent (1796 – date inconnue) s'était fait remarquer en réalisant la chaire de vérité de l'église de Genappe. Menuisier ébéniste lui aussi, Jules Biarent (Frasnes, 1830 – date inconnue), le père d'Adolphe, s'intéresse de surcroît à la musique; pendant plusieurs dizaines d'années, il fait partie de la Philharmonie de Frasnes-les-Gosselies, comme son frère, Gédéon. Jules Biarent reste membre de la société frasnoise quand la famille s'installe, en septembre 1879, à Montignies-le-Tilleul¹, où l'une des filles, Hélène, devient institutrice et dispose d'un logement lié à l'école. C'est là que grandit Adolphe Biarent, sixième d'une famille de huit enfants², après sa naissance à Frasnes-lez-Gosselies (Les Bons Villers) le 10 ou le 16 octobre 1871.

I. UNE JEUNESSE DISCRÈTE

Le père Biarent fréquente d'autres sociétés musicales — elles sont nombreuses à l'époque dans le pays de Charleroi — et son fils l'y accompagne³. Il reçoit les premiers rudiments musicaux à Frasnes. Il apprend ensuite le piano, auprès d'Omer Eeckhaut, à Montignies-le-Tilleul. Les prédispositions musicales du fils du menuisier s'y déploient et sont très tôt appréciées. Poursuivre une formation scolaire musicale, voilà qui correspondrait parfaitement à la tradition familiale de la mère d'Adolphe Biarent. Née à Chablis, en Bourgogne (25 septembre 1830), Octavie Renaud est arrivée très tôt en Belgique, à la suite de ses parents. Son père, Philippe Renaud, est un réfugié politique français. Pour avoir écrit des articles contre Charles X, il a été contraint d'abandonner le cadre viticole d'Auxerre, où il était le directeur des écoles, pour trouver refuge dans un bassin charbonnier, à Fleurus, où il est instituteur communal dans les années 1850, avant d'ouvrir une école primaire. La jeune Octavie grandit dans cet environnement, fait ses études à

1. À l'époque, c'est sous cette orthographe qu'est mentionné le nom de cette localité dénommée Montigny-le-Tilleul depuis la fusion des communes.

2. La fièvre typhoïde emportera précocement la moitié d'entre eux.

3. M. Preud'homme, de l'harmonie de Frasnes-les-Gosselies, se flatte aimablement d'avoir été le premier professeur du jeune prodige. *Journal de Charleroi*, 4 novembre 1901.

l'École normale de Mons et y décroche un diplôme de régente⁴. Elle encourage ses filles — Hélène et Juliette — à faire de même. Quant à Adolphe, sur les conseils de Gustave Wilmet, un notable de Montignies-le-Tilleul, bourgmestre libéral, amateur d'art et de musique⁵, elle l'incite à s'éloigner des ateliers de menuiserie, pour privilégier la musique. Le couple Wilmet finit par convaincre les parents Biarent de confier leur garçon à Virginie de Guffroy, future Madame Roullier⁶, qui, très vite, détecte la curiosité et les talents de celui qui a terminé le degré moyen de ses études à l'Athénée de Charleroi. Là aussi ses professeurs le poussent à suivre des cours de musique. Mlle Hiernaux prépare alors le jeune Biarent pour le conservatoire de Bruxelles, avec l'intention d'en faire un organiste.

Lieu où se croisent les courants les plus divers, le conservatoire de Bruxelles jouit à cette époque d'une haute réputation internationale. Les exigences y sont très élevées. Avec de bonnes recommandations, Adolphe Biarent est admis d'emblée dans le cours de solfège supérieur et dans la classe d'orgue du professeur

-
4. Le frère d'Octavie, Joseph, est le fondateur à Charleroi d'un magasin de lingerie.
 5. Gustave Wilmet (1822–1888). Diplômé de l'Université de Bruxelles, avocat au barreau de Charleroi (1846), partisan des idées démocratiques, bourgmestre libéral de Montignies-le-Tilleul, de 1857 à 1888, il avait succédé à son oncle, Guillaume Wilmet, à la tête de Montignies. Les Wilmet possédaient une imposante propriété, avec une maison construite au début du XIX^e siècle et entourée d'un vaste parc. Racheté en 1951, le « château Wilmet » est devenu hôtel de ville. Cf. notamment *Gazette de Charleroi*, 1^{er} octobre 1888, p. 2–3.
 6. Virginie Florence de Guffroy (Ledeberg-Gand, 1857 – Charleroi, 1926). Fille de l'officier du génie Édouard de Guffroy (1829–1891) qui fut notamment chargé de la démolition des fortifications et des anciennes casernes de Charleroi entre 1872 et 1887, elle a été Premier Prix des conservatoires de Gand et de Bruxelles, diplômée pour l'enseignement du solfège, du piano, du chant et de la déclamation. Quand son père s'établit à Charleroi en 1872, elle prend une part active dans la vie musicale locale. Épouse de J.F.J. Hiernaux en premières noces (1878–1887), elle est la mère de Jules Hiernaux (1881–1944), qui deviendra le directeur de l'Université du Travail, puis de l'Enseignement technique provincial du Hainaut, Grand Maître du Grand Orient de Belgique assassiné par des rexistes en juillet 1944. Dès le milieu des années 1870, Virginie de Guffroy est professeur de musique et de chant dans plusieurs écoles pour filles de Charleroi (École moyenne de l'État, École supérieure de formation d'institutrices); elle donne aussi des cours privés qui sont très suivis, et se produit régulièrement comme cantatrice lors de diverses soirées musicales organisées dans le pays de Charleroi, accompagnant notamment le compositeur Nicolas Daneau. C'est auprès de Mlle Hiernaux (ainsi qu'elle est appelée suite au décès de son premier mari en 1887) que le jeune Biarent reçoit ses encouragements à persévérer dans la musique. Épouse de Gustave Roullier en secondes noces (fin de l'été 1894), elle anime notamment les activités de la Société des concerts du bassin de Charleroi et dirige la Chorale des Dames, qui devient le Cercle choral des Dames « Art et Charité » (années 1890–1900). Elle crée et publie plusieurs œuvres originales destinées aux remises de prix ou à la fête annuelle de « l'Œuvre du Grand air pour les petits » : *Scènes pittoresques industrielles* (1896), *Esquisse des saisons et Les Étoiles*, *Chœur à trois voix* (1897), *Aux poètes*, *Chœur à trois voix* et *Un conte bleu* (1899), *Conte bleu sur l'oisiveté* et *Fraternité*, *Chœur à trois voix* (1901), *Conte sur la désobéissance* (1902), *Grand Air pour les petits* (1903), *Cantate* (1905), *Conte sur le grain de blé* (1912). « Dame patronnesse », responsable de plusieurs œuvres philanthropiques, elle dirige notamment l'œuvre de la Goutte de Lait, celle de « la Layette » et la « Mutualité maternelle ».

Mailly⁷; il arrive à Bruxelles en 1888. On ignore si le jeune adolescent a été marqué par les émeutes ouvrières du printemps 1886 qui ont durement frappé le bassin industriel wallon et en particulier le pays de Charleroi. Mais son nouvel environnement est fait de tentations et d'exaltations politiques. Ceux qu'il fréquente alors « dans la capitale » parlent politique, évoquent les questions sociales du temps, la misère et l'exploitation ouvrière, le suffrage universel. Distract par ces préoccupations nouvelles, Adolphe Biarent échoue lors de ses premiers examens de musique. Il ne s'agit que d'un incident de parcours; très vite, il se reconcentre sur ses études, sous la conduite de ses professeurs, le bruxellois Gustave Huberti (harmonie), le verviétois Joseph Dupont (harmonie écrite) et le liégeois Édouard Samuel (harmonie pratique). En juin 1890, il se voit décerner le premier prix d'harmonie pratique et théorique avec félicitations du jury. La science du contrepoint lui est ensuite inculquée par le professeur Hubert Ferdinand Kufferath⁸, compositeur allemand venu s'installer à Bruxelles en 1844 et qui a été nommé professeur au Conservatoire en 1872.

Après Bruxelles, imitant ainsi le parcours antérieur de Virginie de Guffroy, Biarent se laisse convaincre par Adolphe Édouard Samuel de le rejoindre au conservatoire de Gand, où celui-ci vient d'être nommé; en 1894, il y apprend l'harmonie. Il suit aussi les cours du louvaniste Émile Mathieu et de deux professeurs flamands, François Gevaert et Edgard Tinel. Le jeune Wallon termine sa formation à Gand avec le premier prix de contrepoint et de fugue, au milieu des années 1890. Ainsi formé et après avoir accompli le service militaire auquel l'imposait le tirage au sort de 1891, le jeune musicien est prêt à partir à la conquête de lui-même, cherchant inspiration et création personnelles. Dans les années 1894–1901, Biarent compose une dizaine de pièces musicales originales : symphonies, fantaisies et mélodies. Quant à son quotidien, il lui est assuré depuis sa nomination comme professeur à l'académie de musique de Charleroi, en mars 1897.

2. PREMIER PRIX DE ROME 1901

Chargé du cours moyen de solfège (1897–1902), Adolphe Biarent est nommé professeur d'un cours supérieur créé à son intention à l'académie de musique de Charleroi; il est le titulaire des cours d'harmonie, de fugue et de contrepoint (janvier 1902–1906). Il y sera encore responsable du cours de musique de chambre dès l'été 1906⁹ et de la classe d'orchestre (décembre 1906), contribuant à faire de

7. *Gazette de Charleroi*, 22 mars 1897, p. 2. Alphonse Mailly (Bruxelles 1833–1918). Organiste et compositeur, professeur au conservatoire de Bruxelles, il est principalement en charge du cours d'orgue de 1869 à 1903. Le 1^{er} mars 1890, il eut l'honneur de jouer sur le nouvel orgue du conservatoire de Liège lors du concert d'inauguration.

8. Il ne faut pas le confondre avec Maurice Kufferath, son fils, qui est souvent mentionné, à tort, comme l'un des professeurs du jeune Biarent.

9. *Journal de Charleroi*, 2 août 1906.

l'Académie de musique une institution qui compte sur la place de Charleroi et en Wallonie. Le professeur Biarent est fort apprécié par ses jeunes élèves, parmi lesquels se révéleront de brillants talents comme Fernand Quinet¹⁰, le fils de son collègue flûtiste Joseph Quinet. Certaines sources le placent à la tête de l'académie carolorégienne¹¹, sans doute en raison de son influence musicale, mais administrativement ce n'est pas le cas puisque c'est Hector Schmidt qui en est le directeur attitré.

C'est donc un professeur de 27 ans, créateur à ses heures, qui sollicite Martin Lünssens, professeur au conservatoire de Bruxelles et premier chef d'orchestre au Théâtre-Flamand d'Anvers, pour qu'ils préparent ensemble, en 1899 et 1900, le prestigieux concours du Prix de Rome. Pour Biarent, il s'agit de la seule et ultime occasion de se présenter; le concours a lieu le 9 octobre 1901; pour y participer, il ne faut pas être âgé de plus de 30 ans, anniversaire que le Carolorégien doit bientôt

10. Fernand Quinet (Charleroi, 1898 – Liège, 1971). Fils de Joseph Quinet, flûtiste et collègue d'Adolphe Biarent à l'académie de Charleroi, Fernand Quinet est un enfant prodige qui parcourt brillamment tout le cycle des études musicales en quelques années. À onze ans, il est propulsé sur le devant de la scène lors d'un concert Beethoven de l'Orchestre symphonique de Charleroi dirigé par Biarent. Passé entre les mains du maître, il étudie aux conservatoires de Mons puis de Bruxelles, où il est Premier Prix avec distinction du concours d'harmonie (1913), et Prix Van Cutsem de violoncelle (1913), instrument avec lequel il excelle. Engagé à la Monnaie (1913), il intègre le quatuor Pro Arte d'Alphonse Onnou, dont la réputation deviendra mondiale, mais qui, alors, avec les encouragements de Jules Destrée, part à la rencontre des Maisons du Peuple pour mettre la musique à la portée de tous (1918–1921). Dans le même temps, Quinet prépare le concours qui lui permet, en 1921, de décrocher le Premier Prix de Rome 1921 pour sa cantate intitulée *La Guerre*. Après un séjour parisien formateur, Quinet est nommé à la tête du conservatoire de Charleroi (1924–1938); il reprend aussi la direction de l'orchestre fondé par Biarent et il entame ainsi une carrière de chef d'orchestre. C'est là que Fernand Quinet devait donner toute sa mesure et, par des interprétations remarquables, montrer ses qualités exceptionnelles. Il dispose d'une totale maîtrise technique qu'il met au service d'une sensibilité hors pair. En 1938, le maître carolorégien est choisi parmi sept candidats (dont Jean Absil, Charles Radoux et Armand Marsick) pour présider aux destinées du conservatoire de Liège, où il remplace François Rasse. À la tête d'un « conservatoire cent pour cent wallon », il entend aussi redynamiser l'Orchestre de chambre de Liège avec la volonté d'en faire « le point central du mouvement musical en Wallonie »; sous sa direction, après la Libération, l'Orchestre de chambre se professionnalise; il devient permanent en 1960 sous le nom d'Orchestre de Liège, avant de s'appeler Orchestre philharmonique de Liège, en 1983. Sa renommée artistique s'étend non seulement en Belgique, mais encore à l'étranger. Il bénéficie aussi de la réputation internationale de son chef que les États-Unis, l'URSS et d'autres pays d'Europe invitent à diriger à Washington, à Moscou ou à Paris d'importants concerts officiels, en présence des plus hautes personnalités de l'époque. Évoquant régulièrement le souvenir du maître qui lui avait donné confiance, Fernand Quinet figure parmi les membres fondateurs de l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent et en soutient les activités. N'inscrivant cependant pas des œuvres de Biarent au répertoire de l'Orchestre de Liège, Fernand Quinet s'éloigne, dans ses propres compositions, de l'école de César Franck, pour suivre davantage la voie tracée par Claude Debussy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel voire Igor Stravinsky. Dès les années 1930, il était considéré comme le chef de file de la musique moderne en Belgique. Cf. notamment St. BADO, *art. cit.*, p. 171–201.

11. Comme Stéphane Bado. *Ibidem*.



Adolphe Biarent croqué par C. Watelet,
La Gazette de Charleroi, 30 octobre 1901.
Coll. CR&AW, fonds Biarent.

fêter¹²... Le coup d'essai est un coup de maître. Alors que la moitié des douze candidats a déjà été écartée au « premier tour », le Premier Prix lui est attribué pour une cantate sur le thème *Œdipe à Colone*¹³ en dépit d'une entorse au règlement. Tandis que la création des autres candidats est interprétée à huis clos dans la grande salle du Palais des Académies, celle de Biarent n'a pas été exécutée. Le professeur de Charleroi n'avait pas les moyens pratiques et pécuniaires pour faire jouer sa cantate à grand orchestre¹⁴. Sa partition est soumise en lecture au jury¹⁵, ce qui suffit à susciter l'imagination, l'émotion et l'enthousiasme¹⁶.

La cantate lauréate est jouée pour la toute première fois le 24 novembre, à Bruxelles, au Palais des Académies, par l'orchestre des concerts Ysaÿe et le choral-mixte de Bruxelles, sous la direction de Biarent lui-même, à l'occasion de la remise solennelle de son prix. Cette première présentation publique est accueillie unanimement par la critique qui applaudit le jeune compositeur, lauréat pour sa première participation au Prix de Rome, ce qui constitue une performance très rare¹⁷. Par la suite, les critiques musicaux resteront toujours séduits et laudatifs à l'égard des créations du compositeur carolorégien.

Organisée en Belgique depuis les années 1840, ordinairement tous les deux ans, la proclamation des résultats du concours de composition musicale du Prix de Rome n'a jamais suscité de réaction particulière dans le pays de Charleroi. Il en est tout autrement cette fois. Ce premier « Premier Prix de Rome » est un événement exceptionnel pour la région. Montignies-le-Tilleul s'empresse, à l'automne 1901, d'organiser une grande fête populaire, avec cortège, pour célébrer le talent et le génie du héros local. Il est accueilli dans la propriété de la veuve Wilmet et de ses deux fils, Paul et Georges¹⁸, là même où les parents Biarent avaient été encouragés à inscrire leur fils au Conservatoire. Parmi les orateurs du jour figure le poète local

-
12. Tantôt le 10, le 11 ou le 16 octobre 1871, la date de naissance d'Adolphe Biarent varie selon les auteurs et les sources. Cela ne change rien par rapport à la condition de participation au concours, mais cette imprécision que nous n'avons pas réussi à résoudre est peut-être révélatrice de la volonté d'éloigner la date de naissance de Biarent de la limite ultime du critère d'âge donnant accès au concours...
 13. Quatre candidats flamands et trois candidats wallons avaient finalement été retenus ; le Premier Prix est remis à Adolphe Biarent (il avait obtenu quatre voix, contre trois à Delune) ; le second est attribué au Carolorégien Louis Delune. Quant au Liégeois Charles Radoux, il reçoit une mention honorable à l'unanimité (9 octobre 1901).
 14. *L'Étoile belge*, 10 octobre 1901.
 15. Composé essentiellement de « traditionalistes », ce jury comptait F-A. Gevaert, G. Huberti, E. Mathieu, E. Tinel, J. Van den Eeden, S. Dupuis et J. Blockx.
 16. *Gazette de Charleroi*, 10 octobre 1901.
 17. Seul un critique musical bruxellois émettra des critiques, un an plus tard, en comparant Delune à Biarent, ce dernier, estimait-il, « manquant totalement d'invention et de personnalité ». G.S., *Le Vingtième siècle*, 28 octobre 1902, p. 2.
 18. Georges Wilmet (Montignies-le-Tilleul, 1874 – date inconnue) : docteur en médecine, candidat libéral aux élections communales de 1903 sans être électeur, il devient le bourgmestre de

et concitoyen Jules Sottiaux¹⁹, qui vient d'achever l'écriture de *L'effort du sol natal*, mais n'a pas encore signé *L'originalité wallonne* ; rendant hommage au lauréat, il souligne combien leur cadre de vie imprègne leur âme et façonne leur geste artistique. « Et lorsqu'il s'est agi de traduire, avec votre âme, par l'instrument captivant des gammes, la sublime et douloureuse grandeur d'Œdipe, alors l'influence du milieu, si chère à M. Taine, s'est manifestée dans toute sa virile et mystérieuse affinité, et votre œuvre en a subi irrésistiblement la secrète influence²⁰. » À cette occasion, Biarent reçoit une luxueuse partition des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner²¹. Quelques semaines plus tard, les autorités de la ville de Charleroi organisent à leur tour une réception officielle en l'honneur du lauréat (fin décembre 1901) ; à l'issue des discours, le bourgmestre Audent lui remet une partition richement reliée d'une autre œuvre de Wagner²².

3. UNE VIE INTÉRIEURE INTENSE

À l'époque, le lauréat du Prix de Rome reçoit 4 000 francs de pension pendant quatre ans, pour voyager en Italie, en Allemagne et en France et s'y perfectionner²³. Comment Biarent met-il à profit ce programme ? Rares sont les informations qui permettent de le savoir. Il découvre une partie de l'Europe en essayant « de placer ses pas dans ceux des dieux de la musique : Beethoven, Mozart, Wagner », écrit l'un de ses biographes²⁴. Mais aucun ne semble disposer d'informations sur le lieu

Montignies-le-Tilleul au printemps 1904 et le reste jusqu'en 1911. Il était le fils de Gustave Wilmet.

19. Jules Sottiaux (Montignies-le-Tilleul, 1862 – Montignies-le-Tilleul, 1953). Poète, conteur et essayiste, il s'est illustré en tant que chantre du Borinage, soucieux de « [s]e relier à [s]es ancêtres wallons, d'étudier le sol même où [il] est né et de scruter la pénombre de [s]es origines ». Éveilleur de la conscience wallonne, essayiste, celui qui exerce le métier de bibliothécaire au Ministère des finances fait paraître en 1906 *L'originalité wallonne*, un ouvrage sur l'esprit régional, les origines, les dialectes, l'art et les auteurs wallons. Conteur, poète, il publie des *Contes de mon pays* et *Notre Dame de Wallonie*, en 1926, un recueil de poèmes sur la Wallonie. Romancier ayant passé la majorité de sa vie dans le pays de Charleroi, il regrette, dans *Walla* (1909), écrit en wallon de Charleroi, la disparation des parlers wallons. Collaborateur de diverses revues — *La Jeune Wallonie*, *Le Pays wallon*, *Guetteur wallon*, entre autres —, professeur de français d'Élie Bausart, il publie également, durant les années 1920, dans *La Terre wallonne*, la revue fondée par ce dernier.
20. *Gazette de Charleroi*, 4 novembre 1901.
21. *Journal de Charleroi*, 4 novembre 1901.
22. *Le Crépuscule des Dieux*, dernier des quatre drames musicaux qui constituent *L'anneau du Nibelung*. *Journal de Charleroi*, *Gazette de Charleroi*, 23 décembre 1901. Ces partitions n'ont pas été retrouvées ; elles ne font pas partie du fonds Biarent.
23. *Le Courrier de l'Escaut*, 3 avril 1903, p. 1.
24. Centre de Recherche & Archives de Wallonie, Institut Destrée (CR&AW), fds Biarent, Archives Amis d'Adolphe Biarent (AAB), boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

de ses séjours, les rencontres du musicien, son ressenti. En 1906, se réjouissant du retour de celui qui « est maintenant connu de toutes les personnes qui s'intéressent à la musique », *Le Journal de Charleroi* diffuse une information visiblement inspirée par Biarent lui-même, selon laquelle « il a terminé ses voyages réglementaires en Italie, en Allemagne et à Paris, etc.²⁵ », le ton donnant l'impression qu'il vient d'achever ses obligations... Seule sa présence et son absence dans des jurys de concours musicaux du pays de Charleroi permettent d'émettre l'hypothèse qu'il a dû faire trois séjours à l'étranger²⁶ : entre septembre 1902 et mi-mai 1903, il se serait rendu en Allemagne; de septembre 1903 à juin-juillet 1904, en Italie²⁷; enfin, de septembre 1904 à juin-juillet 1905, à Paris. À partir du milieu de l'été 1905, il est sans conteste de retour à Charleroi, car il y retrouve ses cours et figure à nouveau dans une série de jurys. Surtout, le 7 août 1905, c'est à Charleroi qu'il épouse Hélène Moreau²⁸, fille du docteur Camille Moreau²⁹.

L'éloignement semble avoir renforcé les liens du musicien avec son pays natal, malgré les locaux délabrés et vétustes de l'Académie qui l'attendent³⁰. La composition d'une *Marche triomphale* dédiée à la ville de Charleroi en témoigne. Il ne fait aucun doute qu'après son expérience européenne, ou peut-être à cause d'elle, Biarent a décidé de vivre à Charleroi, de ne plus quitter sa ville et de s'y consacrer, d'une part, à la création musicale et, d'autre part, à l'enseignement de la musique auprès de « ses » étudiants qui lui vouent une sorte de dévotion. C'est dans son

25. *Journal de Charleroi*, 19 mars 1906, p. 3.

26. Je remercie Christophe Pirenne de m'avoir informé de séjours de Biarent en Italie et en Allemagne. Les périodes que nous proposons sont déduites du dépouillement de la presse quotidienne entre 1902 et mars 1906. Il est possible qu'elles soient plus courtes.

27. Sur la partition de sa *Pièce symphonique* datant d'avril 1904, Biarent a écrit « Rome, janvier-mars 1904 ».

28. *Gazette de Charleroi*, 6 août 1905, p. 2.

29. Camille Moreau (Courcelles, dates inconnues). Docteur en sciences naturelles, chef de clinique chirurgicale à l'hôpital de Bavière (Liège), docteur en médecine diplômé de l'Université de Liège (1879), médecin officiel de la Garde civique (1883), il officie auprès de la classe ouvrière et des maisons de tolérance. À partir des années 1880 et jusqu'à la Grande Guerre, il agissait auprès du parquet en tant que médecin-légiste, ainsi que comme médecin conseil de la ville de Charleroi. Conférencier, rendant compte des travaux de Pasteur, il publie quelques brochures de prévention et de conseils d'hygiène, notamment pour se protéger du choléra, et donne des cours à l'Université du Travail. Par ailleurs, il était le président de la Société des concerts du bassin de Charleroi (1896).

30. L'Académie est alors située rue du Dauphin.

bureau aux portes et fenêtres matelassées de l'avenue Gillieaux³¹, à Charleroi, qu'il compose alors, loin du bruit dont il avait horreur³².



Adolphe Biarent (s.d.),
Servir, février–mars 1955³³.
Coll. CR&AW, fonds Biarent.

31. Né à Frasnès, Adolphe y a grandi jusqu'à l'âge de ses sept ans, avant de gagner Montignies-le-Tilleul où enseigne sa sœur Hélène qui dispose d'un logement de fonction accolé à l'école. En 1893, il suit sa sœur nommée à l'école du hameau de Bomerée. Quand il se marie, en 1905, avec Hélène Moreau, le jeune couple emménage à Montignies-le-Tilleul, route de Gozée. L'année suivante, il déménage et s'installe à Mont-sur-Marchienne, avant de s'établir définitivement, en 1911, au n° 9 de l'avenue Gillieaux, à Charleroi. Cf. notamment *L'Étoile belge*, 10 novembre 1901; *Le Rappel*, 29 novembre 1954.
32. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.
33. MRB, *Une gloire wallonne. Adolphe Biarent. 1871–1916. Sous le signe des Amis de A. Biarent. Musique et poésie*, dans *Servir, Revue pédagogique et culturelle du secteur enseignement de la CGSP. Régionale de Charleroi, supplément enseignement*, n° 2–3, février–mars 1955, p. 25.

La modestie du milieu dont Adolphe Biarent est issu semble imprégner son caractère, à l'instar de valeurs liées à la classe ouvrière. Apparaissant à ses contemporains comme « un artiste vivant dans le silence et totalement replié sur lui-même³⁴ », ce qui semble un paradoxe pour un musicien, il cherche protection derrière une barbe noire taillée en pointe, ainsi que sous un large chapeau, noir lui aussi. Il donne l'impression de vivre une vie intérieure intense, qui ne s'exprime que dans ses compositions. Une quête de la perfection technique semble cohabiter avec une douleur intérieure, difficile à identifier ; a-t-il été particulièrement affecté par l'état de santé de sa mère, à laquelle il dédie son *Œdipe* dès le début de son écriture au printemps 1901, et qui décède début mai 1902 ? D'autres malheurs ont-ils frappé celui qui a vécu au milieu d'une famille nombreuse, fort affectée par la maladie, et qui semble si solitaire ? Ne se sentant pas à l'aise en société, il affronte les honneurs plutôt qu'il ne les recherche. Sa bienveillance et sa gentillesse se mettent au service de buts concrets à atteindre : développer la musique à Charleroi, transmettre un immense savoir à ses élèves, partager une musique de qualité non pas à l'intention d'un public de mélomanes avertis, mais plutôt pour une population, dont il se sent proche, et qu'il sent désireuse d'améliorer ses goûts artistiques. Une volonté d'éducation populaire paraît l'animer en permanence. Peut-être faut-il voir dans ses choix de vie la trace des discussions politiques auxquelles il avait participé durant ses études à Bruxelles et le souvenir des idéaux de son grand-père maternel.

Sa grande taille liée à une attitude fort réservée laisse une impression de froideur ou de caractère hautain à ceux qui le rencontrent pour la première fois. La distance qu'il maintient à l'égard de ses interlocuteurs, souvent attribuée à une réflexion intérieure intense, impressionne ses élèves à l'Académie, tandis que ses collègues ont appris à connaître ce musicien raffiné et timide qui préserve instinctivement du monde extérieur ses aspirations et sa nature profonde. Très tôt, ses collègues ont perçu les qualités exceptionnelles du « maître » et ils se placent à sa suite dans les démarches qu'il accomplit dans le quotidien pour revaloriser leur Académie de musique et animer la vie musicale de Charleroi. Et paradoxalement, dès son retour à Charleroi, le maître discret va tout mettre en œuvre pour y créer un orchestre symphonique.

4. PÈRE DU MOUVEMENT MUSICAL QUI SE DÉVELOPPE DANS LE BASSIN DE CHARLEROI

Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, on assiste, dans le pays de Charleroi, à de vaines tentatives consistant à créer une structure musicale fédérant tous les talents et d'un niveau digne de supporter la comparaison avec les orchestres d'autres cités. Les orphéons, les chorales, les fanfares et les phalanges de musiciens ne manquent guère. Comme partout en Wallonie, on aime et on pratique la

34. CR&AW, fds Biarent, AAB, coupure de presse de 1946.

musique. Il existe une académie publique, on l'a vu, et à côté, les cours particuliers, comme ceux de Mme de Gruffoy par exemple, sont très suivis. On organise aussi très souvent des séances de musique de chambre et des récitals, permettant à quelques talents d'éclorre et de s'exprimer (Declercq, Quinet, Cyriadès, etc.). À Dampremy, le concert de la Grande Harmonie attire du public au tournant du siècle. À Marchienne, Paulin Marchand, compositeur et professeur au conservatoire de Bruxelles, se risque à créer un organisme fédérateur, mais sans parvenir à s'inscrire dans la durée (1899–1900). À Roux, Pierre Hans n'a pas plus de succès que les initiatives de Nicolas Daneau et Louis Delune³⁵, du violoniste Brasseur désigné à la tête d'un éphémère orchestre symphonique (1902)³⁶, voire d'Edmond Houdez à Charleroi, avec ses « Concerts Artistiques » (1905). L'idée d'un orchestre symphonique à Charleroi, composé des professeurs des écoles de musique et placé sous la direction d'un chef fait pourtant son chemin ; l'administration communale de Charleroi est favorable à l'idée et constitue une commission (fin 1905) pour réfléchir à la création de ce qu'un lecteur de la *Gazette de Charleroi* appelle « un orchestre symphonique intercommunal³⁷ ». Le contexte s'avère particulièrement favorable à l'éclosion d'un tel projet, ainsi que le confirme le succès du Grand concert symphonique organisé et dirigé par Biarent le 25 mars 1906.

Membre de jurys de divers concours musicaux, chef d'orchestre dirigeant naturellement ses propres créations, ainsi qu'en témoigne la première de sa cantate, en 1901, Adolphe Biarent propose, à l'automne 1905, que la ville de Charleroi organise régulièrement des concerts de grande musique et d'orchestre symphonique ; afin de démontrer qu'un tel projet est viable à Charleroi, il fait jouer, à la Bourse, par l'orchestre du Théâtre de la Monnaie, des « œuvres consacrées³⁸ », mais aussi trois de ses propres œuvres, un poème symphonique (*Trenmor*), un *Nocturne* et une *Marche triomphale* qui, on l'a vu, est dédiée à la ville de Charleroi (25 mars 1906)³⁹.

Retenu par une conférence qu'il doit donner à l'Université populaire de Huy, Jules Destrée écrit au directeur du *Journal de Charleroi* pour exprimer son profond regret de ne pouvoir assister à l'événement organisé par Adolphe Biarent. Sa lettre est publiée l'avant-veille de l'événement :

35. À la fin des années 1890, début des années 1900, ils dirigeaient une cinquantaine d'exécutants dans des programmations dues à la Société des concerts du bassin de Charleroi. Mme Roullier-de Guffroy les accompagnait volontiers, soit en tant que cantatrice, soit en tant que chef de la Chorale des Dames.

36. *Journal de Charleroi*, 5 novembre 1902, p. 2.

37. *Gazette de Charleroi*, 30 décembre 1905.

38. *L'ouverture d'Egmont* de Ludwig van Beethoven, les lieder *Marguerite au Rouet* et *Le roi des Aulnes* de Schubert, *Lobengrin* de Richard Wagner, *Allegro appassionato* de Robert Schumann.

39. Cette œuvre date de 1906 et non de 1910 comme le mentionnent les rares inventaires de l'œuvre de Biarent.

J'y voudrais dire toute l'ardente espérance que j'ai de voir réussir cette tentative d'art comme elle le mérite. Son importance est telle, en effet, qu'elle ne peut passer inaperçue de tous ceux qui s'intéressent dans notre région aux beautés de la musique. Non seulement M. Biarent compte faire exécuter, par des interprètes d'élite, des morceaux consacrés; mais il fera entendre aussi des œuvres qu'il a lui-même composées.

C'est en ce point que la manifestation de dimanche sort de la banalité des concerts ordinaires. Les auditeurs auront l'exceptionnelle faveur d'applaudir pour la première fois une œuvre dont ils seront les premiers juges. Comment faut-il juger les productions d'un compatriote vivant, d'un homme qu'on peut rencontrer tous les jours, qu'on aperçoit pareil aux autres, sans le recul que donne l'éloignement, éloignement si nécessaire à la gloire? Il y a deux manières de la faire : parfois, une sorte de patriotisme local exalte démesurément, avec une naïveté puérile, le grand homme du cru, et cette chance favorable échoit surtout aux natures médiocres. D'autres fois, c'est un dénigrement constant, une envie fielleuse, une affectation de dédain et de raillerie, une déplorable incompréhension. Nul n'est prophète en son pays, constate tristement la sagesse des nations. Et c'est là généralement le sort des tempéraments qui sortent de la norme ordinaire.

De ces deux attitudes envers les artistes locaux, je n'hésite pas à dire que je préfère la première. J'aime mieux qu'on se trompe par un excès de bienveillance que par bassesse d'âme et perfide envie. Aussi toute entreprise d'art a-t-elle aussitôt, du moment où elle est jeune, sincère et désintéressée, ma profonde sympathie.

Celle de M. Biarent en est particulièrement digne. M. Biarent s'est affirmé par la conquête du Prix de Rome et, par un labeur opiniâtre et convaincu, a le légitime orgueil de vouloir compter parmi nos musiciens. J'ai entendu sa « Marche triomphale » et son poème symphonique « Trenmor » et j'en ai admiré la science de l'orchestration, la vive couleur et la largeur d'inspiration. Ce n'était pourtant là que l'exécution très incomplète d'une première répétition, mais la belle allure de la musique y était déjà sensible. M. Biarent dirigeait. Les exécutants ont fait à leur chef, aussitôt l'audition terminée, une ovation dont la sincère spontanéité a dû donner confiance.

C'est pourquoi j'engage vivement tous mes amis à aller dimanche au concert Biarent et je souhaite au jeune artiste de rencontrer dans le public carolorégien l'enthousiasme et la compréhension qui sont si utiles aux créateurs pour avoir le courage de poursuivre leur œuvre bienfaisante⁴⁰.

Avec ou sans les encouragements de Jules Destrée, le succès est au rendez-vous, certains critiques utilisant l'expression « le concert Biarent » pour décrire l'événement. Pourtant, l'orchestre est celui du Théâtre de la Monnaie; il vient de l'extérieur, il n'est pas de Charleroi. Mais le public local, lui, a répondu massivement à l'invitation qui lui était lancée et ce succès apporte à Adolphe Biarent la caution nécessaire pour le projet qui lui tient à cœur.

40. Jules DESTRÉE, *Le grand concert symphonique*, dans *Journal de Charleroi*, 23 mars 1906.

5. FONDATEUR DE L'ORCHESTRE DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE CHARLEROI

Durant l'été 1906, le Prix de Rome 1901 se lance en effet un grand défi, quand il remet officiellement aux autorités de la ville un rapport fouillé, où il plaide en faveur de la création d'un « grand orchestre de la symphonie classique » au sein de l'académie de musique de Charleroi. Décrivant sa composition idéale, Biarent entend mettre en œuvre « le quatuor (instruments à archet), des bois et des cuivres, à l'exception du duo des trombones et tubas⁴¹ ». L'orchestre aurait 48 exécutants, dont 33 pour les instruments à cordes. Précisant aussi la manière de recruter les musiciens, la façon de les rémunérer, ainsi que leurs cachets, Adolphe Biarent présente un budget global, détaille la programmation annuelle qui lui semble la meilleure (deux dans un premier temps, trois ensuite), ainsi que les modalités de l'organisation artistique des concerts que donnerait cet orchestre carolorégien⁴². Rendu public à la mi-novembre 1906, son projet est approuvé par les autorités locales dès janvier 1907 ! Elles décident aussi de confier à son promoteur la tête de l'Orchestre symphonique de Charleroi⁴³. Tous les principes avancés par Biarent ont été validés par les autorités communales, mis à part le fait que le maître d'œuvre souhaitait que tous les concerts soient payants pour tous, même à prix minime... Dans l'opinion publique, les Concerts de l'académie de musique de Charleroi seront surnommés les « concerts gratuits », parce qu'ils sont accessibles « à ce tarif » dans les galeries⁴⁴, mais les 200 à 300 places réservées de la salle sont, elles, payantes. Quant aux musiciens, tous sont généralement recrutés dans le vivier carolorégien. À côté des professeurs, les bons élèves formés à l'Académie deviennent très vite les exécutants des seconds rôles, en attendant de passer sur le devant de la scène. Pour compléter, il est aussi fait appel aux plus talentueux instrumentistes de la région.



Adolphe Biarent (c. 1914)
Coll. CR&AW, fonds Biarent.

41. « La sonorité des trombones exige un nombre considérable de cordes qu'il est impossible de trouver actuellement dans notre région. (...) Qu'on abandonne donc cette idée de vouloir établir d'emblée l'orchestre moderne, avec tout l'éclat de ses cuivres bruyants. Qu'on n'oublie pas que la beauté luxuriante des cuivres s'étale surtout dans les bons orchestres possédant un quatuor nombreux, d'une sonorité massive et pleine », explique A. Biarent.

42. *Le futur orchestre symphonique de Charleroi*, dans *Journal de Charleroi*, 18 novembre 1906, p. 3.

43. On retrouve la liste de l'ensemble des exécutants dans *Journal de Charleroi*, 23 janvier 1907, p. 3.

44. À partir de 1913, l'achat du programme (25 centimes) devient obligatoire.

Le 14 avril 1907, la vie culturelle de Charleroi frétille à nouveau. Chacun s'est mis sur son trente-et-un et le public afflue pour assister, à la Bourse, au premier concert de l'orchestre de l'académie de musique de Charleroi⁴⁵. Sous la direction conjointe de Hector Schmidt et d'Adolphe Biarent, l'Orchestre symphonique de Charleroi voit ainsi le jour ; pour cette première, il aurait été composé de nonante exécutants⁴⁶. Progressivement, il prendra l'habitude d'accueillir de brillants solistes venus de l'extérieur. Ainsi, le 2 janvier 1910, Biarent fait venir Eugène Ysaÿe à Charleroi. D'autre part, il fait aussi confiance aux jeunes talents locaux. En décembre 1911, Biarent lance ainsi l'un de ses élèves (13 ans), le prodige Fernand Quinet dans un Festival Mozart⁴⁷, avant de lui confier, en février 1913, l'interprétation du *Poème pour violoncelle* de Victor Vreuls⁴⁸.

N'épargnant pas la qualité de certaines interprétations, voire des choix de programmation, de même que la mauvaise acoustique des salles de représentation, les critiques qui s'expriment à l'époque restent dans une démarche constructive et reconnaissent unanimement le talent d'Adolphe Biarent, mais surtout son travail opiniâtre pour élever le niveau de l'Orchestre de Charleroi au rang des meilleurs du temps et pour attirer un public régional déjà fort sollicité. Ce que Biarent réalise à Charleroi correspond à une préoccupation qui touche toute l'Europe depuis le milieu du XIX^e siècle. Un grand nombre de villes lancent, souvent au départ de leur conservatoire, des concerts populaires avec les mêmes arguments sociaux (élever le goût des « masses laborieuses »), pédagogiques (donner une expérience aux élèves des conservatoires), économiques (donner du travail à des musiciens formés par centaines), pragmatiques (diffuser leur propre musique), voire politiques (prévenir les mouvements sociaux). Porteur d'un projet qui vise à élever la notoriété de Charleroi et qui s'adresse aux milieux populaires, Adolphe Biarent devient un acteur culturel majeur dans sa cité industrielle ; si la musique est sa priorité, la même démarche l'anime quand il participe par exemple à la Fête de l'Arbre, organisée début octobre 1906 par l'Université populaire de Marcinelle, en présence de son président, l'échevin de l'instruction publique de la localité, à savoir Jules Destrée⁴⁹.

45. Sous la direction d'Adolphe Biarent, l'orchestre a notamment joué l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck, le *Concerto* de Félix Mendelssohn, un *Concerto* de Beethoven, *Siegfried Idyll* de Richard Wagner, ainsi que du Berlioz et du Brahms.

46. Chiffre fourni par la presse locale. À la demande de la province du Hainaut qui entend soutenir financièrement le « Concert de l'Académie », le même programme est exécuté le dimanche suivant (21 avril), les places étant gratuites.

47. *Gazette de Charleroi*, 4 décembre 1911.

48. *Gazette de Charleroi*, 9 février 1914.

49. *Gazette de Charleroi*, 9 octobre 1906.

Perfectionniste et opiniâtre⁵⁰, Biarent s'attèle à la mise au point de concerts qu'il dirige avec autorité, dans un répertoire varié, fait de musiques classiques, mais aussi modernes, parfois de ses créations personnelles, ou de variations sur des airs populaires wallons, comme le montre le tableau aux pages suivantes. Le rythme général est de deux concerts par an, auxquels s'ajoutent, en juillet, les concours de l'Académie de musique : la qualité des élèves devient telle que ces concours devant jury se transforment en de vrais concerts suivis assidûment par les mélomanes. En décembre 1908, le pianiste Théo Ysaÿe qui est invité en tant que soliste n'hésite pas à déclarer que, de tous les orchestres de province et de villes de deuxième ordre, seul l'orchestre de Verviers peut rivaliser avec celui de Charleroi⁵¹... Il est cependant une critique récurrente qui porte sur le fait que le chef d'orchestre ne joue pas (assez) les œuvres du compositeur⁵².

Sensible à cette sollicitation, Biarent consacre alors davantage de temps à la création. Depuis son retour à Charleroi, il a totalement abandonné la musique de chambre pour se consacrer à la musique symphonique et, toujours, le public de Charleroi reçoit le privilège d'entendre ses œuvres pour la première fois. Il introduit notamment ses *Contes d'Orient* dans la programmation de 1910, lors de la venue d'Eugène Ysaÿe. Le 26 mars 1911, le programme du Concert de l'Académie est tout entier consacré aux compositions de Biarent qui reprend *Trenmor* et la *Marche triomphale*, tout en offrant au public carolorégien la découverte de trois créations : *Trois mélodies*, pour chant et orchestre ; *Légende de l'Amour et de la Mort* et *Rapsodie Wallonne*, pour piano et orchestre. Le même programme est interprété le dimanche 11 juin 1911, dans le cadre de l'Exposition internationale de Charleroi, à nouveau en présence du pianiste Arthur de Greef et avec Mme Roullier-de Guffroy comme cantatrice : l'immense salle des fêtes de l'Exposition accueille le public venu nombreux assister à la séance inaugurale des concerts symphoniques⁵³.

Entre le 25 mars 1906 et le 9 février 1914, Biarent aura ainsi organisé et dirigé, à Charleroi, une douzaine de « grands concerts », rassemblant, selon les circonstances, la grande foule ou des demi-salles. Ainsi que l'écrit un critique en 1907 : « Eh bien, il faut persévérer. Nous ne désespérons pas, loin de là, de l'intelligence et du goût de nos concitoyens et nous escomptons le moment où ils sauront sacrifier quarante sous ou vingt par tête pour se payer une satisfaction purement intellectuelle de deux heures⁵⁴. » Créée à l'initiative de Biarent, soutenue dès ses débuts

50. Lors d'une répétition générale, à Bruxelles, où il était au programme d'un concert, il n'avait pas hésité à reprendre son œuvre, mécontent du travail de préparation. C'était pourtant un concert Ysaÿe.

51. *Gazette de Charleroi*, 7 décembre 1908.

52. En mars 1907, le « concert Ysaÿe » avait interprété le *Trenmor* de Biarent devant un public bruxellois, suscitant beaucoup de curiosité auprès des critiques « de la capitale ».

53. « *Charleroi 1911-2011* ». *L'industrie s'associe à la culture*, Charleroi, septembre 2011, 565 p.

54. *Gazette de Charleroi*, 17 décembre 1907.

par l'échevin Émile Buisset, l'Association des concerts symphoniques (populaires) de Charleroi, formée de tous les membres de l'académie de Charleroi, poursuivra de longues années encore ses activités, Martin Lünssens succédant à Biarent au décès de ce dernier en février 1916. La postérité reconnaîtra à Biarent d'avoir relevé le niveau artistique musical de Charleroi et d'en avoir fait un centre d'activité rivalisant avec « les premières villes belges⁵⁵ ». Même s'il travaille parfois dans des conditions difficiles, Biarent n'aurait cessé de relever ce défi de l'éducation musicale populaire si l'invasion allemande d'août 1914 n'en avait décidé autrement. D'ailleurs, le Conseil provincial du Hainaut qui avait accordé un subside annuel de 2 000 francs dès 1907, venait de décider de le porter à 3 000 (fin juin 1914), tant était rencontré l'objectif de « donner au peuple une belle musique », dans le but d'augmenter les représentations⁵⁶. Enfin, signe du destin peut-être, la toute dernière direction d'orchestre de Biarent, le 9 février 1914, se clôtura sur l'*Interlude symphonique de Rédemption*, de César Franck...

Direction des Concerts de l'académie de Charleroi par Adolphe Biarent⁵⁷

Date	Œuvres interprétées	Sous la direction d'Adolphe Biarent
25 mars 1906	<p>« Concert Biarent »</p> <p><i>Ouverture d'Egmont</i> de Ludwig van Beethoven</p> <p>Deux <i>Lieder</i> (<i>Marguerite au Rouet</i> et <i>Le roi des Aulnes</i>) de Franz Schubert</p> <p><i>Lobengrin</i> de Richard Wagner</p> <p><i>Allegro appassionato</i> de Robert Schumann</p> <p><i>Trenmor</i> d'Adolphe Biarent</p> <p><i>Nocturne</i> d'Adolphe Biarent</p> <p><i>Marche triomphale</i> d'Adolphe Biarent</p>	Orchestre du Théâtre de la Monnaie
14 avril 1907	<p>Premier concert officiel de l'orchestre de l'académie de Charleroi</p> <p><i>Ouverture d'Iphigénie en Aulide</i> de Christoph Willibald Gluck</p> <p><i>Concerto de violon</i> de Félix Mendelssohn</p> <p><i>Siegfried Idyll</i> de Richard Wagner</p> <p><i>Un bal</i> de la <i>Symphonique fantastique</i> et <i>Ballet des Sylphes</i> de la <i>Damnation de Faust</i> de Hector Berlioz</p> <p><i>En ces accords de harpe</i>, <i>Lied de Shakespeare</i>, <i>Hommage</i> et <i>Chant d'Ossian</i>, <i>Chœurs avec harpe et cors</i> de Johannes Brahms</p>	Orchestre symphonique de Charleroi, avec le concours du violoniste M. Hans, des harpistes M. Merloo et Mme Francq

55. *Gazette de Charleroi*, 31 janvier 1937, p. 3.

56. *Journal de Charleroi*, 8 juillet 1914, p. 2.

57. Tous les concerts se sont tenus dans la salle de la Bourse, à Charleroi, hormis celui de l'Exposition internationale de 1911.

Sur les traces d'un vrai talent...

21 avril 1907	Le même concert, en accès gratuit	<i>Idem</i>
15 décembre 1907	<i>Ouverture de « Coriolan »</i> de Ludwig van Beethoven <i>Symphonie italienne</i> de Félix Mendelssohn <i>Marche hongroise de Rakoczy</i> de Hector Berlioz <i>Concerto</i> de Wolfgang Amadeus Mozart <i>Trois petits chœurs</i> d'André-Modeste Grétry <i>Cavatine d'Antigone</i> , de l'opéra <i>Cédipe à Colone</i> d'Antonio Sacchini	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du flûtiste Joseph Quinet
29 mars 1908	<i>Symphonie</i> de Franz Schubert <i>La suite n° 1, op. 46, 1. Au matin, Pastorale; 2. La Mort d'Aase; 3. La Danse d'Anitra; 4. Dans l'antré du roi de la Montagne</i> , de Grieg (pour le <i>Peer Gynt</i>) <i>Alceste</i> de Christoph Willibald Gluck <i>Mignon</i> d'Émile Mathieu <i>Mailed</i> de Gustave Huberti <i>Romance en fa</i> de Henri Vieuxtemps <i>Rondo Capriccioso op. 28</i> de Camille Saint-Saëns	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours de la choriste Maria Marin et du violoniste Léon Hayt
6 décembre 1908	Auteurs modernes <i>Prélude de Lobengrin</i> de Franz Wagner <i>Le Rouet d'Ombale</i> de Camille Saint-Saëns <i>La Kermesse flamande</i> de Jean Blockx <i>Concerto pour Cor</i> de Richard Strauss <i>Une étude</i> de Camille Saint-Saëns	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du soliste Théo Ysaÿe et du coriste Herman Henry
2 janvier 1910	<i>Symphonie inachevée</i> de Franz Schubert <i>Concerto pour violon et orchestre</i> de Wolfgang Amadeus Mozart (Ysaÿe) <i>Contes d'Orient</i> de Biarent (sauf les 2 ^e , 11 ^e et 12 ^e fragments) <i>Sonnet pour violon et orchestre</i> d'Adolphe Biarent, (Ysaÿe) <i>Concerto en sol</i> de Max Bruch (Ysaÿe) <i>Marche de Rakoczy</i> de Hector Berlioz	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours d'Eugène Ysaÿe
8 mai 1910	Les symphonistes <i>Symphonie n° 73, dite La Chasse</i> de Joseph Haydn <i>Concerto en ut mineur</i> de Ludwig van Beethoven <i>Nocturne</i> extrait du <i>Songe d'une nuit d'été</i> de Félix Mendelssohn <i>Interlude de la rédemption</i> de César Franck <i>Dans la Nuit</i> et <i>Les Arabesques</i> de Robert Schumann <i>Jardin sous la pluie</i> de Claude Debussy	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du coriste Herman Henry, du flûtiste Joseph Quinet, et Mlle Louise Merck

Chapitre premier

29 janvier 1911	<p><i>Ouverture d'Iphigénie en Aulide</i> de Christoph Willibald Gluck</p> <p><i>Concerto en sol majeur pour flûte et orchestre</i> de Wolfgang Amadeus Mozart (<i>Adagio non troppo</i> et <i>Allegro maestoso</i>)</p> <p><i>Eglogue virgilienne</i> de Henri Rabaud</p> <p><i>Peer Gynt, suite d'orchestre</i> d'Edvard Grieg</p> <p><i>Septuor op. 20 pour violon, violon-alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, basson et cor</i> de Ludwig van Beethoven</p> <p><i>Marche hongroise de Rakoczy</i> de Hector Berlioz</p>	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du flûtiste Joseph Quinet
26 mars 1911	<p>Concert symphonique consacré aux œuvres de Biarent</p> <p><i>Trenmor</i></p> <p><i>Nocturne pour chant, piano, harmonium, harpe et cor</i></p> <p><i>La Légende de l'Amour et de la Mort</i></p> <p><i>Trois Mélodies pour chant et orchestre</i></p> <p><i>Rapsodie Wallonne</i></p> <p><i>Marche triomphale</i></p>	Orchestre de la Monnaie, avec le concours d'Arthur de Greef et Gabrielle Bernard
11 juin 1911	<p>Concert consacré aux œuvres de Biarent</p> <p><i>Trenmor</i></p> <p><i>Légende de l'Amour et de la Mort</i></p> <p><i>Trois Mélodies pour chant et orchestre</i></p> <p><i>Rapsodie Wallonne</i></p> <p><i>Marche triomphale</i></p>	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours d'Arthur de Greef et Mme Roullier-de Guffroy
3 décembre 1911	<p>Festival Mozart</p> <p><i>Ouverture de Bastien et Bastienne</i></p> <p><i>Concerto pour flûte</i></p> <p><i>Allegro, Andante et Menuet de la Symphonie de Jupiter</i></p> <p><i>Divertissement</i></p> <p><i>Concerto pour violoncelle</i> de Popper</p> <p><i>Ouverture des Noces de Figaro</i></p>	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du professeur et flûtiste Joseph Quinet et de son fils, le jeune violoncelliste Fernand Quinet
21 avril 1912	<p>Festival spécial Beethoven</p> <p><i>Quatrième symphonie en si bémol</i></p> <p><i>Deux Romances pour violon</i></p> <p><i>Allegretto de la 7^e symphonie en la</i></p> <p><i>Concerto en ré pour violon</i></p> <p><i>Ouverture d'Egmont</i></p>	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du soliste Mathieu Crickboom

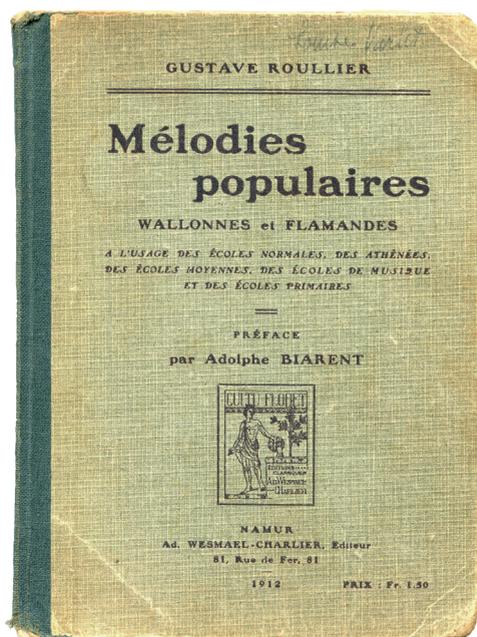
7 décembre 1913	<p>Mâîtres anciens et modernes <i>Suite pour orchestre</i> de Georg Friedrich Haendel <i>Concerto pour violon en mi bémol</i> de Wolfgang Amadeus Mozart <i>Danse macabre</i> de Camille Saint-Saëns <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> de Claude Debussy <i>Fantaisie sur des Airs canadiens</i> de Paul Gilson <i>Concerto en sol mineur pour piano</i> de Camille Saint-Saëns <i>Ouverture du carnaval romain</i> de Hector Berlioz</p>	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours de la pianiste Mlle Berthe Bernard et de la violoniste Alice Cholet
8 et 9 février 1914	<p>Concert symphonique consacré aux compositeurs wallons <i>Danses villageoises</i> d'André-Modeste Grétry <i>Fantaisie sur deux airs populaires tournaisiens</i> de Nicolas Daneau <i>Poème pour violoncelle et orchestre</i> de Victor Vreuls <i>Fantaisie sur des airs populaires angevins</i> de Guillaume Lekeu <i>Danses pour cor, flûte et instruments à cordes</i> de Louis Delune <i>Le Barde, ballade pour baryton et orchestre</i> d'Émile Mathieu (adaptation du <i>Barde</i> de Goethe) <i>Lucas et Lucette, élogue enfantine</i> d'Albert Dupuis <i>Deux sonnets inspirés de Heredia</i> d'Adolphe Biarent <i>Interlude de Rédemption</i> de César Franck</p>	Orchestre symphonique de l'académie de Charleroi, avec le concours du violoncelliste Fernand Quinet et du baryton Franz Pieltain

6. UNE CONSCIENCE WALLONNE

La programmation des concerts carolorégiens, comme d'autres manifestations sont autant d'occasions pour Biarent de présenter à ses contemporains des œuvres classiques et modernes où figurent en bonne place les Wallons André-Modeste Grétry, François-Joseph Gossec, César Franck, Henry Vieuxtemps, Albert Dupuis, Léon Du Bois et Victor Vreuls. Son attachement à la Wallonie se manifeste aussi quand il publie, en 1912, avec Gustave Roullier⁵⁸, *Mémoires populaires wallonnes et flamandes*, dont le titre complet se prolonge comme suit : *À l'usage des*

58. Gustave Roullier (Charleroi, 1857–1926). Important négociant en charbon sur la place de Charleroi, secrétaire de la Jeune Garde libérale de l'arrondissement de Charleroi dans la première moitié des années 1880, il siège comme conseiller communal de Charleroi, représentant du Parti libéral, depuis 1887, moment où il a remplacé Alexandre Dailly. Ardent partisan d'une alliance progressiste entre libéraux et socialistes, il devient échevin des finances de Charleroi en janvier 1912. L'entrepreneur détient aussi l'exclusivité pour la diffusion de produits neufs en province de Hainaut, comme par exemple le dictaphone (1909). Membre et responsable de la Loge maçonnique *La Charité*, il a épousé Virginie du Guffroy en 1894. Avec elle, il partage notamment des goûts pour la musique. Conférencier, il entretient d'ailleurs volontiers le public

Écoles normales, athénées, écoles moyennes, écoles de musiques et écoles primaires. Préface, annotations et transcription en musique chiffrée par Adolphe Biarent. Vendu un franc cinquante par Wesmael-Charlier, ce petit ouvrage entend faire une place à la chanson populaire dans les écoles et renouer avec une pratique ancienne et constante de la pédagogie musicale belge⁵⁹. Adolphe Biarent ne dissimule pas cet objectif qu'entend aussi rencontrer Gustave Roullier avec des paroles de sa composition, adaptées à des mélodies dont les propos originaux ne conviennent pas toujours aux oreilles des jeunes écoliers... Gustave Roullier réalise un véritable exercice d'écriture pour mettre les paroles à la portée des enfants, en respectant scrupuleusement l'esprit général des poèmes originaux, issus de la culture populaire⁶⁰.



Première édition de *Mélodies populaires*.
 © Coll. CR&AW, fonds Biarent.

L'intérêt pour les chants populaires est un phénomène qui traverse toute l'Europe depuis la seconde moitié du xviii^e siècle. Au Danemark les frères Grimm, en Allemagne Herder, en Angleterre Walter Scott, en France le *Barzaz Breiz* sont autant d'exemples d'initiatives visant à doter ces pays d'antiquités nationales, voire à suivre l'exemple écossais de Macpherson et à construire un solide récit national. Dans la Belgique créée en 1830, un air d'opéra a fait la révolution. Mais, depuis la *Muette de Portici*, on ne cherche pas spécialement à consolider le nouvel État en s'inspirant des chants populaires. On s'attache plutôt à identifier dans le passé des gloires nationales et à leur consacrer des statues dans l'espace public : Godefroid de Bouillon, les comtes d'Egmont et de Hornes, Charlemagne, Baudouin de Constantinople, Ambiorix... Par ailleurs, l'État central soigne son image au travers des timbres, des pièces de monnaie et des billets de banque. Il valorise son image au travers d'Expositions universelles ou internationales, mais très rapidement se manifestent des hésitations dues à l'impossibilité de présenter

carolorégien de l'histoire de la musique et des musiciens du xix^e siècle, son épouse organisant la partie musicale.

59. *Gazette de Charleroi*, 18 avril 1913 et Roger PINON, *L'étude du folklore musical en Wallonie. Historique, problèmes, organisation, utilité*, cf. <http://www.chansonsdewallonie.be/MICHELINE/docpages/pinon.pdf>

60. *Gazette de Charleroi*, 18 avril 1913.

une Belgique univoque, alors que la Flandre réclame son droit à exister. La littérature donne clairement l'exemple de cette situation quand, en 1867, Charles de Coster parvient à susciter un roman à succès autour d'un héros populaire ; en quatre forts volumes, il raconte en français *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Mais dans une Belgique qui peine à définir son identité, le Till ressemble trop à l'esprit flamand pour incarner tout le pays. En 1838, sur le modèle de l'*Ivanhoé* de Walter Scott, Hendrick Conscience avait déjà fourni à la Flandre un *Leeuw van Vlaenderen* qui avait davantage nourri la conscience collective de la seule partie nord de la Belgique. Jusqu'à la Grande Guerre, on cherchera en vain des exemples similaires de héros « national » du côté wallon. Par contre, comme ailleurs en Europe, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, on commence à s'intéresser aux dialectes locaux, au folklore, et à se préoccuper de recueillir et de réunir les chants populaires de façon systématique. En Flandre, en plus de plaider en faveur de l'emploi de la langue maternelle dans la justice militaire, Florimond van Duyse (Gand, 1843–1910) s'occupe de rassembler et de publier des recueils d'anciennes chansons populaires néerlandaises. En Wallonie, Ernest Closson a choisi de réunir des *Chansons populaires des provinces belges* (1905) et Auguste Doutrepoint de (re)publier ses *Noëls wallons* (1909)⁶¹.

C'est dans ce contexte que s'inscrivent Adolphe Biarent et Gustave Roullier quand ils portent un intérêt soutenu aux chants populaires. Partagent-ils la conception de Herder (1744–1803) à l'égard des *Volkslieder*, qui est intimement liée au développement du nationalisme culturel moderne dans les pays germaniques ? C'est une question à laquelle la courte introduction des *Mélodies populaires* ne répond pas. Mais on sait Roullier fin connaisseur de la vie et de l'œuvre de Charles de Coster⁶². Et ce n'est qu'en apparence que Biarent semble se satisfaire d'une démarche musicologique, dont il revendique le sérieux. Évoquant la démarche herdérienne, il écrit :

On avait ri tout d'abord, on s'était égayé de la naïveté de ces chants, de ces récits ; les esprits précieux, habitués à l'atmosphère parfumée des salons, ne pouvaient s'accoutumer à ce grand air pur et sain qui leur arrivait des bois et des montagnes ; mais quand parut, un peu plus tard, le célèbre recueil de Brentano, *Le cor enchanté de l'enfant*, on comprit enfin la puissante poésie qui jaillissait des chants du peuple⁶³.

61. R. PINON, *op. cit.* Pour une étude de ces répertoires, cf. Paul COLLAER, *La musique populaire traditionnelle en Belgique*, Bruxelles, Palais des Académies, 2 vol., 1974.

62. En janvier 1908, Roullier a tenu une longue conférence sur ce sujet à Charleroi, évoquant *Les Légendes flamandes, Les contes brabançons*, ainsi que son *Till Ulenspiegel*. Cf. *Journal de Charleroi*, 21 janvier 1908, p. 2.

63. Adolphe BIARENT, *Aux professeurs, aux instituteurs*, dans Gustave ROULLIER, *Mélodies populaires...*, Namur, Wesmael-Charlier, 1912, p. 3. Dans l'espace germanique, outre Herder, la collecte et

Séduit par le recours très fréquent aux mélodies populaires qui va caractériser les écoles « modernes » slave, norvégienne (avec Grieg notamment), russe, finlandaise, tchèque, voire flamande, Biarent invite les instituteurs et professeurs de Wallonie à s'emparer des mélodies qui viennent du peuple et à les retourner au peuple, « afin de servir à son développement artistique ». Il souhaite qu'en Belgique chacun se préoccupe de la conservation du folklore musical.

C'est principalement dans les deux volumes de Closson que sont tirées les *Mélodies populaires* de Biarent et Roullier, auxquelles Pol Gilson donne un accompagnement de piano⁶⁴. S'inspirant explicitement de ce qui s'est fait en France à la suite de Julien Tiersot et de Maurice Bouchor, Biarent aspire à faire à nouveau circuler les vieux airs du peuple wallon et du peuple flamand. D'un point de vue artistique et pédagogique, sa démarche vise à rendre le goût du chant aux plus jeunes et à favoriser l'approche du solfège. Mais on observe aussi une dimension politico-culturelle. Avant la *Lettre au roi* de Jules Destrée, Biarent considère, sans qu'il y ait le moindre doute dans son esprit, que la Belgique compte deux âmes bien distinctes, du point de vue du folklore musical, l'une wallonne, l'autre flamande. Il rejoint ainsi le point de vue déjà exprimé par Ernest Closson en 1907. Il est aussi intéressant de constater que dix ans avant l'annexion officielle à la Belgique des cantons d'Eupen, Saint-Vith et Malmedy, le Carolorégien glisse cinq chansons du pays de Malmedy dans un recueil qui en compte cinquante, mais surtout cinq sur vingt-cinq chansons wallonnes. Aucun commentaire n'accompagne ce choix qui semble tellement évident au professeur de musique à la démarche ambitieuse. Celle-ci vise, ni plus ni moins, à (re)construire la culture musicale commune d'un peuple, celle de la Wallonie d'une part, celle de la Flandre d'autre part ! Le manuel des *Mélodies populaires wallonnes et flamandes* apparaît finalement comme une sorte de manifeste, discret et décidé, à l'image de son préfacier.

De manière plus générale, les œuvres d'Adolphe Biarent participent-elles consciemment au phénomène de la création des identités nationales qui anime l'Europe au tournant des XIX^e et XX^e siècles ? Assurément, il apporte sa contribution à l'affirmation d'une spécificité wallonne quand il compose, fin 1910, sa *Rapsodie Wallonne*, inspirée de thèmes populaires du pays de Liège et de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Quant à ses *Trois mélodies*, composées quelques semaines plus tard, elles forment « un triptyque symphonique où l'âme wallonne spirituelle et tendre se donne franchement libre cours », affirme Sylvain Vouillemin⁶⁵ dans la très courte

l'édition de *Volkslied* sont en effet surtout accélérées après la publication du *Cor merveilleux de l'enfant* (*Das Knaben Wunderhorn*), par Brentano en 1806.

64. R. PINON, *op. cit.*

65. Sylvain Vouillemin (Charleroi, 1910 – Liège, 1995). Second Prix de Rome 1939, il n'a pas connu personnellement Adolphe Biarent, puisqu'il avait six ans quand celui-ci est décédé. Il a découvert le personnage à travers son œuvre, étant lui-même un disciple de César Franck. Comme Biarent, il avait fait des études musicales au conservatoire de Bruxelles, où il devient professeur d'harmonie, après avoir exercé à l'académie/conservatoire communal de Charleroi. Prix César

notice qu'il consacre à Biarent dans la *Biographie nationale*⁶⁶. Et si l'on y ajoute *La marche triomphale*, les trois œuvres que présente Biarent en mars 1911 sont autant de glorification du sol natal, d'élévation des chants locaux de Wallonie et de leur caractère intime vers une expression plus générale et humaine.

Comparé à Constantin Meunier ainsi qu'à d'autres écrivains et poètes de son temps, Biarent est considéré par ses contemporains, à la veille de l'Exposition internationale de 1911, comme le « peintre musical, le peintre à la palette lumineuse, vibrant et sincère coloriste⁶⁷ ». Or, cette Exposition qu'organise Charleroi a pour vocation de mettre en avant le savoir-faire industriel d'une région qui entend ainsi s'affirmer. Comme l'écrit Anne-Marie Thiesse, les expositions universelles et internationales s'inscrivent dans la panoplie des outils d'affirmation identitaire des XIX^e et XX^e siècles⁶⁸. Que Biarent reprenne sa *Marche triomphale*, créée en 1906 et dédiée à la ville de Charleroi, lors de ses concerts de mars et juin 1911 participe assurément de ce processus d'affirmation; comme les salons d'art organisés par Jules Destrée, la contribution musicale de Biarent est une manière d'affirmer une identité culturelle liée à la fois au pays de Charleroi, au Hainaut et à la Wallonie.

Enfin, Adolphe Biarent est un artiste apprécié par les Amis de l'art wallon, association créée à l'initiative de Jules Destrée⁶⁹. Le chef d'orchestre prend sa part dans le succès de l'Exposition internationale de 1911, à Charleroi, dont Jules Destrée coordonnait les événements d'ordre culturel⁷⁰, et il figure aussi, en 1913, parmi les membres de la section musicale de la Fédération des artistes wallons, aux côtés d'Eugène et Théo Ysaÿe, de Mathieu Crickboom, Joseph Jongen, Sylvain Dupuis, Victor Vreuls, Albert Dupuis, Nicolas Daneau, G. Picht et René Lyr⁷¹. Compilation ne vaut pas synthèse, et même si l'on manque de documentation pour

Franck 1947 pour ses « Trois mouvements symphoniques », il dirige à partir de la même année 1947 le conservatoire de Charleroi, ainsi que les « Concerts Symphoniques Populaires ». En 1963, celui qui est aussi compositeur, pianiste et chef d'orchestre succède à Fernand Quinet à la direction du conservatoire de Liège (jusqu'en 1975). Durant toutes ces années d'après-guerre, il était administrateur de l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent. Il est aussi le secrétaire du Comité des Concerts symphoniques populaires (fin années 1950, début années 1960), secrétaire du Comité exécutif des Amis des CSP. CR&AW, fds Biarent.

66. Sylvain VOUILLEMIN, notice Adolphe Biarent, dans *Biographie nationale*, t. 33, 1965, col. 106–107.

67. *La Gazette de Charleroi*, 27 mars 1911, p. 2.

68. Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e–XX^e siècles*, Paris, Le Seuil, 1999.

69. Sur la Société des amis de l'art wallon, cf. Paul DELFORGE, dans *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Destrée, 2001, t. III, p. 1484–1486.

70. S. VOUILLEMIN, *op. cit.*, col. 106–107; Fernand QUINET, *Adolphe Biarent, le maître oublié*, dans *La Revue d'Occident*, mars 1930; *Adolphe Biarent compositeur... op. cit.*; CR&AW, fds Biarent; *La Wallonie à l'aube du XXI^e siècle*, Namur, Institut Destrée, Institut pour un développement durable, 2005; *La Wallonie. Le Pays et les Hommes. Lettres – arts – culture*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1979, t. IV, p. 375.

71. *Le Soir*, 6 mars 1913.

saisir Biarent dans sa complexité, force est de constater qu'il n'était pas indifférent à la dimension wallonne, ce que ses contemporains ressentait déjà aussi.

7. FONCIÈREMENT ATTACHÉ AU PAYS DE CHARLEROI

L'attachement à la terre natale, « le retour au peuple » et l'accent mis à favoriser l'éducation musicale des plus jeunes sont sans doute parmi les raisons qui poussent Adolphe Biarent à mener sa vie à Charleroi et à accepter la charge supplémentaire de professeur à l'École normale provinciale d'instituteurs : là, sur le terrain, il peut apprendre aux futurs instituteurs à solfier, à chanter, mais aussi à connaître les genres musicaux, les œuvres des grands maîtres, l'histoire de la musique, tout en formant leur sens du beau et le goût de la musique⁷². Par ailleurs, sa méthode d'enseignement en matière de chant — la méthode dite Adolphe Biarent — fait de nombreux émules en Wallonie. Enfin, dans le but de faciliter le travail de ses élèves, il a conçu un ouvrage de didactique musicale intitulé *Traité d'Harmonie*. Le livre du maître était cependant le seul exemplaire⁷³ et il n'apparaît malheureusement plus ni dans le fonds Biarent, ni dans les inventaires d'archives qui nous sont parvenus⁷⁴.

Selon certaines sources, on doit encore à Biarent la création d'un cercle de musique, le Decem musical, dont le seul but est la vulgarisation de la musique de chambre. Créée en 1908, l'association est structurée sous la forme d'un quatuor à cordes, d'un quintette à vent et piano ; le jeune Fernand Quinet y trouvera l'occasion de montrer ses talents de violoncelliste. Le Decem musical programme ses représentations dans le salon du Grand Hôtel Grüber à Charleroi, et il rencontre un certain succès de 1909 à 1911⁷⁵. Le Decem musical disparaît-il de la vie publique avant 1914 ? Les sources sont rares, tandis que des témoignages lointains gardent de ce cercle de musique un fort souvenir, au point de nommer tous les musiciens⁷⁶. En mars 1916, deux mois après le décès de Biarent, le Decem musical réapparaît subitement dans les sources consultées⁷⁷ ; le cercle organise alors des auditions en faveur des familles nécessiteuses. Déjà successeur de Biarent en tant que

72. *Gazette de Charleroi*, 1^{er} mai 1913.

73. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

74. En avril 1965, le cdt A. Dumont (81a rue Géry Everaerts à Limal) écrit que son beau-père, Alphonse Vaisière (24 rue Closière à Wanfercée Baulet), ancien élève de Biarent, avait recopié le traité page par page et qu'il a relié le cours. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II.

75. *Gazette de Charleroi*, 27 octobre 1910.

76. À partir d'une photo, sont identifiés, sous la baguette du chef, Adolphe Biarent, Bruyère (clarinette), Donneux (violon), Gossiaux (contrebasse), Havaux (basson), Henry (cor anglais), Lefèvre (alto), Lucas (violon), Pecheny (hautbois), Fernand Quinet (violoncelle), Joseph Quinet (flûte). CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II.

77. Presse quotidienne du pays de Charleroi publiée sous la censure allemande, principalement *La Région de Charleroi*, 1915-1918.

professeur d'harmonie à l'académie de Charleroi (avril 1916)⁷⁸, non sans susciter quelques protestations⁷⁹, c'est Martin Lünssens — celui-là même que Biarent avait sollicité pour l'aider à préparer le Prix de Rome — qui a (re)pris la direction de ce Decem musical et des concerts de bienfaisance organisés régulièrement jusqu'au printemps 1918 dans les locaux de l'Université du Travail⁸⁰.



Le Decem musical (s.d).
© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

L'impact de Biarent sur ses contemporains du pays de Charleroi peut se mesurer de diverses manières ; le chef d'orchestre, d'abord, bénéficie régulièrement de la présence d'un public fidèle et acquis lors des concerts qu'il organise, ainsi que du soutien des autorités politiques ; le professeur, ensuite, suscite auprès de ses élèves un respect et une reconnaissance durable, sentiments que partagent ses collègues ; le compositeur, quant à lui, a toujours vu ses créations accueillies avec faveur par les critiques et le public ; les compliments fusent pour vanter chacune de ses nouvelles œuvres, musique d'orchestre ou musique de chambre. Enfin, on observe que dans les mois qui suivent la publication de « ses » *Mélodies populaires*, les vieux airs de Wallonie extraits de son recueil sont régulièrement interprétés par de très jeunes enfants, sur les estrades de manifestations locales⁸¹. Aurait-il pu faire davantage pour ses contemporains cet homme que l'on disait renfermé ?

78. *Le Messager de Bruxelles*, 19 avril 1916.

79. *La Région de Charleroi*, 23 mai 1916, p. 2.

80. D'après les numéros de *La Région de Charleroi*, 1916–1918.

81. *Journal de Charleroi*, 29 juillet 1913.

8. RÉSOLUMENT FRANCKISTE

« Adolphe Biarent se tenait à l'écart du monde musical », rapporte un de ses biographes⁸². Se déplaçant très rarement à Bruxelles, n'ayant aucun contact avec Paris, Biarent est très loin de l'agitation du temps. Il entretient de rares relations avec d'Indy, Gevaert, Tinel et les Ysaÿe, Théo et Eugène, tous disciples de César Franck⁸³, mais sans jamais imaginer qu'une musique nouvelle puisse contester ses préférences⁸⁴. Il semble avoir reçu à Charleroi un proche élève de Brahms⁸⁵. Replié sur lui-même, il ne peut capter les signes annonciateurs de la révolution artistique qui va marquer les années qui suivent la Première Guerre mondiale. Imprégné de Richard Wagner et de César Franck, Biarent « avait, une fois pour toutes, dressé entre l'extérieur et lui un haut mur contre lequel venaient mourir les phrases initiales de la musique nouvelle⁸⁶ ».

En raison de son tempérament, il est dès lors remarquable qu'il se consacre ainsi à la création d'un orchestre symphonique à Charleroi; d'ailleurs, dès 1912, alors que « son » projet est en plein essor, il abandonne totalement la composition symphonique pour revenir à la musique de chambre. Ses nouvelles œuvres vont se ressentir de l'isolement dans lequel Biarent aspire à vivre. S'il est attiré par Beethoven, c'est d'abord la musique wagnérienne qui l'influence, avant que la technique de ses compositions s'affranchisse des maîtres allemands, Biarent étant alors attiré par les partitions de César Franck et de ses disciples, Dukas, Debussy, Ravel, d'Indy⁸⁷... Ainsi que le résumait Sylvain Vouillemin : « Son œuvre, très structurée, révèle un esprit sérieux dont l'esthétique est influencée en ordre principal par César Franck. La *Symphonie en ré mineur* et la *Sonate pour violoncelle et piano* paraissent être les pages maîtresses d'un compositeur qui alliait à un idéal artistique élevé une remarquable technique d'écriture⁸⁸. » Assurément, selon Fernand Quinet qui fut son élève, Biarent est « un tourmenté, un inquiet, malgré des tendances vers une existence paisible et son esprit pacifique. Tout son art n'est fort, d'ailleurs, que de la plus sombre inquiétude⁸⁹. »

82. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

83. Michel STOCKHEM, *La Sonate de César Franck : interprétation et tradition*, dans *Revue belge de Musicologie*, 1991, p. 145-152.

84. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

85. BADO, *art. cit.*, p. 190.

86. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

87. CR&AW, fds Biarent, coupure de presse de 1946.

88. S. VOUILLEMIN, *op. cit.*, col. 106-107.

89. *Adolphe Biarent compositeur 1871-1916. Sa vie, son œuvre. Témoignages*, Charleroi, AAB, 1965, p. 19. Termes repris par Vouillemin dans l'introduction de *La Sonate*, Institut Destrée, 1979.

Ce sens de l'inquiétude, bien moderne en esprit, avant la lettre, Biarent le tempère fort heureusement par des œuvres jaillies toutes spontanément de sa nature à la fois forte et ingénue, profonde et franchement candide. De belles œuvres tout impressionnistes comme *Le Réveil d'un dieu* (pour violon et orchestre) et *Floridum Mare* (un autre sonnet pour violoncelle et orchestre), d'après deux poèmes de José-Maria de Heredia et affectueusement dédiés à Fernand Quinet, constituent, avec les *Contes d'Orient* et la spirituelle *Rapsodie Wallonne* d'amples et brillantes fresques symphoniques dans lesquelles Ernest Closson se plaisait à apprécier « la marque d'un esprit cultivé, la volonté consciente d'échapper aux formes et aux genres consacrés⁹⁰ ».

La formation toute classique, l'influence de l'école française de César Franck à Vincent d'Indy, sa conception essentiellement élevée et sérieuse de la mission d'artiste ont été les éléments de l'esthétique d'Adolphe Biarent. De son analyse constante et minutieuse des maîtres classiques et romantiques, il tire les grands principes sur lesquels il fonde son œuvre personnelle, non par imitation, mais parce qu'il est convaincu qu'il s'agit de cadres vivifiants, dans lesquels sa personnalité peut s'exprimer, s'affirmer et s'épanouir. Son souci d'architectures claires, équilibrées, son langage harmonique qui, tout en évoluant, reste fidèle aux conceptions classiques, ses lignes mélodiques souples, expressives, mais s'insérant dans une unité tonale bien définie, démontrent à loisir sa position esthétique. Ses orchestrations enrichies tout de même de certains apports de l'époque (Rimski-Korsakov) témoignent d'une virtuosité désireuse de coloris à la fois somptueux et délicats, expression de sa vive sensibilité⁹¹.

Quant au choix des textes des mélodies, il témoigne du caractère raffiné de la culture de Biarent, de sa nature essentiellement poétique, qui s'exprime dans toute son œuvre. Il y a aussi un mysticisme teinté de tristesse nostalgique, qui lui est propre et si naturel à son âme confrontée avec les dures réalités du monde : consciemment ou non, il voudrait s'évader de ce monde, dans un au-delà de beauté et d'amour où il pourrait étancher sa soif de perfection⁹².

9. THÉMATIQUES D'INSPIRATION TRÈS DIVERSE ET VARIÉE

S'il s'isole physiquement du monde extérieur, Biarent se plonge par contre dans des lectures particulièrement variées qui viennent nourrir ses compositions. Ainsi, ses mélodies se ressentent-elles de l'intérêt qu'il manifeste à l'égard des poètes, principalement les parnassiens Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia, mais aussi Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, auxquels il ajoute Rimbaud, étant en mesure de réciter leurs poésies de manière impromptue. En cherchant aussi l'inspiration

90. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

91. *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 21.

92. *L'Indépendance*, 29 avril 1954.

dans les chansons des croisades, dans les écrits de Charles d'Orléans, de Ronsard ou de Christine de Pisan, voire dans l'épopée d'Ossian, il fait paradoxalement partie des « modernes » qui cherchent dans le passé lointain, par-delà le romantisme et le classicisme, en-dehors de la culture antique, des sources d'inspiration dans le moyen âge. S'il est moderne par ses sources d'inspiration, il reste classique dans ses compositions, cherchant avant tout la perfection technique.

Amateur de promenades dans les bois et campagnes aux portes de Charleroi, Biarent s'ouvre à la philosophie et à la recherche intérieure, notamment en raison de sa rencontre avec un ingénieur verrier d'origine allemande qu'il fréquente régulièrement. Grand voyageur du fait de ses activités professionnelles⁹³, amateur de voitures automobiles qu'il pilote volontiers, peintre, administrateur de l'école de musique de Charleroi, Martin Opperman est compositeur à ses heures et il lui arrive d'interpréter ses créations notamment en présence de Mme Roullier-de Guffroy. Il goûte aussi aux cultures extra-européennes, se délectant de spiritualité asiatique, hindoue particulièrement. Découvrant la théosophie via Helena Blavatsky qu'il rencontra à Londres, Opperman s'intéresse aussi à Annie Besant quand cette dernière se convertit et devient une des dirigeantes de la société théosophique. S'il trouve en l'ingénieur Opperman un interlocuteur de choix, cultivé et aux antipodes de son tempérament, Biarent reste étranger à ce système de croyances modernes, tout en faisant preuve d'une curiosité débordant les références traditionnelles, puisque tant *Fingal* que *Trenmor*, les œuvres qu'il compose en 1894 et 1905, s'inspirent des personnages de l'épopée ossianique de Macpherson, alors qu'en 1901 c'est un texte classique, celui de Sophocle, qui est à l'origine de l'*Cedipe à Colone*, thème certes imposé qui lui vaut le Premier Prix de Rome, sans oublier ses *Contes d'Orient* et sa *Rapsodie Wallonne*, d'inspiration tout aussi « exotique ». Cette curiosité qu'il entretient pour la philosophie, les religions orientales, la diversité culturelle et la musique, Biarent la doit aussi à sa sœur Hélène, l'institutrice de Montignies-le-Tilleul. On notera qu'en raison de la présence, sur 15 000 m², d'un village japonais au cœur de l'Exposition internationale de Charleroi de 1911, Biarent

93. Promoteur de la construction et de l'installation des fours à bassin dans l'industrie du verre en Wallonie, l'ingénieur Opperman avait inventé et breveté en 1885 un premier système mécanique révolutionnaire pour étirer par soufflage les canons de verre. Ne disposant pas des moyens financiers nécessaires à la valorisation de son invention, malgré des essais à Charleroi puis à Paris, Opperman dut renoncer et constater que les moyens mis en œuvre aux États-Unis durant sept années d'essai procureront finalement aux Américains un avantage technologique appréciable. Attaché à la verrerie Jonet et C^{ie}, directeur de la Glacerie de Courcelles dans les années 1880, il est considéré comme un expert international dans les procédés les plus récents de l'industrie du verre, dont on sait que Charleroi fut à la pointe. En 1903, l'Association des maîtres de verreries belges lui confie la mission de visiter les machines à souffler américaines et d'en évaluer le fonctionnement. La supériorité technique acquise par les Américains met en péril les nombreux marchés qu'approvisionnent notamment le pays de Charleroi (Amérique du Sud, Chine, Japon, Mexique), dès lors que la qualité du verre produit s'avère bonne, comme l'indique le rapport Opperman.

aurait pu être tenté par une incursion dans la culture nipponne, son théâtre ou d'autres inspirations extrême-orientales. Ce n'est cependant pas le cas.

10. SEULE COMPTE LA MUSIQUE DE L'INSAISSABLE BIARENT

En l'absence d'archives épistolaires (peu de lettres ont été conservées⁹⁴) ou de carnets intimes, on attache aussi quelque importance à la personnalité des professeurs qui forment et marquent durablement le jeune Biarent. Compositeur allemand venu s'installer à Bruxelles en 1844 et nommé professeur au Conservatoire en 1872, le professeur Hubert Ferdinand Kufferath (et non Maurice comme trop souvent écrit dans les biographies sur Biarent) a la réputation de limiter son enthousiasme à la musique allant de Bach à Brahms. Élève de Mendelssohn, très attaché à la tradition, Kufferath a une connaissance approfondie des maîtres classiques et de leur technique ; il transmet à Biarent son admiration pour Brahms. À l'inverse, Gustave Huberti et Joseph Dupont sont des Wagnériens de la première heure, mais ils n'imposent pas leur préférence à leurs élèves de manière exclusive ; ils manifestent leur intérêt à l'égard de la musique russe et de la « jeune école française », où César Franck est lui aussi sensible à la leçon de Wagner. Quand il gagne le conservatoire de Gand, Biarent se place aussi dans le sillage de Wagnériens et de Franckistes convaincus, en l'occurrence Adolphe Édouard Samuel et Émile Mathieu. Quant à Martin Lünssens, il est de la même école. De l'influence, voire de l'envoûtement de César Franck, Biarent ne cherchera jamais à se départir. Il y a dans son œuvre une permanence dans la fidélité à César Franck que confirment les rares amitiés de Biarent, à savoir Eugène Ysaÿe et Vincent d'Indy⁹⁵. S'insurgeant contre la musique « non construite », « non développée », Biarent est sans cesse à la recherche de la beauté et de l'ampleur de la période mélodique, dans un moule classique, avec une complète liberté d'expression et d'originales agrégations harmoniques.

On aurait souhaité explorer davantage la démarche intellectuelle et esthétique de Biarent ; mais son art de verrouiller toutes les portes continue d'opérer. « Il faut renoncer à en connaître davantage, écrivaient déjà les biographes qui s'étaient lancés sur ses traces au début des années 1960. Aucune confidence n'éclaire même faiblement le drame profond de cet homme solitaire qui composa une œuvre, abondante en somme, pour l'abandonner au silence. Lui-même évitait de nouer des contacts avec ceux de ses contemporains acharnés à défricher des voies nouvelles de la musique⁹⁶. » Néanmoins, on peut affirmer que la manière de composer de Biarent confirme son caractère solitaire. Alors que d'autres travaillent sur commande, lui, il construit son œuvre sans sollicitation extérieure, avec néanmoins

94. Lettre de Biarent à Auguste Canva, PG en captivité en Allemagne, 28 août 1915, reproduite dans *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 51. Maurice BARTHÉLÉMY, *Une lettre d'Adolphe Biarent à Fernand Quinet*, dans *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, 86, septembre 1994, p. 21-22.

95. *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 26.

96. *Idem*, p. 6.

des intentions précises, entre 1905 et 1911, quand il compose pour Charleroi et la Wallonie : cependant, aussitôt achevée, la composition est jouée, puis classée, ne ressortant des tiroirs que pour de rares nouvelles exécutions. Souvent il n'existe qu'un manuscrit pour chaque composition, parfois une copie supplémentaire due à un élève enthousiaste⁹⁷. Les partitions conservées dans le fonds Biarent montrent un compositeur qui retouche volontiers ses créations symphoniques, l'expérience accroissant sa qualité technique.

II. TOMBÉ DANS UN OUBLI RELATIF

Composée en 1914–1915, sa *Sonate* est sans doute l'une des œuvres les plus inspirées et les plus parfaites jamais écrites par un musicien wallon depuis César Franck⁹⁸. Il venait de vraiment trouver sa manière personnelle et entamait une œuvre originale quand la mort le surprit en février 1916, sans descendance. Victime d'une agression en rue, un soir de novembre 1912 où il regagnait son domicile⁹⁹, Biarent n'en avait pas gardé de séquelles ; mais depuis ces années-là déjà, il avait davantage à faire avec sa santé, sa vue se troublait et il combattait une maladie sournoise qui le minait et eut finalement raison de lui, alors qu'il n'avait pas encore 45 ans¹⁰⁰. Sa quête de la perfection technique s'arrêtait là, brutalement.

Survenue en pleine occupation allemande, cette disparition n'a pas donné lieu aux manifestations d'hommages publiques auxquelles on aurait pu s'attendre dans d'autres circonstances. De surcroît, pour avoir mis ses incontestables dons créateurs au service d'une musique étrangère au courant fulgurant de la musique contemporaine, Biarent était condamné à une seconde mort. Face au tourbillon artistique des années 1920, face aux jeunes compositeurs de sa génération qui marquèrent l'après-guerre de leur subversion, son œuvre, certes de qualité, mais très éloignée de l'air du temps, aurait sombré dans l'oubli sans ses amis. D'une incontestable puissance, sa musique est restée méconnue, imitant la vie de son créateur, replié sur lui-même, entre deux époques de la musique.

97. *Idem*, p. 22.

98. CR&AW, fds Biarent, coupure de presse de 1946.

99. *Journal de Charleroi*, 11 novembre 1912.

100. Michel Stockhem rapporte que comme ses sœurs et frères, Adolphe Biarent eut beaucoup à souffrir de la fièvre typhoïde, avant de disparaître brusquement d'une hémorragie cérébrale. Michel STOCKHEM, *Adolphe Biarent*, Charleroi, CGER, échevinat de la culture, s.d. [1989], p. 5.

Chapitre II

Perpétuation de la mémoire d'Adolphe Biarent

Dix ans avant son Premier Prix de Rome, Adolphe Biarent s'était déjà vu réserver un accueil plus que chaleureux de la part de la population de Montignies-le-Tilleul. L'enfant du pays, au talent si exceptionnel, que son père avait introduit dans plusieurs cercles musicaux locaux comme il en existait des centaines en Wallonie, venait de connaître une première consécration quand le prestigieux Conservatoire de la capitale lui avait décerné, avec distinction et félicitations du jury, son premier prix au concours d'harmonie (juin 1890). L'administration communale de Montignies avait alors officiellement félicité l'adolescent promis à un si bel avenir, tandis que la fanfare locale avait suscité et accompagné un cortège spontané qui parcourut les principales rues du village¹. En 1901, à l'annonce du Prix de Rome, Biarent bénéficie d'un accueil encore plus démonstratif : une fanfare l'attend à son arrivée à la gare locale et, trois semaines plus tard, le cercle dramatique La Gaité lui rend les honneurs, tandis que le 3 novembre, un hommage populaire, porté par les élus socialistes locaux, est rendu en sa présence, toujours à Montignies-le-Tilleul. Ce ne sont là que les premières manifestations du respect et de l'admiration que Biarent va susciter, de son vivant, dans le pays de Charleroi. Quand il reçoit le Premier Prix de Rome, en même temps que le deuxième prix est attribué à un autre Carolorégien, Louis Delune, la presse locale écrit que « ce double succès fait grandement honneur au pays de Charleroi, que l'on se plaît souvent à représenter comme étant réfractaire à tout sentiment artistique, et tout entier absorbé par ses affaires² ». Désormais, toutes les initiatives de Biarent, de la création de l'orchestre symphonique de l'Académie aux concerts qu'il organise en passant par ses compositions, sont encouragées positivement et complimentées. Sa pédagogie et son enseignement auréolent la notoriété de l'académie de musique de Charleroi qui, chaque année, applaudit la qualité des musiciens qui y sont formés. Avant que n'éclate la Grande Guerre, Adolphe Biarent est une célébrité dans le pays de Charleroi. Au-delà, comme on l'a vu, il n'a guère cherché à se faire un nom, même si ses compositions sont observées avec curiosité et faveur par la presse bruxelloise quand elles prennent place dans la programmation des concerts Ysaÿe par

1. *Gazette de Charleroi*, 27 juin 1890, p. 2.

2. *Gazette de Charleroi*, 11 octobre 1901, p. 1.

exemple. Ou, comme en 1911, quand l'une de ses œuvres figure dans le programme du concert joué dans le cadre du 75^e anniversaire du conservatoire de Gand³.

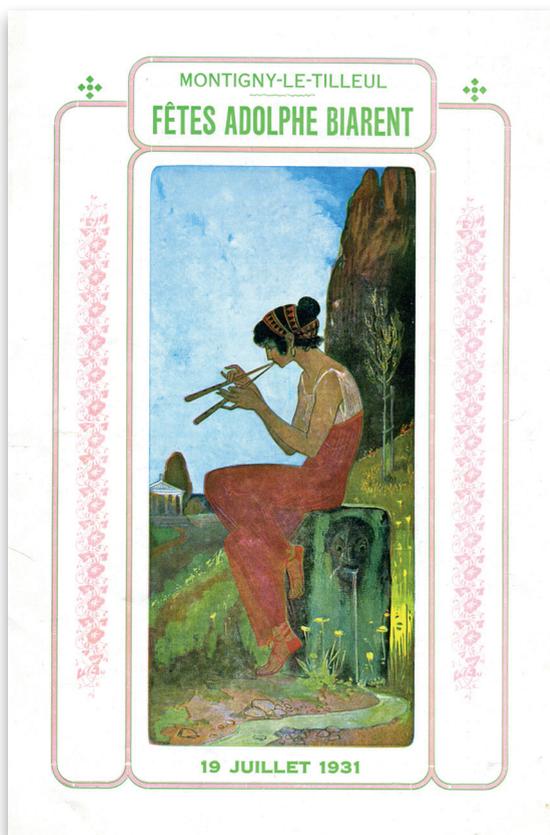
I. MUSIQUE DE SAMBRE

En raison de l'occupation allemande, malgré les difficultés de manifester d'ostensibles hommages au compositeur disparu en février 1916⁴, les œuvres du « maître » sont jouées dès que l'occasion le permet. Ainsi, deux mois plus tard, un concert organisé à Jumet, dans le cadre d'une exposition des beaux-arts, inscrit à son programme le *Nocturne* et la *Sérénade* de Biarent, à côté du *Quintette* de Blocx, du *Caprice* de Saint-Saëns et du *Nonetto* de Dubois⁵. Le 13 août 1916, l'orchestre de l'Académie entame le concert organisé dans la grande salle de l'Exposition-Attractions de Charleroi en interprétant *La Marche triomphale*, cette œuvre dédiée à sa ville... Le 14 janvier 1917, la Société des Concerts et le Decem musical réunis inscrivent son *Trenmor* à l'affiche du concert qu'ils organisent, à côté d'une ouverture de Grieg et d'une composition de Lünssens⁶. Lors des Concerts symphoniques populaires de Charleroi, le même Lünssens dirige le *Sonnet pour violon et orchestre* d'après Heredia (15 juillet), avant de reprendre le *Trenmor* dans une programmation où figure aussi une *Symphonie wallonne* récemment composée par Marc Delmas (7 octobre 1917). Le 23 septembre 1917, dans l'auditorium de l'Université du Travail, Fernand Quinet interprète pour la toute première fois en public la dernière *Sonate* composée par son maître⁷. Il la joue à nouveau le 4 novembre, au même endroit. Le 30 mars 1918, toujours à Charleroi, ce sont Émile Bosquet et Raymond Moulart, du quatuor Pro Arte, qui interprètent plusieurs œuvres de Biarent⁸.

Après l'Armistice, les hommages continuent de lui être rendus par ses amis et ses proches, dont musicalement Vincent d'Indy. Même si l'inventaire systématique des interprétations des œuvres de Biarent reste à réaliser, il apparaît que c'est principalement à Charleroi, parfois à Bruxelles, que ses œuvres sont régulièrement interprétées. Ainsi, le 28 décembre 1919, alors que le quatuor Pro Arte reprend le *Quatuor* Op. 45 n° 3 de Vincent d'Indy, la pianiste Antoinette Veluard et le jeune Fernand Quinet interprètent la *Sonate pour violoncelle et piano* de Biarent,

-
3. Le concert rassemble les œuvres d'anciens brillants élèves du conservatoire gantois, comme Jef Vander Meulen, Lebrun, Vander Haeghen, Dorsan Van Reysschoot, Daneau et Roels (*Le Peuple*, 22 novembre 1911, p. 3).
 4. Les obsèques officielles auront lieu le 8 février 1919 dans la plus stricte intimité au cimetière de Bomerée.
 5. *La Région de Charleroi*, 20 avril 1916, p. 2.
 6. *La Région de Charleroi*, 28 décembre 1916, p. 2.
 7. *La Région de Charleroi*, 25 octobre 1917, p. 2.
 8. Anne VAN MALDEREN, *Le Quatuor Pro Arte*, Thèse, Université de Louvain-la-Neuve, septembre 2012, vol. 3, p. 84.

dans l'auditorium de l'Université du Travail⁹. Le 21 janvier 1921, à Bruxelles, dans le cadre d'un concert consacré aux compositeurs belges, Fernand Quinet encore, mais cette fois avec la pianiste Gabrielle Tambuyser, reprend la *Sonate*, avant que le quatuor Pro Arte joue du Guillaume Lekeu. Le 13 avril 1921, à l'occasion d'une séance dédiée exclusivement à Biarent, le quatuor Pro Arte encore donne un concert à l'Université du Travail. Le 28 décembre 1929, au même endroit, le duo Quinet-Veluard réinterprète la *Sonate*, lors d'un concert où Pro Arte joue le *Quatuor* n° 2 de Vincent d'Indy¹⁰. Dans les années 1920, lors de son Festival annuel de musique wallonne, l'asbl Concerts symphoniques populaires de Charleroi inscrit très souvent les œuvres de son fondateur à son programme. Deux de ses mélodies (*Chanson du vent*, *Symphonie d'avril*) sont jouées, le 6 juin 1930, à Charleroi, lors des Fêtes du Centenaire, mais c'est surtout le 19 juillet 1931 qu'une très importante manifestation d'hommage est rendue à Biarent, dans la commune de Montignies-le-Tilleul; un « comité des fêtes Biarent » a été constitué, dont Jules Sottiaux était l'une des chevilles ouvrières; en plus des directeurs des quatre grands conservatoires de Belgique, des compositeurs Léon Dubois, Paul Bergmans et Sylvain Dupuis, et du fidèle Fernand Quinet, on trouve encore Jules Destrée parmi les personnalités qui acceptent de patronner cet événement au cours duquel fut notamment planté un tilleul sur la place dite de la « Carpette », actuellement « place Adolphe Biarent ».



Manifestation Biarent (Montigny-le-Tilleul, 19 juillet 1931).

© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

9. A. VAN MALDEREN, *op. cit.*, vol. I, p. 57.

10. *Ibidem*, p. 168.

Ceux qui tentent de perpétuer ainsi la mémoire du « maître » sont d'anciens élèves, comme Fernand Quinet. En février 1926, avec le soutien d'Émile Buisset, devenu bourgmestre de Charleroi, Quinet dirige la toute première représentation publique de la *Symphonie en ré mineur* à l'occasion du dixième anniversaire de la disparition de son mentor. La création d'un comité est alors annoncée qui aura pour mission l'édition de l'œuvre de Biarent¹¹. À côté de Quinet, il y a aussi Roger Desaise¹² qui, en tant que fils de Juliette Biarent, une des sœurs d'Adolphe, est un neveu du musicien. Alors directeur d'école, Desaise prend la plume à plusieurs reprises dans l'Entre-deux-guerres pour que l'œuvre d'Adolphe Biarent ne tombe pas dans l'oubli ; par exemple, en octobre 1929, il adresse une lettre à la reine pour que la Fondation Reine Elisabeth prenne en charge « la gravure des principales partitions¹³ ». Mais avant l'invasion allemande de mai 1940, aucun projet n'a été concrétisé et Hélène Moreau, la veuve d'Adolphe Biarent, conserve les droits comme les archives d'un compositeur wallon principalement honoré sur les bords de la Sambre.

Au lendemain de la Libération, de jeunes exécutants décident d'interpréter ses œuvres à l'occasion du 30^e anniversaire de son décès et du 75^e anniversaire de sa naissance. Dans la maison familiale, ils retrouvent les compositions sur le sol d'un grenier, sous une épaisse couche de poussière¹⁴. Directeur de la revue littéraire *Cabiers du Nord*, Nestor Miserez¹⁵ accorde une place particulière à

11. *Journal de Charleroi*, 12 octobre 1925, p. 2.

12. Roger Desaise (Montignies-le-Tilleul, 1895 – Charleroi, 1960). Fils de Juliette Biarent, une des trois sœurs d'Adolphe, Roger Desaise est un neveu du musicien. Vraisemblablement l'oncle et le neveu ont-ils eu l'occasion de se rencontrer avant 1916. À ce moment, le jeune Desaise achève des études qui lui permettent de devenir instituteur à Mont-sur-Marchienne. Par la suite, il accèdera à la fonction de directeur d'école. Parmi ses élèves, il comptera le futur sculpteur Alphonse Darville. En fait, Desaise joue un rôle d'intermédiaire entre générations et entre artistes. Par son engagement permanent à perpétuer la mémoire d'Adolphe Biarent, il évitera que le compositeur tombe à jamais dans l'oubli ; l'asbl les Amis d'Adolphe Biarent lui doit beaucoup. Par ailleurs, quand il organise les « jeudis de Roger Desaise », il rassemble autour de lui des peintres, des sculpteurs, des écrivains et des poètes tels que Norge, Armand Bernier, Nestor Miserez, Marcel Delmotte, Gilberte Dumont, Joseph Boland, Jean Ransy ou Alphonse Darville. Créateur lui-même, il laisse quelques poésies, deux pièces de théâtre et trois traductions.

13. Cf. copie de cette lettre dans CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342.

14. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîte n° 342-II, biographie, texte dactylographié, 9 pages, note de Nestor Miserez.

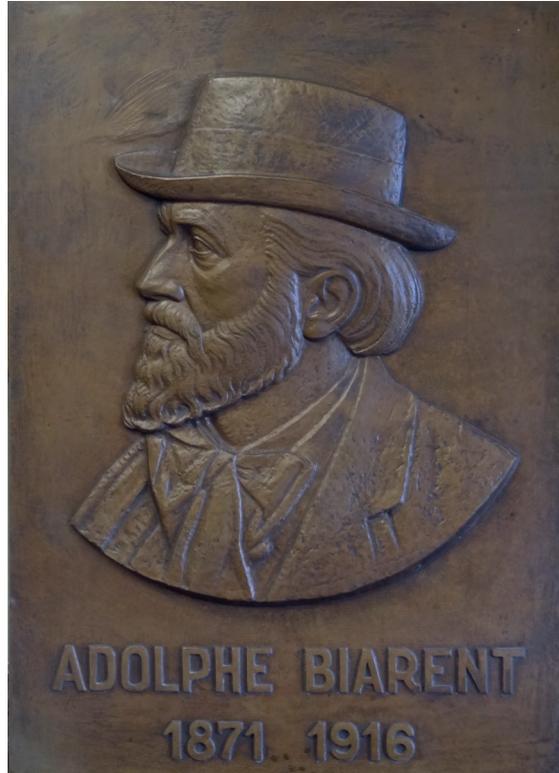
15. Nestor Miserez (Forchies-la-Marche, 1902 – Mont-sur-Marchienne, 1968). Éditeur, écrivain, journaliste, poète, Nestor Miserez a été à l'origine de nombreuses revues et sociétés au cœur du pays de Charleroi et dans toute la Wallonie. À 25 ans, en juillet 1927, il fonde la revue *Sang nouveau*. Puis, de 1938 à 1957, Miserez dirige les fameux *Cabiers du Nord* qui, en 1947, notamment, consacrent un numéro aux *Arts en Wallonie 1918–1946*. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Miserez participe, avec d'autres, à la création du Conseil économique wallon clandestin à Charleroi et, avec Octave Pirmez, est l'un des fondateurs de la section de Mont-sur-Marchienne de Wallonie libre qu'il préside (1945). Il s'empresse, après la Libération, de fonder

Adolphe Biarent dans le numéro spécial consacré aux Arts de Wallonie¹⁶. Par la suite, avec le concours de la section de Charleroi de l'Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie qu'animent Maurice Bologne¹⁷ et Émile Lempereur¹⁸, et avec le soutien du Comité des concerts symphoniques populaires, Nestor Miserez parvient à organiser une nouvelle « Journée Adolphe Biarent » à Charleroi (6 octobre 1948). L'événement est d'importance puisque le nom de la rue où se situe le Conservatoire de musique est alors attribué à Adolphe Biarent ;

les Compagnons de l'art en Wallonie, la section carolorégienne de l'Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, l'Équipe du cinéma d'art, le Conseil national des écrivains (français) de Wallonie, le Mouvement des jeunes lettres, les Amis d'Adolphe Biarent (dont il est l'administrateur-délégué) et les Amis de Roger Desaise. Secrétaire de la régionale du Hainaut de Wallonie libre (mars 1945), il en restera membre jusqu'à sa mort, en 1968. Membre du Congrès national wallon, il a pris part au décisif Congrès wallon d'octobre 1945. Proche de la démarche littéraire d'Albert Mockel, le poète Nestor Miserez est l'auteur de cinq recueils : *Les Reposoirs du calvaire* ; *Climat perdu* ; *Poème de la rose et de la nuit* ; *Chœurs pour d'anciennes ténèbres* ; *Ce Désert de ma faim*. Il signe aussi trois essais Francis Carco, *Chronologie sentimentale*, *Poètes de ce temps*. On lui doit encore l'édition de la correspondance littéraire entre Albert Mockel et Roger Desaise, ainsi que de nombreux articles dans des revues, dans *La Gazette de Charleroi* et dans *La Nouvelle Gazette*, dont il est le rédacteur en chef de 1945 à 1968. Élu sénateur libéral de l'arrondissement de Charleroi en mai 1965, il le demeurera jusqu'en 1968, année de son décès. Laurent LÉVÊQUE, dans *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Destrée, 2001, t. II, p. 1106-1107.

16. Les sources consultées évoquent systématiquement un numéro spécial des *Cabiers du Nord* consacré à Adolphe Biarent. En l'absence d'une collection complète de cette revue dans les nombreuses bibliothèques que nous avons consultées ou contactées, il nous a été impossible de confirmer l'existence d'un tel numéro. Par contre, dans le numéro spécial des *Cabiers* consacré aux *Arts en Wallonie 1918-1946*, l'article d'André Henry consacré à la musique wallonne accorde deux pages à Adolphe Biarent, principalement fondées sur le témoignage de Vincent d'Indy de 1919 et sur l'inventaire de l'œuvre dressé par Roger Desaise. Cf. André HENRY, *La Musique en Wallonie*, dans *Les Arts en Wallonie. 1918-1946. Deuxième partie*, n° spécial des *Cabiers du Nord*, 1947, n° 3-4, p. 179-180.
17. Maurice Bologne (Liège, 1900 – Nalinnes, 1984). Professeur de grec, latin et français dans l'enseignement secondaire, fils du sénateur et bourgmestre de Liège Joseph Bologne, militant et résistant wallon, Maurice Bologne a été de tous les combats menés des années 1930 aux années 1980 : contre le rexisme, l'occupation allemande, Léopold III, la frontière linguistique, la reconnaissance politique de la Wallonie. En 1968, le militant wallon est élu sénateur sur les listes du Rassemblement wallon (1968-1974). Cofondateur de la Société historique pour la défense et l'illustration de la Wallonie (1938), il assure la présidence de l'Institut Jules Destrée de sa création, en 1960, jusqu'en 1975. Parmi ses publications, *L'insurrection prolétarienne de 1830 en Belgique* a été plusieurs fois rééditée.
18. Émile Lempereur (Châtelet, 1909 – Châtelet, 2009). Touche-à-tout culturel wallon, le presque centenaire Émile Lempereur a multiplié articles, chroniques, causeries, conférences, débats, concerts, expositions, récitals, cours d'initiation, etc. sur la défense de la langue wallonne, de la culture et du folklore. À la fois poète, essayiste (sur la littérature dialectale), écrivain et animateur de la vie artistique et littéraire au pays de Charleroi et au-delà, créateur des Journées des écrivains de Wallonie, celui qu'Olympe Gilbert qualifiait, en 1950, de « Wallon inoxydable » est l'auteur ou l'éditeur d'une soixantaine de livres, tous inspirés par la Wallonie.

de surcroît, un médaillon en bronze, œuvre d'Alphonse Darville¹⁹, est inauguré dans le hall d'accueil du conservatoire; enfin, dans la salle des fêtes de l'hôtel de ville, se tient un récital des œuvres les plus significatives de Biarent, en présence d'un nombreux public.



Mémorial Adolphe Biarent, œuvre d'Alphonse Darville, conservatoire de musique de Charleroi.
© Photo Paul Delforge.

19. Alphonse Darville (Mont-sur-Marchienne, 1910 – Charleroi, 1990). Pendant plus de soixante ans, il a marqué la sculpture du pays de Charleroi de son empreinte. Artiste au talent très tôt reconnu, il se voit confier, à 20 ans, la tâche de réaliser le buste du grand Pierre Paulus. Un an après l'inauguration de ce buste au parc Astrid de Charleroi (1930), il reçoit le Prix Godecharle et, en 1935, il est le lauréat du grand Prix de Rome. D'abord très académique, son style évoluera se laissant tenter par le baroque, l'expressionnisme, le surréalisme, avant de se faire plus « moderne ». D'inspiration ou sur commande, il travaillait aussi bien le marbre que le bronze ou la terre cuite. Auteur du monument Jules Destrée à Charleroi, de la Louve à La Louvière, Darville est aussi médailleur et dessinateur. Co-fondateur de L'Art vivant au pays de Charleroi (1933), attaché à la promotion de la création artistique en Wallonie, co-fondateur de la section de Charleroi de l'Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie (1945), Alphonse Darville contribue aussi à la création de l'académie des Beaux-Arts de Charleroi, qu'il dirige de 1946 à 1972 et qui porte son nom.

Deux ans plus tard, le 9 juillet 1950, en pleine crise de la Question royale, l'administration communale de Frasnes-lez-Gosselies organise à son tour une journée d'hommage à son illustre concitoyen trop tôt disparu, en présence de nombreuses personnalités, dont le Premier Ministre Jean Duvieusart²⁰. Une plaque commémorative est inaugurée sur la maison natale des Biarent, rue Vandendriessse, tandis que la place communale est rebaptisée du nom du compositeur. En 1955, à l'occasion du 10^e anniversaire de la libération de la ville de Charleroi, la *Marche triomphale* est jouée et dirigée par Fernand Quinet. Sylvain Vouillemin dirige aussi d'autres œuvres dans le cadre des saisons musicales qu'organisent annuellement l'asbl des Concerts symphoniques populaires. Ces exemples et bien d'autres témoignent que le souvenir de Biarent reste très présent en bord de Sambre, comme si sa musique était condamnée à n'être jouée que dans sa région natale.



Plaque commémorative apposée sur la maison natale
(Frasnes-les Gosselies, 9 juillet 1950).
© Photo Paul Delforge.

2. DÉPASSER LE CADRE DU PAYS DE CHARLEROI

Sans aucun doute, l'élargissement de l'ère de diffusion de l'œuvre d'Adolphe Biarent préoccupe les organisateurs de la très réussie « Journée Biarent », organisée en octobre 1948, puisque, dans la foulée, ils constituent une asbl, Les Amis d'Adolphe Biarent (AAB), avec un objectif ambitieux : faire connaître l'œuvre du maître, en Belgique et à l'étranger, en éditant chaque année au moins l'une de ses œuvres²¹ ! Sous la direction de Jacques Ligot²², l'asbl peut compter sur Fernand Quinet,

20. *Le Rappel*, 10 juillet 1950.

21. L'idée de remettre un prix en faveur de compositeurs de valeur est avancée, mais est subordonnée au projet d'édition de la totalité des œuvres d'Adolphe Biarent.

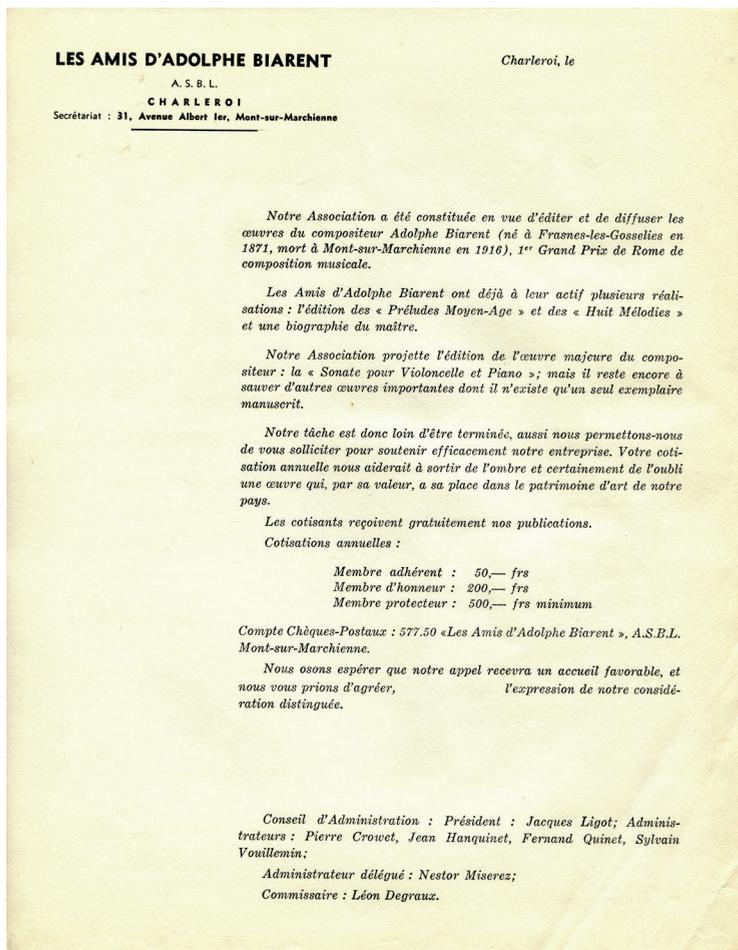
22. Jacques Ligot (Gosselies, 1908 – Charleroi, 1975). Docteur en droit, diplômé en sciences politiques et en notariat, avocat, Jacques Ligot devient notaire à Marcinelle en 1950 et restera à

alors directeur du conservatoire de musique de Liège, sur Sylvain Vouillemin, directeur du conservatoire de musique de Charleroi, ainsi que sur Nestor Miserez, Pierre-E. Crowet²³, Hélène Moreau et, sans surprise, Roger Desaise, tous membres co-fondateurs. Garante de la bonne exécution des statuts, Hélène Moreau se voit confier la présidence d'honneur de l'association. Aux membres fondateurs viendront s'adjoindre par la suite, Léon Degraux²⁴, Jean Hanquinet²⁵, Denise Desaise (épouse de Roger), Alphonse Darville et Firmin Verhegge²⁶.

la tête de son étude jusqu'à sa mort en 1975. Élu conseiller communal de Charleroi sur les listes socialistes en octobre 1947, il devient échevin, mandat qu'il exerce jusqu'en 1958. Président de l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent, vice-président du Comité exécutif des amis des concerts symphoniques populaires qui sont organisés à Charleroi dans les années 1950 et 1960, il siège comme conseiller provincial du Hainaut de 1949 à 1954, avant de remplacer J.-B. Cornez, décédé, au Sénat (1955–1958). Par la suite, il siège comme sénateur provincial de 1958 à 1968. Paul VAN MOLLE, *Le Parlement belge, 1894–1972*, Anvers, 1972.

23. Pierre-Émile Crowet (Charleroi, 1905 – Doische, 1984). Durant ses études de droit à l'Université libre de Bruxelles, il est attiré par la vie culturelle des années 1920. Alors qu'il se lie d'amitié avec un jeune peintre au style prometteur, René Magritte, il fonde, en 1928, avec le poète Jean Glineur, la revue littéraire surréaliste *Le Soupirail*. C'est par là que la lumière devait pénétrer dans la cave que représentait alors, à leurs yeux, la vie culturelle de la ville de Charleroi... Administrateur du Grand Bazar, magasin installé à la Bourse de Charleroi, cet amateur d'art acquiert, en 1927, le tableau *La Forêt* de René Magritte dont il devient rapidement le mécène, le sponsor, le biographe et le « propagandiste ». Anne-Marie Crowet, sa fille, a été la muse de René Magritte, ainsi qu'elle apparaît sur le tableau *La Fée ignorante*. Élu à la présidence du Cercle artistique et littéraire de Charleroi (1944–1970), dont la fondation remonte à 1921, Crowet ajoute à ses statuts l'objectif de promouvoir le goût et la connaissance des Beaux-Arts. Pendant plus d'un quart de siècle, il ne va pas cesser d'en dynamiser les activités. À la manière d'un Fernand Graindorge à Liège et de l'APIAW, Pierre-Émile Crowet organise à Charleroi des expositions, ici sous la forme de grandes rétrospectives (Wouters, Evenepoel, Ensor, Permeke, Magritte, Delvaux, etc.), invite de grands artistes étrangers et multiplie les conférences. Président de la commission consultative de sculpture des Musées royaux des Beaux-Arts, administrateur délégué de la Société des expositions au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, président fondateur de la Jeune peinture belge (1961–1984), président de la Fondation Magritte (1967–1985), il avait notamment contribué à la mise sur pied de la rétrospective Magritte à Charleroi, en 1956. En 1948, il est parmi les membres-fondateurs de l'asbl les Amis d'Adolphe Biarent dont il soutient régulièrement les activités. Pierre Crowet est aussi membre de l'asbl Comité des concerts symphoniques populaires (fin des années 1950, début des années 1960) et président du Comité exécutif des amis des CSP. « *Charleroi 1911–2011* », *L'industrie s'associe à la culture*, Charleroi, 2011, p. 318. <https://art-info.be/personnalites/crowet-pierre-emile> (site consulté le 20 août 2019).
24. Léon Degraux, secrétaire du conservatoire de Charleroi, trésorier du Comité des concerts symphoniques populaires (fin années 1950, début années 1960).
25. Jean Hanquinet, échevin libéral (1946–1970) de la ville de Charleroi, en charge des Beaux-Arts, de l'instruction publique, puis de la culture, président du Comité des concerts symphoniques populaires (fin des années 1950, début des années 1960), vice-président du Comité exécutif des amis des CSP.
26. Quand ce compositeur devient le directeur du conservatoire de musique de Charleroi.

Perpétuation de la mémoire d'Adolphe Biarent



Création de l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent.
© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

Chaque administrateur de l'asbl, avec ses moyens, ses réseaux et ses motivations, va désormais contribuer à mieux faire connaître Adolphe Biarent. Toujours prompt à célébrer son maître, Fernand Quinet dirige par exemple *La symphonie en ré mineur* sur les ondes de l'INR. Mais la publication annuelle d'une œuvre du maître, voilà un exercice beaucoup plus contraignant. Malgré une importante campagne de sensibilisation auprès des personnalités du monde politique, économique et culturel, issues de toute la Wallonie²⁷, les bénévoles de l'asbl Les Amis d'Adolphe

27. Le comité de patronage est composé de Pierre Harmel, Oscar Behogne, Émile Cornez, Edmond Rongvaux, Léon Matagne, Jean Rey, Jean Duvieusart, Louis Piérard, René de Cooman, Gaston Hoyaux, Georges Bohy, Léon Eli Troclet, Alex de Taye, Edgard Frankignoul, Charles Baré, Oscar Pinkers, René Barbier. L'asbl reçoit aussi le soutien de l'APIAW et du Conseil économique wallon.

Biarent peinent à réaliser leurs ambitions. La première œuvre de Biarent n'est éditée qu'en 1954. Il s'agit de *Préludes moyen âge*. Elle reçoit le soutien des pouvoirs publics et de l'APIAW qui se charge notamment de frapper des médailles pour l'événement²⁸. L'édition de *Préludes moyen âge* (pour piano) est en effet l'occasion d'une séance d'hommage organisée, le 29 novembre 1954, en l'auditorium du conservatoire de musique de Charleroi. Bien sûr les *Préludes* y sont interprétés, à l'instar d'un « cycle de mélodies ». La veuve Biarent cède, quant à elle, l'entièreté de ses droits à l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent pour l'œuvre en question. Sans doute, ce processus devait-il se renouveler à chaque nouvelle édition, mais en septembre 1956, quand décède Hélène Moreau, « Les Amis » en sont toujours au stade des projets, et ils stagnent en bord de Sambre.

Conformément à un testament olographe datant de novembre 1944, Roger Desaise et son épouse Denise (née Pirmez) héritent du « patrimoine artistique » d'Adolphe Biarent. À ce titre, Roger Desaise entame une série de démarches. Durant l'hiver 1957, il achève de dresser le catalogue chronologique des partitions que l'on retrouve actuellement dans le fonds Biarent des collections de l'Institut Destrée²⁹. Il complète et améliore ainsi ce qui était paru dans *Les Cahiers du nord*, dix ans plus tôt, et constitue le premier catalogue des œuvres du compositeur. Comprenant 21 titres, cette liste ne sera plus modifiée et deviendra le « Catalogue complet des œuvres de Biarent », lors de la publication de la *Sonate*, en 1979³⁰.

Administrateur de l'asbl des AAB, dont il soutient les activités, Desaise met à sa disposition l'ensemble des compositions. Auprès de la Sabam, le couple Desaise fait également valoir ses droits sur les œuvres d'Adolphe Biarent. Ce dernier est d'ailleurs admis à la Sabam à titre posthume et les Desaise commencent à percevoir des droits tant de la Sabam que de Wesmael-Charlier, en raison d'un contrat signé en 1913 entre cette maison d'édition et Adolphe Biarent : il s'agit en l'occurrence des droits sur l'ouvrage plusieurs fois publié *Cinquante chansons populaires flamandes et wallonnes* (ou *Mélodies populaires...*)³¹. Au décès de Roger (mars 1960), Denise

-
28. En achetant des exemplaires de l'œuvre, le ministère de l'Instruction publique apporte son soutien à l'initiative (10 000 fr.), à l'instar de la ville Charleroi (2 000 fr.); c'est cependant la section de Charleroi de l'APIAW qui consent l'effort financier le plus important en allouant 15 000 francs pour l'édition.
29. L'inventaire manuscrit de Desaise se trouve aussi dans les collections du CR&AW, fds Biarent, boîte n° 342.
30. Adolphe BIARENT, *Sonate pour violoncelle et piano*, (1914–1915), Charleroi, édition de l'Institut Destrée, édité avec le concours du Conseil culturel de la Communauté culturelle française, p. 65.
31. L'identification des éditions de *Cinquante chansons populaires flamandes et wallonnes* est un peu problématique; sous ce titre, on semble se trouver en présence d'une 1^{re} éd. en 1912; 2^e éd. 1938; 3^e éd. 1949. Sous le titre *Mélodies populaires wallonnes et flamandes*, il existe une première édition en 1912, puis d'autres en 1924, 1926, 1935, et 1938. Une édition est remaniée en avril 1941 suivant les indications de la Commission de contrôle des ouvrages classiques. On enregistre une autre édition en 1943. En 1949, 1956, Wesmael-Charlier publie à nouveau *Mélodies populaires...*

Desaise le remplace au sein de l'asbl dont les activités se concentrent toujours sur l'édition tant souhaitée de toutes les compositions de Biarent, mais surtout sur la rédaction d'une biographie et d'un catalogue imprimé.

Au printemps 1959, conformément à leurs statuts, les « AAB » ont publié *Huit mélodies pour mezzo-soprano*, mais le projet d'une biographie, lancé en 1956, occupe alors tous les esprits. Elle verra finalement le jour en janvier 1965, sous la forme d'un ouvrage de 62 pages, intitulé *Adolphe Biarent compositeur 1871–1916. Sa vie, son œuvre. Témoignages*. Des articles de presse, des lettres de témoignages et de souvenirs, ainsi que des archives envoyées à l'asbl constituent la base de ce projet éditorial, placé sous les plumes d'Albert Van der Linden³², auteur d'une solide étude critique de l'œuvre dont nous nous sommes inspiré, ainsi que de Nestor Miserez et de Sylvain Vouillemin, qui rédigent des études complémentaires. Pour nourrir cette monographie, « Les Amis » ont mené une vaste enquête, sur base d'un formulaire de quatre pages, comprenant une trentaine de questions. Ils l'ont adressé par voie postale à toute une série de personnes qui ont connu l'artiste, en tant que Carolorégiens, qu'élèves du professeur ou que mélomanes. Les témoignages ainsi sollicités complètent les autres sources utilisées par les auteurs et expliquent, en partie, la durée du projet. La publication est un vrai succès pour l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent : les articles de presse sont élogieux — mais ils émanent surtout de la presse carolorégienne —, à l'instar des réactions épistolaires — elles proviennent d'horizons beaucoup plus larges — adressées au siège de l'association. À nouveau, la ville de Charleroi est associée à cet hommage puisque, dans la foulée de la publication, la rue Bellevue où se sont implantés les nouveaux locaux du Conservatoire de musique est rebaptisée du nom d'Adolphe Biarent, tandis que la rue du conservatoire « délaissé » reprend son ancien nom. On veille aussi à replacer le médaillon dans les nouveaux bâtiments (1965)³³. Néanmoins, plus tard, c'est le nom d'un autre musicien, le virtuose Arthur Grumiaux, qui donnera son nom au Conservatoire lui-même.

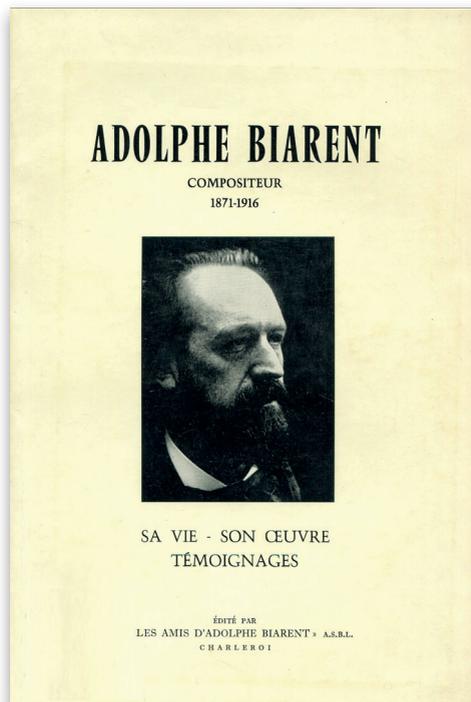
Assurément, le projet éditorial atteint l'un de ses objectifs : élargir la notoriété des Amis et celle d'Adolphe Biarent au-delà du pays de Charleroi ; dans le même temps, Sylvain Vouillemin rédige la très courte notice que publie l'Académie dans le tome XXXIII de la *Biographie nationale* (1965). Mais pour cette association composée de bénévoles, tout cela ressemble à un vrai tour de force. En 1968, le décès de Nestor Miserez laisse un grand vide. L'asbl ne s'en remettra pas. Au milieu des années 1970, l'idée d'unir les forces culturelles actives dans le pays de Charleroi pousse Les Amis d'Adolphe Biarent, ainsi que la section de Charleroi de

L'original du contrat d'édition de 1913 est conservé dans la chemise bleue II, CR&AW, fds Biarent, boîte n° 342.

32. Bibliothécaire au conservatoire royal de Bruxelles. Son manuscrit est conservé : CR&AW, fds Biarent, boîte n° 342.

33. PV des réunions des AAB, séance du 27 avril 1964. CR&AW, fds Biarent, boîte n° 342.

l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie à demander leur intégration au sein de l'Institut Jules Destrée, animée par Aimée Lemaire-Bologne³⁴ et Jacques Hoyaux³⁵. Depuis le début des années 1960 et l'ouvrage de Félix Rousseau, *La Wallonie, Terre romane*, cet institut constitué en asbl publie régulièrement des livres valorisant l'histoire de la Wallonie et de ses créateurs culturels : en 1975, une petite cinquantaine de titres sont à l'actif de l'association, dont l'un consacré aux *Musiciens wallons* et un autre à *François-Joseph Gossec*. En intégrant l'Institut Jules Destrée, les « Amis » offrent aussi à Biarent l'occasion de sortir du cadre du pays de Charleroi.



Rare ouvrage de référence publié par les Amis d'Adolphe Biarent (1965). Coll. CR&AW, fonds Biarent.

34. Aimée Bologne-Lemaire (Saint-Gilles, 1904 – Nalinnes, 1998). Féministe, libertaire, révolutionnaire, fédéraliste, gauchiste, libre-exaministe, pacifiste, résistante et wallonne, Aimée Lemaire a traversé le xx^e siècle avec ses convictions chevillées au corps, quelles que soient les circonstances. Étant parmi les rares jeunes filles de son époque à décrocher un doctorat en philologie classique (1926), elle exerce comme professeur de latin, grec, français et histoire à la section d'Athénée de l'école moyenne de l'État de Charleroi (1926–1930), puis à l'athénée d'Ixelles (1930–1943), avant de retrouver Charleroi où elle s'établit quand elle est nommée, en 1943, à la direction de l'École moyenne pour filles, devenue Lycée en 1949. Militante wallonne, cofondatrice de la Société historique pour la défense et l'illustration de la Wallonie (11 juin 1938), elle est aussi à l'origine de l'Institut Jules Destrée, au début des années 1960, dont elle est la directrice des travaux pendant 15 ans (1960–1975) : par sa politique de publication, elle contribue à la création de « la première bibliothèque wallonne ».
35. Jacques Hoyaux (Uccle, 1930 – Watermael-Boitsfort, 2013). Docteur en droit de l'ULB (1954), président du Cercle des étudiants wallons (1953), militant socialiste et wallon, désigné comme sénateur provincial du Hainaut (1974–1977), puis sénateur direct (1977–1985), il est tour à tour secrétaire d'État aux réformes institutionnelles et membre du Comité ministériel des affaires wallonnes (1977–1978), ministre de l'Éducation nationale (F) (1979–1980), contribuant alors à la mise en place des institutions politiques de la Wallonie. Vice-président du Conseil régional wallon nouvellement créé (1980–1983), il met un terme à sa carrière parlementaire quand il est désigné comme délégué de la Communauté française de Belgique à l'Agence de coopération culturelle et technique à Paris (ACCT) en qualité de contrôleur financier (1983–1986). De 1975 à 1985, il est aussi le dynamique président de l'Institut Jules Destrée (1975–1985).

3. LA SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO COMME PASSEPORT

Sous la conduite d'Alphonse Darville qui est administrateur des « AAB » depuis 1963, de Maurice Bologne co-fondateur de l'Institut Jules Destrée, d'Émile Lempereur membre de nombreuses associations culturelles, dont la section de Charleroi de l'APIAW, et de Jacques Hoyaux président de l'Institut Destrée depuis 1975, les négociations sont rapides. L'absorption des deux associations au sein de l'Institut Destrée est actée au *Moniteur belge* (1976). Sollicitée, l'académie de musique de Charleroi préfère que les manuscrits soient confiés à l'Institut Destrée³⁶ et, en 1977, celui-ci reprend officiellement les actifs des associations précitées³⁷, ainsi que les archives Adolphe Biarent. Depuis ce moment, ses compositions originales, les directrices comme les parties pour instruments, voire des copies, sont conservées par l'Institut Destrée qui dispose aussi des archives de l'asbl Les Amis d'Adolphe Biarent³⁸ : le tout forme ce qui est appelé le « fonds Biarent ». En absorbant cette asbl, l'Institut Destrée s'engage aussi à partager l'un de ses objectifs initiaux et concrétise l'intention formulée déjà en 1959 d'éditer la *Sonate pour violoncelle et piano*. Avec une préface des « Amis », témoignage du passage de témoin, cette publication va aussitôt élargir le champ de diffusion de l'œuvre d'Adolphe Biarent.

Considérée comme l'œuvre la plus remarquable du compositeur, la *Sonate* est éditée en 1979 grâce à la force de conviction de Guy Galand et de Jacques Hoyaux, ainsi qu'au soutien d'un mécène et du Conseil culturel de la Communauté française de Belgique ; Louis Pirmez (frère de feu Denise Desaise) en a donné le manuscrit original authentifié par Adolphe Biarent ; Sylvain Vouillemin a préfacé le texte dont il a corrigé les épreuves³⁹. La diffusion de la *Sonate* dans les milieux professionnels, soixante-cinq ans après sa création, suscite un véritable intérêt. Pour ceux qui découvrent Adolphe Biarent, il s'agit d'une révélation. L'engouement est tel que le conseil d'administration de l'Institut Destrée envisage l'enregistrement de deux ou trois œuvres (*Sonate*, *Préludes*, voire *Rapsodie wallonne*), l'édition sous forme de disque et sa diffusion ; la réalité économique impose cependant sa loi : le projet est trop onéreux et l'Institut doit finalement y renoncer (novembre 1980)⁴⁰. Mais la publication de la partition de la *Sonate* contribue véritablement à la redécouverte de l'œuvre de Biarent auprès d'un public plus large, d'une génération plus jeune, et qui dépasse le pays de Charleroi.

Un tournant semble avoir été pris. Edmond Baert et Jean-Claude Vanden Eynden (Bruxelles) décident d'inscrire Biarent à leur répertoire, à l'instar de

36. Lettre de Jacques Hoyaux à Louis Pirmez, 3 octobre 1977 ; CR&AW, fds Biarent, boîte n° 342.

37. En mars 1977, les AAB versent 57750 francs, reliquat de leurs activités, sur le compte de l'Institut Destrée. La somme est destinée à publier la *Sonate*.

38. CR&AW, fds Biarent, AAB, boîtes n° 342 et n° 342-II.

39. CR&AW, fds Biarent.

40. Les prix proposés par les grandes maisons de disque sont trop élevés et « Musique en Wallonie » a répondu négativement.

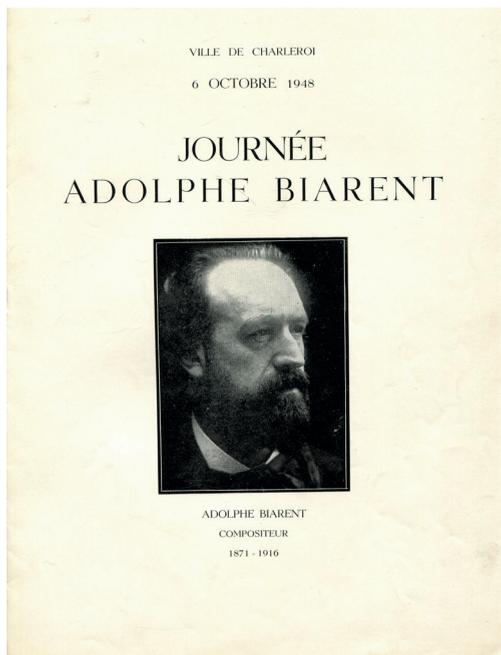
Dominique Cornil (Mons). « Avec Biarent, nous tenons en Wallonie une valeur exceptionnelle... [il est] l'un de nos plus grands maîtres au même titre que Franck et Lekeu », s'enthousiasme Diane Andersen, professeur au conservatoire de Bruxelles, qui avait joué, avec Ysel Poliaert, des *Mémoires* de Biarent, en 1962 déjà. En contacts réguliers avec Guy Galand (directeur des travaux à l'Institut Destrée jusqu'en 1984, puis administrateur), la pianiste va interpréter régulièrement Biarent durant les années 1980. Avec le soutien de la banque CGER et de la ville de Charleroi, elle édite en 1989 un premier CD qui est peut-être le premier enregistrement durable d'une œuvre de Biarent. Alors que Mark Drobinsky, en tournée en Afrique du Sud, interprète la *Sonate pour violoncelle et piano*, et qu'à Paris, Daniel Blumenthal joue les *Préludes* (1989), Diane Andersen reprend la *Sonate pour violoncelle et piano* en 1993, ainsi que la *Sonate* et le *Quintette pour piano et cordes* en 2002, CD qui reçoit le « Cannes International Classical Music Award » 2003. Après avoir préfacé le *Quintette* et *Les Préludes* enregistrés par Diane Andersen (1989), le musicologue Michel Stockhem contribue à son tour à faire découvrir Adolphe Biarent, à l'entame des années 1990, en proposant à Pierre Bartholomé d'enregistrer *Trenmor*, ainsi que la *Symphonie* pour le label « Musique en Wallonie ». À l'occasion du 80^e anniversaire de la disparition du compositeur, voire du 125^e anniversaire de sa naissance, l'Orchestre philharmonique de Liège réalise deux enregistrements, les 16 et 19 octobre 1996 et commercialise un CD, sous la direction de Pierre Bartholomé, avec Luc Dewez au violoncelle, dans la collection « Musique en Wallonie ». Deux ans plus tard, sous la direction de Pierre Bartholomé et avec... Diane Andersen au piano, sort un second CD (1998), sur base des partitions du « fonds Biarent ». Le compositeur est ainsi reconnu tardivement, par les œuvres les plus représentatives de son art, au-delà du pays de Charleroi. Quant à l'asbl Musique en Wallonie, elle édite en 2007 un CD consacré aux musiciens du Hainaut, où le *Trenmor* de Biarent prend place à côté de Gilles Binchois, Josquin Desprez, Roland de Lassus, François-Joseph Gossec, François-Joseph Fétis, André Souris, Jean Absil, Jean Noté et autre Fernand Quinet, notamment.



Au moment de l'édition de la *Sonate*, Jacques Hoyaux avait défendu publiquement l'idée d'un Musée de la Vie wallonne à établir à Charleroi et il avait proposé que le « fonds Biarent » soit le premier dépôt de ce projet à développer. En l'absence d'initiatives publiques, dans les années 1980, lorsque l'Institut Destrée professionnalise ses activités, créant notamment un centre d'archives de Wallonie (1993), le fonds Biarent y est automatiquement intégré. N'ayant pas vocation, *a priori*, à la conservation de ce type de documents, l'Institut Destrée conclut une convention, en 1995, pour répondre à l'intérêt porté par l'Orchestre philharmonique de Liège au compositeur carolorégien. L'OPL peut ainsi disposer de l'ensemble des

pièces du fonds Biarent, dont l'Institut Destrée demeure le propriétaire. Quelques années plus tard, l'OPL décide de résilier unilatéralement la convention et restitue le fonds à l'Institut Destrée (2009). Les documents reviennent à Mont-sur-Marchienne et rentrent dans les collections du centre d'archives qui, entre-temps, s'est étoffé d'importants volumes de documents, de photos, de journaux et revues, ainsi que de milliers de livres sur des sujets très éloignés de Biarent. Du fait de ce développement conséquent, le Centre de Recherche & Archives de Wallonie se retrouve à l'étroit dans ses locaux. Cherchant une infrastructure plus adaptée, il trouve finalement à s'installer à Namur au printemps 2019. L'exiguïté des lieux à Mont-sur-Marchienne et la préparation du déménagement des collections ont rendu impossible la consultation des collections, en particulier du fonds Biarent, pendant plusieurs années et notamment au moment où certains souhaitaient commémorer le centenaire de son décès.

Depuis mars 2019, l'Institut Destrée dispose de nouveaux locaux, au 24 de la rue Saint-Nicolas à Namur et, durant l'été de la même année, ses collections ont retrouvé progressivement vie dans un nouvel environnement, y compris le « fonds Biarent ». L'occasion était propice de procéder à son reclassement et à la mise à jour de la liste des œuvres réalisée par Desaise en 1947. Réorganisé, repensé, ce nouveau catalogue de l'œuvre complet du compositeur se trouve à la suite du chapitre III, consacré à la présentation succincte de ses principales créations.



Affichage annonçant la « journée Adolphe Biarent »
(Charleroi, 6 octobre 1948).
© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

Chapitre III

Un César Franck des bords de Sambre ?

Avec nuances, semblent se dégager quatre périodes relativement distinctes dans le processus de création du compositeur carolorégien. De ses débuts à 1897, la musique d'orchestre a sa préférence. Ensuite, se dégage une période au milieu de laquelle émerge sa seule et unique cantate, couronnée par le Premier Prix de Rome, et où le piano a sa préférence, piano avec chant, piano seul, voire un exceptionnel *Nocturne* où s'associent piano, chant, harmonium, harpe et cor. De retour des séjours à l'étranger qu'il a accomplis dans le cadre de son Prix de Rome, Biarent porte le projet de création d'un orchestre symphonique à Charleroi : la musique d'orchestre retient alors toute l'attention du compositeur. Entre 1905 et 1911, il livre une dizaine de poèmes symphoniques où la Wallonie et Charleroi occupent une place particulière. Enfin, dans la courte période qui va de septembre 1912 à juillet 1915, et où la maladie qui le mine aura rapidement raison de lui, Biarent revient à la musique de chambre avec cinq œuvres particulièrement abouties. Comparant Adolphe Biarent à César Franck, au point de se demander s'il n'y avait pas là « un second César Franck », Michel Stockhem soulignait que la mort du Carolorégien en 1916, à l'âge de 45 ans, était une vraie perte, tant « ses dernières productions témoignent d'une accélération continue de leur qualité¹ ».

I. DE LA MUSIQUE D'ORCHESTRE EN OUVERTURE... (PÉRIODE 1894–1897)

Ouverture de Fingal

L'identification des premiers pas du compositeur nous ramène en septembre 1894, au moment où il crée une rêverie d'une facture toute moderne, à l'orchestration déjà fouillée et au thème travaillé selon l'esthétique nouvelle, et qui témoigne des multiples influences enseignées au conservatoire de Bruxelles. Il recourt principalement à des instruments à vent, dont le rare petit bugle en mib et un bombardon. Destinée aux fanfares et harmonies qu'il fréquentait depuis sa jeunesse et avec lesquelles l'étudiant frayait sans doute encore, l'*Ouverture de Fingal* tire son inspiration du héros de l'épopée attribuée au barde Ossian. Phénomène littéraire né

1. Michel STOCKHEM, *Adolphe Biarent*, Charleroi, CGER, échevinat de la culture, s.d. [1989], p. 4.

en Grande-Bretagne dans les années 1760, les poèmes d'Ossian ont rapidement été traduits en Europe continentale où ils se sont propagés très rapidement, en influençant à la fois la littérature, la peinture et la musique. Ainsi, comme Goethe, Herder était un lecteur passionné d'Ossian; le romantisme s'en ressent, tandis qu'en France, par exemple, Ingres et Girodet peignent l'un et l'autre un tableau évoquant le barde Ossian, notamment pour plaire à Napoléon, dont on rapporte qu'il ne se séparait jamais de sa traduction d'Ossian par Le Tourneur. Quant à la musique romantique, elle doit à Schubert, Brahms et Mendelssohn notamment des œuvres directement inspirées de la « vague ossianisante », Fingal étant, chez les deux derniers, au cœur de l'une de leurs compositions².

Par quels cheminements Biarent s'est-il à son tour inspiré du barde Ossian de Macpherson? Aucune source ne permet de le savoir. Mais le fait que, dix ans après *Fingal* qui est sa première composition, Biarent place Trenmor au centre de sa nouvelle création, semble montrer tout l'intérêt que le Carolorégien porte à l'œuvre du faux barde écossais. Nourrissait-il le projet, patriotico-historique de donner à son pays un héros national à l'image d'autres compositeurs du XIX^e siècle? Rien ne permet de l'affirmer ni dans *Fingal* ni dans *Trenmor*.

D'après nos sources, la toute première des compositions de Biarent, l'*Ouverture de Fingal*, n'a été interprétée qu'à quatre ou cinq reprises avant la Grande Guerre, par des cercles musicaux du pays de Charleroi, dont la toute première fois, fin décembre 1897, au cercle La Cordiale, à Marchienne. Dans les rares programmations de concerts où, par la suite, il introduira ses propres œuvres, Biarent ne jouera qu'une seule fois cette première composition de jeunesse que l'Harmonie de Dampremy avait intégrée à son répertoire³. Invité à faire partie du jury des Concours internationaux de musique de Liège, en mai 1903, Biarent aura l'honneur d'entendre son ouverture interprétée par la Fanfare de Jemeppe, lors de la soirée artistique en prologue des concours⁴.

Après cette *Ouverture*, Biarent compose coup sur coup *Symphonie d'avril*, un poème pour piano et chant, en quatre parties⁵, ainsi qu'un enjoué *Scherzo* pour grand orchestre, « avec quelques enchaînements harmoniques abrupts dans le trio, [...] assez conventionnel⁶ ». Aussi pour orchestre, ses *Impressions du Soir*, en trois parties, sont les seules que l'on puisse dater avec une relative précision. Elles sont inscrites au programme du concert de Noël 1897, organisé à Marchienne-au-Pont, et son auteur en a laissé l'interprétation à « l'Orchestre symphonique de la Société

2. Samuel BAUDRY (intro. et trad.), *James Macpherson. Œuvres d'Ossian*, Paris, Garnier, 2013, coll. Littératures du monde, n° 6, p. 19–21.

3. *Journal de Charleroi*, 7 janvier 1902, p. 2.

4. *La Meuse*, 22 mai 1903, p. 2.

5. Un des feuillets de la partition est perdu; manque dès lors la musique de la fin de la partie III et du début de la partie IV.

6. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 8.

des nouveaux concerts de Marchiennes⁷ », sans que l'on en sache davantage. Si les partitions de ces quatre œuvres nous sont parvenues, il n'en est pas de même pour trois autres symphonies qu'il compose après 1895 et avant 1901, si l'on en croit la presse quotidienne de l'époque⁸. Gardent ainsi tout leur mystère : *Alla breve*, pièce symphonique ; *Prélude*, pour le Werther de Goethe ; *La Tempête*, fantaisie pour orchestre d'après Shakespeare⁹. Peut-être leur qualité a-t-elle incité les amis de Biarent à l'encourager à concourir au Prix de Rome. N'oublions pas que durant cette première période, Biarent est principalement aux études, n'entamant une carrière d'enseignant à l'académie de Charleroi qu'en 1897.

2. UNE CANTATE (PÉRIODE 1897–1905)

Écrite entre mai et octobre 1901, créée sur un texte vers-libriste de Jules Sauvenière¹⁰, d'après le prologue de la tragédie de Sophocle (adaptation des 250 premiers vers), la cantate *Œdipe à Colone* associe la parole à la symphonie. Cette douzième création de Biarent est sa seule composition imposée. Sous le titre de la première page, il mentionne que la scène se passe dans les jardins sacrés voués aux Euménides. Après avoir identifié les trois « voix » (Œdipe/Baryton, Antigone/« mezzo-soprano dramatique », le chœur/la foule), Biarent se plonge dans son sujet :

À la fin de la tragédie grecque, Œdipe dit à Thésée : « Ce que je vais t'apprendre, ô fils d'Égée, sera, pour toi et pour cette ville, un trésor à l'abri des injures du temps. Je le conduirai bientôt, moi seul et sans guide, au lieu où je dois mourir. Garde-toi de découvrir jamais à personne à quelle place, dans quelle région est caché mon corps, afin que sa présence soit toujours pour toi un rempart équivalent à mille boucliers, à mille lances... »

Il mesure aussi très bien ce que l'on attend de sa création :

Le Jury demande que les concurrents, dans le *Prélude musical*, fassent ressortir le sort fatal qui pèse sur la race des Labdacides et, dans le *Postlude*, esquissent la conclusion de cette fatalité par la mort d'Œdipe qui assure à la ville d'Athènes une période de grandeur, de richesse et de gloire.

7. *Gazette de Charleroi*, 26 décembre 1897.

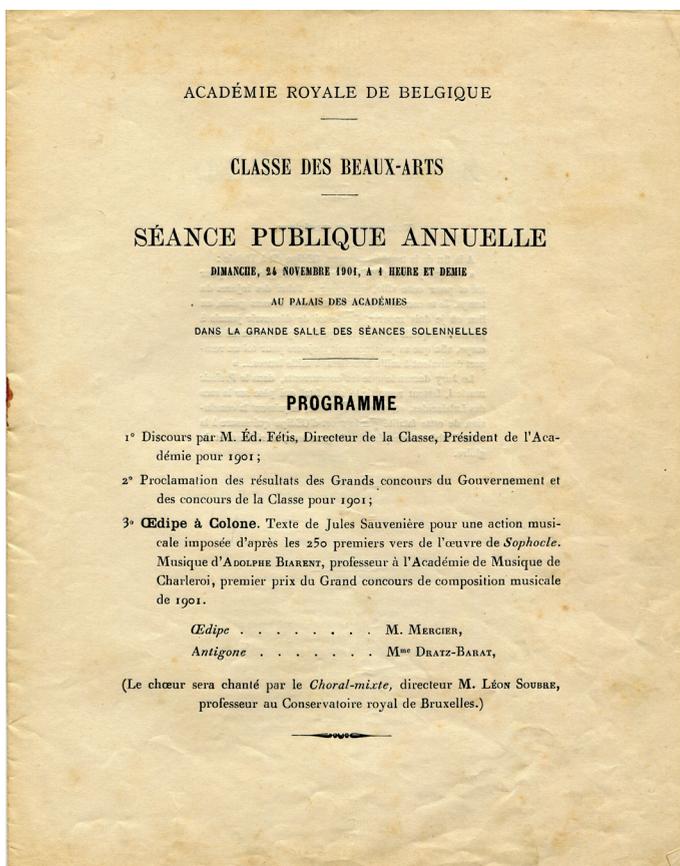
8. Principalement *La Réforme*, 17 octobre 1901, p. 1 ; *Le Petit Bleu du matin*, 10 novembre 1901, p. 5 et *L'Étoile belge*, 10 novembre 1901, p. 2.

9. *Éblouissement*, mélodie pour piano, est aussi mentionnée dans la presse.

10. Jules Sauvenière (Herve, 1855 – Antibes, 1921). Professeur de français à l'Athénée de Liège, passionné de littérature, de peinture et de musique. À la fin du XIX^e siècle, le peintre s'inscrit dans l'école paysagiste liégeoise. Auteur des paroles d'Andromède pour une composition de Guillaume Lekeu (1892), on lui doit, outre le texte de la cantate du Prix de Rome 1901, les paroles de la cantate inaugurale à l'Exposition universelle de Liège, en 1905, interprétée par Théodore Radoux. *Le désespoir de Judas*, drame lyrique de Sylvain Dupuis, est construit à partir d'un poème de Sauvenière. Auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont une pièce historique, *Le Sanglier des Ardennes* (1905), poète, il chercha à Antibes le moyen de soigner la maladie qui affaiblit ses derniers jours.

Sur cet énoncé, Biarent se lance dans l'écriture, se rappelant que, d'après la tradition, Œdipe vivait au XVI^e siècle avant notre ère et était le fils de Laius, roi de Thèbes, et de Jocaste.

L'épisode du bois de Colone constitue l'action musicale imposée. En prélude, le musicien doit faire ressortir le sort fatal du « héros » et, dans le postlude, esquisser la conclusion de cette fatalité qui assurera la gloire d'Athènes. (...) On est loin des cantates aux thèmes faciles et toujours pareils, aux cantates où les violes d'amour faisaient grincer leurs archets langoureux et passionnés sur des cordes qui ne rendaient plus que ses sons anémiés et soporifiques. Cette fois, c'est le mythe grandiose à l'instar des gigantesques créations de Wagner qui a dû être célébré dans la langue souveraine de la musique entraînée à pleines voiles aux souffles impétueux des clairons de l'ouragan. Il a fallu de la maîtrise, de la pensée et du rêve pour atteindre à l'expression d'un idéal tout puissant¹¹.



Programme de la séance publique pour la remise du Prix de Rome 1901.

© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

11. La thématique est longuement présentée dans *Gazette de Charleroi*, 22 novembre 1901, p. 1.

Partition de 166 pages, achevée le 10 septembre 1901, l'œuvre primée du Premier Prix de Rome 1901 est présentée au public pour la toute première fois, le 24 novembre 1901, à Bruxelles, en séance publique de la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique. Dans le rôle d'Œdipe, M. Mercier donne la réplique à Mme Dratz-Barat (Antigone), tandis que le chœur, le « Choral mixte », est dirigé par Léon Soubre. L'interprétation exécutée à Bruxelles est accueillie par les éloges unanimes de toute la critique. Quelques jours après cette première, Biarent dirige encore l'orchestre qui présente son œuvre dans la grande salle solennelle de l'académie de musique de Charleroi.

Inspiré par le triomphe du *Ring* à Bayreuth, Biarent recourt ici au système de récitation symphonique, en lui donnant de l'étoffe, de l'intelligence et une tenue bien personnelle. Après une introduction aux lignes simples, où l'on distingue clairement trois parties distinctes (la deuxième rappelant les imprécations du malheur immérité entre deux pages de résignation), Œdipe exhale sa plainte qui s'enchaîne avec la dernière partie. Le rôle est écrit pour une voix de baryton aigu et ses notes comme celles du mezzo d'Antigone vont se mêler dans l'œuvre aux fureurs de l'orchestre ou des chœurs¹².

La grande souffrance d'Œdipe est traduite par une musique d'une expression intense, d'une allure chromatique presque morbide à force d'être tendue. La douleur poignante d'une âme ulcérée est exprimée en des pages réellement impressionnantes. L'orchestre tout entier crie une douleur surhumaine. Mais les harmonies se distendent et semblent s'épanouir dans un chant large, disant les aspirations au bonheur, les rêves d'apaisement, malgré le sort funeste et la fatalité effrayante. L'âme s'y complait et s'y oublie...

C'est le grand calme rêvé, c'est la fugitive apparition du Bonheur. Cette éclaircie radieuse ne dure pas. Des accords ricanent et, de la masse de l'orchestre, tombent des éclats de cuivre caractérisant les Puissances infernales et redoutables. Le thème de la Fatalité surgit âpre et tragique : c'est la douleur, toujours la douleur poignante et sans bornes!

L'action musicale s'ouvre après ce magnifique prélude. Le récit d'Œdipe exprime un morne abattement. Il y a là quelques pages particulièrement réussies : le gazouillis des oiseaux est peint sous des couleurs charmantes, éveillant dans l'esprit une succession de tableaux pittoresques et poétiques; pourtant, au milieu de ces impressions de fraîcheur, se dessine déjà le thème du Destin, thème fatal et redoutable qui circule à travers l'œuvre toute entière.

Le premier récit d'Antigone est remarquable, sous la forme d'une élégie pleine de sérénité; elle convient bien au caractère de la jeune fille, dont la douce figure mélancolique éclaire d'un pur rayon le sort affreux de son malheureux père. Selon une expression charmante de Wagner, elle est « la fleur exquise de tous les amours réunis ». Biarent fait vivre cette âme unique de femme et de vierge dans ces pages d'une touchante élégie, qui nous révèlent l'Antigone de Sophocle dans toute sa beauté.

12. *Gazette de Charleroi*, 25 novembre 1901.

Mais voici que l'action musicale prend une allure dramatique, de l'orchestre des sonorités surgissent et grandissent, une foule inquiète et bientôt indignée s'arrête devant les jardins sacrés voués aux Euménides. Alors un chant large, fervent, presque liturgique, où dominent la crainte et la terreur, s'élève des masses chorales et apprend au malheureux Œdipe, dans quel lieu inaccessible aux mortels, il a cherché un refuge. Les sonorités rapides et stridentes de l'orchestration évoquent les Euménides en des ricanements de furies! Œdipe reconnaît là que son destin va s'accomplir, que sa vie touche à son terme, car il doit mourir ans les jardins sacrés, et sa mort sera le sûr garant de la gloire d'Athènes.

La scène de la révélation qui suit est le point culminant de l'œuvre. C'est une scène dramatique d'un intérêt profond que commente admirablement l'orchestre. Jamais ne s'affirma une douleur plus hautaine et plus farouche que celle d'Œdipe, elle s'exprime en des révoltes, en des colères, en des malédictions aboutissant à une détresse immense, tandis que la foule hurlante, clame sa haine et son mépris!

La figure frémissante d'Antigone se jetant entre le peuple et son malheureux père est véritablement tragique et quand elle crie fièrement, avec amour et grandeur le nom d'Œdipe-Roi, on ne peut se défendre d'une profonde émotion!

Un ouragan passant à l'orchestre fait pressentir la fin prochaine d'Œdipe — l'oracle l'avait prédit —. Tandis que la foule jette au pauvre proscrit ses clameurs d'anathèmes, Œdipe n'entend plus, il se perd dans un rêve extatique et, dans une vision surhumaine, il entrevoit la gloire d'Athènes, à laquelle il offre sa grande douleur.

Un scintillement de l'orchestre exprime bien la splendeur de la vision prophétique car la gloire d'Athènes rayonnera sur le monde et lèguera à l'Humanité ses marbres et ses poèmes.

Un postlude termine cette action dramatique, le thème qui symbolise Athènes s'élargit, la glorieuse ville apparaît dans une apothéose lointaine couronnant le martyr d'Œdipe, tandis que l'orchestre exprime graduellement un calme toujours plus apaisé. Après un dernier accord majestueux, les envolées aériennes des harpes semblent emporter l'âme souffrante d'Œdipe, désormais libérée de la douleur.

Nous le proclamons franchement, la cantate d'*Œdipe à Colone* est le travail d'un véritable artiste, il a fait vivre ses personnages et leur a donné une âme. La création d'une telle œuvre est la confirmation d'un solide talent de musicien et de dramaturge. C'est une composition essentiellement wagnérienne. M. Biarent est pétri du grand art du Maître souverain; sa technique est savante — on dit même qu'elle est trop savante — sa partition est chargée et très compliquée; son instrumentation est riche et colorée, et a beaucoup de relief¹³.

« La musique est assez adroite », souligne Michel Stockhem, « parfois inspirée, souvent puissante; son style oscille entre Gounod et Wagner, avec quelques

13. *Œdipe à Colone, exécution de la cantate de M. Biarent, dans Journal de Charleroi, 26 novembre 1901, p. 1-2.*

pointes franckistes et brahmsiennes. [...] la partie la plus réussie de l'ouvrage paraît être le postlude [où le compositeur] trouve l'inspiration véritable¹⁴. »

La cantate est bien sûr la pièce majeure de la période 1897–1905. Mais avant de concourir au Prix de Rome, Biarent avait composé trois mélodies pour piano dont l'existence ne nous est connue que grâce à la presse quotidienne de l'époque¹⁵. Dans le catalogue, nous les avons classées par ordre alphabétique : *L'Aveu*, *Qu'importe ?* et *Lyda*. Présentée comme inspirée d'une vieille chanson¹⁶, la mélodie *Lyda* a été interprétée par Mlle Bertha Frère¹⁷, en même temps qu'une quatrième mélodie pour piano dont nous conservons la partition : *Éblouissement* ; cette partition porte la date de novembre 1897, mais l'œuvre n'aurait été présentée au public qu'en mars 1901, à l'Union artistique de Charleroi. Après la cantate et avant qu'il ne propose à la ville de Charleroi de former un orchestre symphonique, Adolphe Biarent séjourne à l'étranger et s'adonne librement à composer principalement des mélodies pour piano. De cette époque, trois créations pour piano ont disparu. Ainsi en est-il d'*Aquarelles*, qualifiée « d'adorable nocturne pour piano¹⁸ », et de *Feuille d'Album* (1905), avec ou sans « s » à feuilles. Le « s » est de mise dans le catalogue chronologique des œuvres d'Adolphe Biarent, dressé par Roger Desaise, mais est absent dans les *Cahiers du Nord*. Et comme la partition est tout aussi absente du fonds Biarent, il est impossible de trancher la question orthographique... et aussi de savoir si Biarent s'est inspiré des *Deux Feuilles d'album* de Richard Wagner, dont l'une contient quelques réminiscences à des motifs des *Maîtres chanteurs*, partition qui, rappelons-le, avait été offerte à Biarent en novembre 1901¹⁹.

Une certaine confusion règne enfin autour d'*Esquisses*, la troisième œuvre pour piano perdue. On ignore même quel titre retenir... si elle a jamais existé. C'est le catalogue chronologique réalisé par Roger Desaise qui la mentionne ; cependant, un coup de crayon supprime le titre *Esquisses* et le remplace par *Suite pour piano*, en maintenant la date de 1903. Évoquant le talent de Biarent dans un article de 1936 du mensuel *La Wallonie nouvelle*, Émile Lempereur, qui est en contact avec Desaise, ajoute de la confusion autour de cette composition en l'identifiant comme une *Suite pour piano* (trois pièces) : *Prélude*, *Suite ancienne*, *Étude*, qu'il situe en septembre 1912... A-t-il existé une composition nommée *Esquisses* et datant de 1903 ou s'agit-il d'une erreur de transcription ? L'analyse de *Préludes Moyen âge* (œuvre du catalogue n° 7) tendra à privilégier la seconde hypothèse, mais l'absence

14. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 8.

15. Principalement *La Réforme*, 17 octobre 1901, p. 1 ; *Le Petit Bleu du matin*, 10 novembre 1901, p. 5 ; *L'Étoile belge*, 10 novembre 1901 et *Gazette de Charleroi*, 5 avril 1903, p. 3.

16. S'agirait-il de la poésie *Lyda*, d'Armand Sylvestre dont P. Lacombe s'était inspiré pour composer une chanson en 1880 ?

17. *Gazette de Charleroi*, 5 mars 1901, p. 2.

18. *Le Bruxellois*, 8 février 1916, p. 3 ; *Gazette de Charleroi*, 8 mai 1919, p. 3.

19. *Journal de Charleroi*, 4 novembre 1901.

de certitude a conduit à mentionner cette composition dans le catalogue (n° 2), afin d'attirer l'attention sur son existence possible, mais fort douteuse.

Si trois œuvres pour piano nous manquent, entre 1903 et 1905, force est cependant de constater que Biarent se montre très inspiré durant cette période où, rappelons-le, il séjourne à l'étranger : au total, ce sont dix créations qui sont à mettre à son actif. C'est encore pour le piano qu'il compose une *Sérénade* en ré majeur (1903), un *Sonnet* en si mineur (1904) et un *Nocturne* en fa dièse majeur (1905)²⁰. S'y ajouterait le chant au piano pour *Cigale*, une œuvre où le piano est accompagné d'un double chœur pour voix de femmes ; la partition n'est pas datée et aucun article de presse ne la mentionne. Nous l'avons pourtant introduite au catalogue en lui attribuant la date hypothétique de fin 1904, selon une explication fort simple, qui relève cependant de l'hypothèse. Certains critiques affirment volontiers que Biarent était un imitateur intelligent, s'inspirant de grands maîtres, en apportant une touche personnelle très originale ; en l'occurrence, Biarent (à Paris pour son Prix de Rome) n'aurait-il pas pu s'inspirer de la *Cigale* que Jules Massenet avait créée à Paris en février 1904²¹ ? Comme dans ce « divertissement-ballet » qui fait intervenir une voix seule (soprano) et un chœur invisible, Biarent place à côté du piano un double chœur pour voix de femmes. Hormis dans sa cantate, c'est la seule fois qu'il intègre un chœur dans ses compositions.

Enfin, il nous faut mentionner la dernière œuvre originale où intervient le piano dans cette période. Son *Nocturne* pour chant, piano, harmonium, harpe et cor date précisément du 15 juin 1905 ; sans doute est-ce là sa dernière composition réalisée avant son retour définitif à Charleroi, ou la toute première marquant son retour. Inspirée d'un « poème de Mme Moreau », sa partition est achevée moins de deux mois avant son mariage et peut-être faut-il concevoir cette création comme un cadeau de noces... Ce *Nocturne* (à ne pas confondre avec le n° 6 du catalogue) sera interprété en public pour la première fois, le 25 mars 1906.

3. PÉRIODE SYMPHONIQUE (1904–1911)

Genre très prisé au XIX^e siècle, la cantate *Œdipe à Colone* sera la seule écrite par Biarent. Tombé en désuétude quand commence le XX^e siècle, ce genre est généralement remplacé par la musique instrumentale vers laquelle il se tourne délibérément. Sa nature délicate autant que son esprit cultivé le conduisent dans cette voie tracée par Liszt et dans laquelle il peut donner libre cours à son imagination toujours en éveil et à son tempérament avide de sensations toujours nouvelles. C'est surtout dans le domaine orchestral qu'il se montre le digne émule du grand Liszt, qui fut le stimulateur des jeunes qui poussèrent auprès de lui, tant par ses

20. Reprises sous l'intitulé générique *Trois pièces pour piano*, toutes trois ont été jouées en octobre 1911, dans un concert de musique wallonne programmé parmi les activités de l'Exposition de 1911 (*Gazette de Charleroi*, 19 octobre 1911).

21. Ce ballet fut joué à Bruxelles dès l'automne 1904.

conseils que par des exemples, les forces qui devaient garder leur inspiration ainsi que la persévérance dans la poursuite de leur idéal. Déjà, entre janvier et avril 1904, quand il était à Rome, Biarent est revenu vers le genre de ses débuts et a composé une importante *Pièce symphonique* d'allure franckiste. « Deux thèmes opposés s'y affrontent, le deuxième expressif, se superposant en augmentation au premier à la fin de l'œuvre²². » La première écriture de cette *Pièce symphonique* porte la date d'avril 1904; il recopiera la partition sans grand changement en 1906, mais nous n'avons retrouvé aucune trace de sa présentation publique, l'inventaire Desaise ne mentionnant d'ailleurs pas l'existence de cette œuvre. Elle inaugure une nouvelle courte période (1904–1911), entièrement symphonique, et c'est avec *Trenmor* que Biarent marque les esprits.

Trenmor

Parmi les poèmes symphoniques de Biarent, *Trenmor* se détache comme une œuvre de pure légende, illustrant un fragment des *Chants d'Ossian*, écrits par l'Écossais James Macpherson dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Composée entre le 18 novembre 1904 et le 9 avril 1905, la partition originale compte 88 pages que l'auteur résume comme suit :

Voyageant par les plaines et les mers, Trenmor, guerrier farouche, compagnon des orages, cherche l'apaisement des désirs qui tourmentent son âme inquiète et sombre. Et la séduction des plaisirs et la fièvre des orgies essaient d'apporter leurs illusions décevantes à sa tristesse infinie. Seule, la pure Inibacca, la vierge des forêts du Gormal, lui ouvre la splendeur de la vie par la révélation de l'amour²³.

Faut-il apercevoir Biarent derrière le personnage de Trenmor ici décrit, lui qui voyage dans le cadre de son Prix de Rome et qu'un mariage attend à Charleroi? L'hypothèse est séduisante, mais on se gardera de toute spéculation abusive. Fortement inspiré du *Lobengrin* de Richard Wagner, le poème symphonique comprend trois parties que décrit encore Adolphe Biarent :

Dans la première, d'une forme heurtée et violente, traduisant le trouble et l'agitation du guerrier, apparaissent deux thèmes caractéristiques enveloppés par les dessins mouvementés des violons. Le premier de ces thèmes est le motif héroïque de Trenmor (soutenu par les cors); le second (pour les bois et les cors) d'une allure grave et sévère symbolise la tristesse du héros. La description symphonique de la forêt, avec ses chants, ses jeux de lumière, l'extase de Trenmor, est traitée de manière très moderne. Les deux thèmes caractéristiques de cette première partie circulent dans toute l'œuvre, se transforment, se modifient, mais toujours aisément reconnaissables. La deuxième partie peint l'effervescence

22. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 10.

23. Extrait du programme distribué lors de la première présentation de *Trenmor*, Charleroi, 25 mars 1906.

d'une bacchanale; la troisième partie exprime la tranquillité sereine, l'extase de l'amour. Sous le voile doré de la légende, se trouve ici traduite cette aspiration éternelle de l'âme humaine à laquelle répond l'amour « grand comme le ciel et la mer », dit le barde écossais Ossian²⁴.

Assurément, l'œuvre a séduit la critique de l'époque :

Trenmor est un écrin dans lequel l'artiste a enchâssé ses premières perles. Ces perles d'une rare valeur constituent un trésor. Dès la première partie de ce poème symphonique, Biarent s'est déclaré maître impeccable dans la conception des thèmes, leurs développements mélodieux et harmonieux et leurs progressions dans la gamme entière des sentiments les plus fiers et les plus exquis. Inconnu, agitation, angoisse, tristesse, tout cela parut à l'orchestre dans des tons et des couleurs qui remuent l'âme des plus simples et qui dévoilent les immenses ressources que possède à fond cet homme qui, inconnu jusqu'à hier, s'est tout d'un coup placé au premier rang de nos compositeurs. La bacchanale admirablement réalisée nous conduit avec Trenmor à la recherche du bonheur insaisissable, qui toujours s'évanouit. Cette partie est développée avec un tel talent que l'on ne peut guère attendre mieux; et cependant quand le trouble s'est apaisé, quand Trenmor a trouvé le vrai chemin, quand chacune des voix tendrement vibrantes de l'orchestre chante tour à tour les secrets de l'amour, le talent de l'auteur se révèle entièrement, s'épanouit, arrive à l'apogée et l'on sent que son âme est entrée en communion complète avec celles de ceux qui traduisent sa pensée et de ceux qui l'écoutent²⁵.

« Partition agitée, même frénétique », *Trenmor* offre de très bonnes pages comme l'*Allegio agitato* final, Biarent y introduisant la problématique récurrente du conflit binaire/ternaire que l'on retrouvera régulièrement dans son œuvre, le finale de la *Symphonie en ré mineur* l'illustrant avec brio²⁶. Des œuvres de Biarent, *Trenmor* est celle qui a probablement été la plus jouée.

Marche triomphale

Trenmor n'est pas la seule création originale à avoir retenu l'attention du public carolorégien le soir du 25 mars 1906 où le compositeur lui réserve la première; il présente aussi sa *Marche triomphale*, œuvre pour grand orchestre, dédiée tout spécialement à la ville de Charleroi. « Sur un thème fier, mais des plus simples, à savoir le caractère du pays de Charleroi, s'est édifiée une construction variée, éclatante d'allure et d'une force qui symbolise le travail et l'ardeur de la cité vers le bien », commente alors enjoué le critique musical du *Journal de Charleroi*²⁷. Au moment où les autorités locales envisagent la création d'un orchestre symphonique

24. CR&AW, fds Biarent. Texte de Biarent introduisant sa composition.

25. *Journal de Charleroi*, 27 mars 1906.

26. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 10–11.

27. *Journal de Charleroi*, 27 mars 1906.

dans leur cité, cette création est à la fois une composition musicale et un argument « politico-artistique » destiné à donner du crédit au projet qu'il allait bientôt déposer et qui donnera naissance à l'Orchestre symphonique de Charleroi. Le fonds Biarent possède la version remaniée de cette *Marche triomphale* : ce travail de mise à jour s'est déroulé entre le 13 et le 21 décembre 1910. Cette dernière date manuscrite est sans doute celle où Biarent a mis un point final à sa composition qui était de circonstance : il avait vraisemblablement établi une première version en 1905-début 1906, peut-être pas entièrement achevée à son goût, mais qu'il a néanmoins présentée le 25 mars 1906, pour la toute première fois. Nous insistons sur ce point car la *Marche triomphale* est généralement située en novembre 1910, alors qu'il convient de prendre en considération sa création en 1906. Sans cette datation précise, on perd de vue les enjeux qui sous-tendent ce qui est davantage qu'une création musicale.

Symphonie en ré mineur

« Ce que Biarent exprime avec le plus de naturel, ce qui paraît vraiment propre à sa nature, c'est une mélancolie nostalgique, une tristesse mêlée d'un espoir mystique en un au-delà où le cœur pourra s'épancher en mélodies harmonieuses qui traduiront le grand amour, le seul lien qui devrait unir tous les êtres²⁸. » Le mouvement lent de la *Symphonie en ré mineur* en est la parfaite illustration. Achevée le 31 décembre 1908, conçue dans la forme cyclique chère à César Franck et comme un hommage explicite à l'illustre Liégeois, la majestueuse *Symphonie en ré mineur* figure parmi les œuvres capitales que Biarent a écrites pour orchestre. « Le climat initial de tristesse d'autant plus profonde qu'on la sent naturelle n'est adouci que pour céder la place à une joie toute mystique²⁹. » Comme la *Symphonie en ré mineur* de Franck, celle de Biarent sera unique. La partition de 181 pages a vu le jour vingt ans après celle du maître.

Le thème initial, qui sans cesse se promène dans toutes les parties de l'œuvre au gré de ses transformations harmoniques apparaît comme un grave appel de toutes les profondeurs de l'être en attente devant la splendeur apollonienne de la vie. Mais un magique rayon a glissé dans la nuit et Titania ouvre la ronde lumineuse des elfes où rêve, d'une magie dorée, l'extase du cor d'Obéron. L'enchantement s'efface dans une arrière vibration des archets idéals et le cycle des solennelles forces recommence, inlassable comme le Temps, flot sans fin où surgit le vol non moins éternel de l'âme humaine³⁰.

Le chant élégiaque de son adagio et la fougue de son finale sont remarquables.

28. *Adolphe Biarent compositeur 1871-1916. Sa vie, son œuvre. Témoignages*, Charleroi, AAB, 1965, p. 21.

29. *Ibidem*, p. 39-40.

30. *Ibidem*.

Annoncée lors d'un Concert Ysaÿe à Bruxelles, à la mi-décembre 1908, la première de la composition de Biarent est reportée *sine die*, son exécution ayant été jugée trop difficile dans le laps de temps imparti aux répétitions³¹. Retravaillée en novembre 1911 et en mai 1914, selon l'analyse du début des années 1960 qui est notre seule référence détaillée en l'absence de la partition dans le fonds Biarent³², la *Symphonie en ré mineur* remaniée bénéficie de la maîtrise que le compositeur a acquise à cette époque. Elle témoigne de la tendance, chez Biarent, à multiplier les nuances des mouvements et les successions de mesures variées; sans doute est-ce là le signe tant de l'inquiétude que d'un scrupuleux souci du détail, de l'infiniment achevé et fouillé.

Le deuxième mouvement, en sol bémol majeur, est d'une grande noblesse. Le thème générateur y apparaît de façon complexe, d'une grande portée, alors que le mouvement lui-même est plutôt bref. Le *scherzo* est plus développé et présente un thème bien franckiste sur fond d'orchestre tumultueux. Biarent voulut un « finale » imposant. [...] Le caractère haletant du rythme est accentué par de fréquents changements de tempo. [...] On notera une curieuse *cadenza* à la harpe solo [...] introduisant un épisode charmant, après lequel [...] le final court à son terme³³.

Une des particularités de cette *Symphonie en ré mineur* est de n'avoir jamais été interprétée en public du vivant de son compositeur. Sa première présentation publique date du 11 février 1926 : dans le cadre des Concerts symphoniques populaires de Charleroi, la direction de l'orchestre est assurée par Fernand Quinet qui, avec les autorités carolorégiennes, entend ainsi rendre hommage au maître dix ans, jour pour jour, après sa disparition³⁴.

Contes d'Orient

Sans doute le tempérament romantique de Biarent et les influences évoquées plus haut l'ont-ils rendu sensible à l'exotisme oriental qui se glisse notamment dans la musique occidentale, au tournant des XIX^e et XX^e siècles. À la suite de Debussy (*Pagodes*, 1903) et avant Dukas (*Le paradis et la Péri*, 1910), Biarent se laisse envoûter, se lance dans l'écriture (19 janvier – 18 septembre 1909) et met un point final à l'orchestration de sa suite symphonique durant l'été (23 août – 18 septembre 1909). Tous les inventaires situent les *Contes d'Orient* en 1911. Or, l'œuvre a été présentée pour la première fois au public carolorégien le 2 janvier 1910, avec la participation d'Eugène Ysaÿe, comme soliste, au Concert de l'Académie. Les *Contes d'Orient*

31. *Journal de Charleroi*, 16 décembre 1908, p. 4.

32. *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 40.

33. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 11.

34. *Journal de Charleroi*, 12 octobre 1925, p. 2.

comptent douze fragments³⁵, que Biarent dit avoir empruntés à divers épisodes de la poésie moderne ou orientale.

L'introduction donne une impression profonde d'immensité, de désert aux horizons lointains et lumineux. Elle donne l'impression de clartés irisées d'un jour naissant dans un paysage baigné de lumières orientales. L'*Alto solo* développe son thème principal, encadré de notes éthérées, soutenues, planant sur l'ensemble et formant horizon. Les sonorités sont ici diverses, d'une exécution difficile. Une phrase mouvementée des violoncelles survient, reprise par tout l'orchestre, le « Célesta » semant par-ci par-là ses notes cristallines. L'introduction se termine par un thème des plus mélodieux exprimé par les violoncelles et le cor anglais³⁶.

« Le thème principal exposé au début de l'introduction par l'alto solo est une mélodie arabe », explique Biarent dans le programme du concert, ainsi qu'en introduction de sa partition³⁷. Présent de façon cyclique, ce thème se retrouve dans ces courtes pièces construites sur des motifs empruntés à la musique de l'Indoustan, au répertoire mauresque et japonais.

Pleine d'originalité et de caractère, la *Danse orientale* (4^e) possède un rythme bien marqué par des accords nourris des bois, et par les basses et les tambourins scandant le mouvement. Certains effets de flûte s'allient quant à eux aux effets des violons. Avec *Le Chant d'Amour* (5^e), l'orchestre soudain se calme. Tout devient d'une sérénité poétique. Le cor parle, soutenu par le quatuor ; sa phrase est reprise par l'orchestre avec accompagnement des cuivres en sourdine, le tout enveloppé par les caresses de la harpe qui perle ses arpèges et que renforce le timbre original du « Célesta ». Un puissant thème est repris à l'unisson par tous les instruments de l'orchestre, phrase pleine de grandeur, de langueur, dépeignant un sentiment profond mêlé de crainte et de douleur.

Avec *Cri de guerre* (6^e), l'orchestre s'emporte, sauvage, et dans la rapidité des traits de violon, éclate la fanfare des cuivres soutenue, scandée par la batterie. Entrant dans *La Rêverie* (7^e), on remarque les accompagnements de violon en *staccati* originaux, le temps marqué par les cuivres et reprise des *staccati* en roulades par la flûte. Le « Célesta » jette toujours ses notes perlées que soutient la harpe. Le thème est soutenu par un accompagnement en contretemps des plus bizarres et des mieux réussis. La trompette reprend le thème, puis une cadence ramène l'ensemble orchestral.

Exprimé par un mouvement plein d'entrain arrive *L'Enthousiasme* (8^e), que souligne une fanfare éclatante. Avec *Chanson* (9^e), l'Alto reprend un thème déjà entendu, auquel s'ajoute un thème sautillant. Il y a ici des entrées merveilleuses, et comme rentrées et comme préparation de rentrées. La *Chanson* se termine par des airs de fifres soutenus par le « Carillon » et le « Célesta ». Alors que *Chant d'Hervor* (10^e) s'achève sur une puissante finale prodigieuse, les différents thèmes

35. Les 2^e, 11^e et 12^e n'ont pas été exécutés lors de la première pour des questions de temps (de préparation et d'exécution sur scène dans le programme).

36. *Gazette de Charleroi*, 2 janvier 1910.

37. *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 31.

réapparaissent dans le *Finale* (12^e) avec un effet de trompette dans le lointain, d'une poésie intense³⁸.

Le motif de cette trompette, dans le « finale », est une chanson mongole, à laquelle répond l'orchestre, le chant des chameliers du Punjab. Œuvre souriante et chatoyante, *Contes d'Orient* est une subtile évocation en douze contes de la nature et de la passion orientales ; par la suite, elle sera souvent interprétée, pour partie ou dans son intégralité. Conscient que la suite pourrait être jugée un peu longue, son auteur conseillait explicitement de supprimer les contes II, III et XI, si nécessaire.

Deux Sonnets, d'après Heredia

D'une grande qualité sont aussi les *Deux Sonnets* inspirés de José-Maria de Heredia³⁹, extraits de son recueil *Les Trophées*, paru en 1893. Les deux compositions musicales pour orchestre et violon pour l'un (*Le Réveil d'un Dieu*), pour violoncelle pour l'autre (*Floridum Mare*), dateraient aussi de l'été 1909 selon Desaise⁴⁰, du 27 décembre 1913 selon une autre source qui précise qu'elles sont très affectueusement dédiées à Fernand Quinet⁴¹. En fait, en se référant à la partition du fonds Biarent (24 p.) qui mentionne explicitement les dates de début (14 juin 1909) et de fin (25 septembre 1909), soit en même temps qu'il achevait ses *Contes d'Orient*, il apparaît que Biarent a d'abord composé UN *Sonnet* d'après Heredia et que sa création n'a alors pas d'autre nom. Ce n'est que plus tard, en 1913, quand il compose *Floridum Mare* que le premier *Sonnet* est identifié comme *Le Réveil d'un Dieu*, les deux formant un tout, sous le titre *Deux Sonnets*, d'après Heredia.

Ce qui deviendra *Le Réveil d'un Dieu* devait être présenté pour la première fois, en même temps que *Contes d'Orient*, le 19 décembre 1909. Mais en raison du deuil national imposé à la suite de la disparition du roi Léopold II, le concert de l'académie de Charleroi est reporté au 2 janvier 1910. C'est ce jour-là qu'Eugène Ysaÿe intervient comme soliste. Quant aux *Deux Sonnets*, ils ont droit à leur première interprétation publique le 8 février 1914⁴².

Le Réveil d'un Dieu « traduit de belle manière une scène de la mort et de la résurrection d'Adonis, pleuré selon le rite phrygien d'Atis. L'œuvre orchestrale est

38. *Gazette de Charleroi*, 2 janvier 1910.

39. José-Maria de Heredia (Cuba, 1842–1905). Inspiré par l'œuvre de Leconte de Lisle, ce fils d'exploitants de café franco-espagnols, envoyé en France pour faire ses études (1851–1859, 1861–1865), s'adonne à la poésie et devient l'un des maîtres du mouvement parnassien, à la suite de Leconte de Lisle. Publié en 1893, son principal et presque unique recueil *Les Trophées* réunit plus d'une centaine de sonnets. Couronné par l'Académie française, cet ouvrage est dédié à Leconte de Lisle. En 1895, Heredia fait son entrée à l'Académie française où il a été élu dans le fauteuil de Charles de Mazade.

40. CR&AW, fds Biarent, catalogue chronologique des œuvres d'Adolphe Biarent, manuscrit.

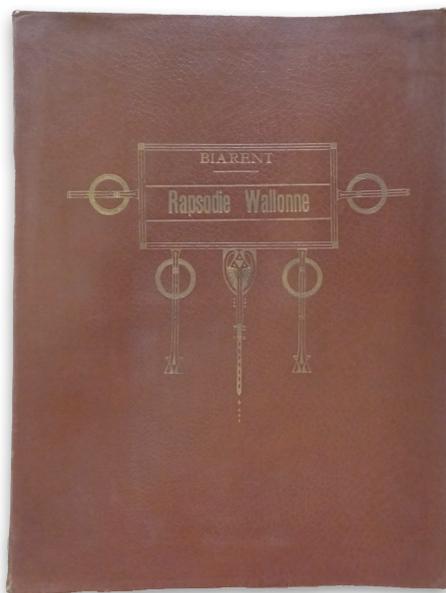
41. *Ibidem*.

42. *Journal de Charleroi*, 25 janvier 1914, p. 4.

l'évocation de la cérémonie rituelle qui fait l'objet de la XV^e idylle de Théocrite *Les femmes à la fête d'Adonis*. Des lamentations du début dans lesquelles s'éploie l'harmonieuse détresse du violoncelle naît peu à peu dans l'orchestre une clarté d'aurore, s'amplifiant jusqu'à la joie d'une renaissance qui fait du ciel tout en feu comme une immense rose qu'un Adonis céleste a teinté de son sang⁴³. » « C'est une œuvre séduisante, d'une écriture très élégante, rendant pleine justice à l'instrument solo⁴⁴. » Le second sonnet, *Floridum mare*, n'est pas en reste. Il est « une pure évocation orchestrale d'un jour éblouissant où le vent pousse, dans la pure lumière, l'ivresse ailée des papillons vers le large, comme un don de la terre à l'immensité océane », selon l'analyse lyrique d'Albert Van der Linden publiée en 1965⁴⁵.

Rapsodie Wallonne, pour piano et orchestre

Lors d'un même concert, le 26 mars 1911, le public carolorégien découvre trois créations d'Adolphe Biarent, totalement originales : *Légende de l'Amour et de la Mort*, *Trois Mélodies pour chant et orchestre* et *Rapsodie Wallonne*⁴⁶. Cette *Rapsodie* est aussi son tout premier concerto. Comme Grieg, Liszt, Lalo, Dvorak, Chopin, Borodine ou Rimsky Korsakoff, le compositeur wallon s'inspire des thèmes populaires de son pays pour construire une fantaisie musicale. Aux côtés des rhapsodies hongroises, espagnoles, norvégiennes ou slaves, cette œuvre s'inscrit dans un contexte déjà évoqué, qu'il soit général ou qu'il s'agisse de l'atmosphère particulière de la préparation, avec Roullier, des *Mélodies populaires wallonnes et flamandes*. Sa *Rapsodie Wallonne pour piano et orchestre sur des thèmes populaires du Pays de Liège et de l'Entre-Sambre-et-Meuse* accorde un intérêt tout particulier aux chansons wallonnes, ainsi qu'à celles nées dans les provinces françaises. Dans le programme du concert de la première exécution de l'œuvre, il s'explique sur ses sources d'inspiration (toutes les notes entre parenthèses sont de Biarent) :



Partition de la *Rapsodie Wallonne*.
© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

43. *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 19-21.

44. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 12.

45. *Adolphe Biarent...* AAB, 1965, p. 19-21.

46. L'orthographe retenue est celle d'Adolphe Biarent : sans « h » à « rapsodie » et avec la majuscule à « Wallonne ».

D'où vient la chanson populaire? L'idée d'une création spontanée qui serait due à l'imagination collective de la masse doit être écartée. Une mélodie populaire est toujours l'œuvre initiale d'un créateur, que celui-ci s'appelle aède ou barde dans l'antiquité, trouvère ou troubadour au moyen âge, compositeur ou chansonnier à notre époque.

Seulement, une mélodie ainsi soumise à la tradition populaire subit à travers les âges des modifications dues au caractère même de la race.

« Telle chanson française, dit Closson ⁽⁴⁷⁾, prend dans le pays de Liège quelque chose de plus vif et de plus alerte, les rondes s'accommodent en "cramignons". »

L'origine de certaines mélodies populaires est parfois bien plus lointaine; l'émouvante ballade flamande *Seigneur Halewyn* est écrite dans le mode phrygien (mode grec) et la pathétique chanson wallonne *La mort de Jean Raynaud* est dans le mode éolien (mode grec).

En France, en Belgique (si l'on excepte l'œuvre de Benoit et de Jan Blockx), les compositions bâties sur des thèmes populaires sont plutôt accidentelles. Par contre, les écoles russes, tchèques, suédoises, la récente école espagnole, voire même la toute jeune école italienne, puisent dans le folklore musical particulièrement riche de leur pays les mélodies populaires qui forment la base invariable de leurs compositions. Les œuvres des Borodine, des Smetana, des Grieg, des Albeniz et de tant d'autres sont suffisamment connues pour qu'il soit besoin de les citer.

Quant à la manière dont il a composé sa *Rapsodie*, Biarent expose qu'elle compte trois parties qui s'enchaînent sans discontinuité (*Allegro giusto*, *Andantino*, *Allegro giocoso*). Écrite entre le 23 septembre et le 16 octobre 1910⁴⁸, jour de son 39^e anniversaire, créée le 26 mars 1911, à Charleroi, en présence du réputé Arthur de Greef en tant que soliste, la *Rapsodie Wallonne* a fait l'objet de quelques ajouts (p. 51, 55 et 65) en juin 1914. Elle a enthousiasmé Vincent d'Indy⁴⁹ qui avait accepté, le 25 décembre 1919, de diriger un festival d'œuvres orchestrales du maître wallon. Au piano, il y avait alors Mlle Antoinette Velmard.

« Belle est la musique qui a pour elle le temps. Exprimée dans une langue parfaite, sensible aux charmes des sonorités délicates et des harmonies raffinées, construite avec un sens aigu des proportions, la musique de Biarent reste par-delà le temps et nous apparaît comme le vivant symbole d'une intelligence qui sut poursuivre son idéal à l'écart des manifestations tapageuses dans la pénombre de sa retraite provinciale », aurait dit Vincent d'Indy en 1919⁵⁰. « Cette œuvre est

47. Ernest CLOSSON, *Chansons populaires des provinces belges*, Bruxelles, Schott frères (1^{re} éd. 1905, 2^e éd. 1913). Comme toutes celles que nous avons mises entre parenthèses, cette citation est due à Biarent.

48. CR&AW, fds Biarent, catalogue chronologique des œuvres d'Adolphe Biarent, manuscrit.

49. Le musicien avait donné un concert à Charleroi en janvier 1896.

50. Propos de Vincent d'Indy datant de 1919, reproduits dans *Nouvelle Gazette*, 14 août 1948, à partir de l'article d'André Henry, *La Musique en Wallonie*, dans *Les Arts en Wallonie. 1918-1946. Deuxième partie*, n° spécial des *Cahiers du Nord*, 1947, n° 3-4, p. 179.

une merveille. C'est une musique qui durera. Laissez-la dormir », est une autre formulation des propos de Vincent d'Indy, selon Hélène Moreau, à propos de cette *Rapsodie Wallonne*⁵¹.

Trois Mélodies, pour chant et orchestre

C'est dans la même note de joie et dans le même contexte que la *Rapsodie Wallonne*, tour à tour délicate et robuste, que Biarent écrit encore trois belles *Mélodies*, pour chant et orchestre, sur des poésies d'écrivains du pays de Charleroi, alors volontiers surnommé le Pays Noir. La première (*Au long de la Sambre*) est écrite les 21 et 22 janvier 1911; la deuxième (*Coin de Terre*) le 23 janvier; la troisième (*La Fête au bois*) du 24 janvier au 1^{er} février; interprétées pour la première fois le 26 mars 1911, par Mlle Bernard, les trois poésies chantent le pays de Charleroi : *Au long de la Sambre* d'après Louis Delattre⁵², *Coin de terre* de Gustave Roullier, et *La Fête au bois* d'Edmond Deffernez⁵³. Parmi les créations symphoniques de Biarent, ce sont là les pages les plus marquantes de son imagination et de son originalité. « Ces *Trois mélodies* forment un triptyque symphonique où l'âme wallonne spirituelle et tendre se donne franchement libre cours. La verdeur et la robustesse, d'une part, la douce rêverie et la délicate poésie des gens y éclatent et y songent dans un lyrisme d'une exceptionnelle souplesse. Ces trois pièces ne sont pas une traduction physique directe par une évocation trop matérielle de la nature et des êtres, mais une suggestion des beautés tumultueuses du "Pays noir", comme aussi de ses repliements

51. *Le Rappel*, 29 novembre 1954.

52. Louis Delattre (Fontaine-l'Évêque, 1870 – Uccle, 1938). Très tôt attiré par l'écriture, il est encore au études quand il publie ses premiers contes, à la fin des années 1880, dans *La Jeune Belgique*. Installé à Bruxelles pour exercer son métier de médecin, il devient aussi critique littéraire, dresse la biographie des écrivains de son temps et livre de nombreux articles dans les revues et les journaux. S'imposant comme un écrivain régionaliste prolifique, il réduit son activité littéraire, à partir de 1912, quand il devient médecin à la prison de Forest (1912–1935) puis inspecteur des prisons et enfin inspecteur principal de l'hygiène. Auteur de deux pièces de théâtre, d'un roman et de quelques essais, sur les cultures wallonne et flamande notamment, remarqué aussi pour ses causeries très populaires à la radio, c'est surtout en tant que conteur que Louis Delattre a excellé.

53. Edmond Deffernez (Frasnes, 1848 – Saint-Ghislain, 1908). Après des humanités au Collège des Jésuites à Tournai et un doctorat en médecine à l'Université de Louvain, il s'établit comme médecin à Jumet en 1875, avant de devenir inspecteur de l'hygiène et du travail pour la province du Hainaut; professeur en charge du cours d'hygiène à l'École industrielle provinciale supérieure (1903–1908), co-fondateur et rédacteur du *Bulletin médical de Charleroi*, il mena de concert une vie au service de ses patients, de la médecine et de l'écriture, qu'il s'agisse d'articles scientifiques pointus ou de vulgarisation, voire de littérature régionale; il était aussi aquarelliste. Dans ses romans, *Le festival de Beloeil*, *Les coins perdus*, *Les Fleurs de mauve*, *Les pantalons blancs*, celui qui était membre titulaire de l'Académie de médecine aimait à chanter sa terre natale, exaltant les coutumes et les gens de Wallonie. Son style et son humeur en ont fait un auteur wallon particulièrement apprécié par ses contemporains. Membre du parti catholique, il avait été élu conseiller communal à Jumet et conseiller provincial du Hainaut.

méditatifs si intensément perçus dans la grisaille mystérieuse de ses horizons⁵⁴. » La prosodie musicale est particulièrement soignée. Depuis juin 1905, c'est la première fois qu'il fait à nouveau intervenir des voix dans ses créations.

1. *Au long de la Sambre*

Avec une musique pleine de grâce et de fraîcheur, la mélodie *Au pays de Sambre* (le titre en est parfois donné ainsi : *Au long de Sambre*) est composée sur un texte de Louis Delattre.

2. *Coin de terre*

La musique a des accents tristes, reflétant la mélancolie qui imprègne le poème.

De la bonne humeur où perle l'écho des rires jeunes, à la gravité sereine où gronde le travail gigantesque des hommes, l'orchestre déroule une suite profondément sincère d'images et d'impressions toutes créatrices en nous d'une atmosphère touchante où palpite le dualisme d'une sensibilité pleine de tendresse et d'une énergie dressée farouchement, en plein combat de l'homme contre le sol où git la source profonde de la vie toute de tension exaspérée. Ce sens du dynamisme exacerbé que des races d'Occident — et particulièrement notre race wallonne industrielle — dynamisme qu'a si bien été analysé par Rabindranath Tagore dans son livre *La Religion du poète*, ce sens de la force infiniment tendre, Biarent l'a su évoquer admirablement dans la plénitude orchestrale qui enrobe la mélodie intitulée *Coin de terre*, d'après un poème de Gustave Roullier⁵⁵.

3. *La Fête au bois*

Faisant revivre le temps de la Ducasse du bôs, avec une mélodie descriptive, la *Fête au bois* est une ravissante page orchestrale d'un charme empreint de candeur idyllique autant que de teintes chatoyantes. La suavité du rêve qui s'exalte, au-delà des veines rumeurs, des lumières crues et des joies étourdissantes, enclose au sein de l'œuvre s'en libère par degrés, pour enfin trouver son épanouissement dans un lyrisme retrempé au silence premier de la belle nuit d'été qu'enchanterait seulement la pression du ciel et de la terre, vibrant pour le chant mystérieusement émouvant du rossignol emplissant le songe des arbres et le sommeil des êtres comme la voix triomphale de la vie victorienne de la mort⁵⁶. Le délicieux poème *La Fête au bois* est extrait des *Fleurs de Mauve*, d'Edmond Deffernez.

54. CR&AW, fds Biarent, note manuscrite, brouillon AAB.

55. *Ibidem*, folio 18.

56. *Ibidem*, folio 20.

Légende de l'Amour et de la Mort. Poème symphonique d'après Richepin

Composée entre le 4 novembre et le 10 décembre 1910⁵⁷, *Légende de l'amour et de la mort* s'inspire d'une chanson que Jean Richepin avait écrite en 1891 et qui avait paru dans le recueil *La Bombarde. Contes à chanter*, en 1899. La composition de Biarent correspond musicalement parlant aux danses macabres de Dürer et d'Holbein. Cette *Légende* sera aussi mise en musique par Lucien Durand en 1924, et interprétée tour à tour par Louis Vinel (1924), Damia (1927), Grandini (1932) à la Scala de Milan, Édith Piaf (1936), ainsi que par Barbara⁵⁸. Adolphe Biarent, quant à lui, présente sa version symphonique pour orchestre pour la première fois, comme on l'a dit plus haut, devant le public carolorégien, lors du concert du 26 mars 1911. Avec *Légende de l'Amour et de la Mort*, on a affaire à du Biarent première manière, d'un romantisme à la fois descriptif et symbolique, s'inscrivant dans le genre de la « symphonie fantastique », avec une palette sonore de très grande qualité. Dans un cimetière, par une nuit fantastique, les larves et les spectres se lèvent et divaguent suscités par un endiablé violon que racle la Mort. Deux chevaliers paraissent : l'Amour et la Vie.

Il faut avoir entendu cette géniale évocation pour comprendre combien Biarent, sans tomber dans les faciles effets de l'imitation directe de la nature, a su réaliser une saisissante fresque d'où se dégage, sans nulle intention philosophique ou didactique (toujours nuisible à la valeur esthétique d'une œuvre) le sens profond de la vie ou de la mort, où chante indéfectiblement la tendre puissance de l'amour comme une suprême illusion voilant le mystère où sommeillent les choses et les hommes⁵⁹.

« Biarent doit cependant se défier des exagérations », avertit un autre critique, à propos de « cette œuvre réellement remarquable par la richesse des timbres et par les trouvailles harmoniques qui y sont accumulées. C'est de la bonne peinture musicale (...) mais le musicien (...) ne doit pas vouloir exprimer tout en musique, encore moins décrire tout⁶⁰. »

Avec *Légende de l'Amour et de la Mort*, Biarent commence « à s'émanciper de l'influence wagnérienne, pour privilégier une orchestration originale, ainsi que des sonorités à la fois suaves et riches⁶¹ ». Dans la première partie, on s'imagine aisément voir, pendant quelques minutes, la galopade d'enfer que conduisent les deux blancs ménétriers, avant d'entendre le magnifique choral annonçant l'arrivée

57. CR&AW, fds Biarent, catalogue chronologique des œuvres d'Adolphe Biarent, manuscrit.

58. Grandini (1932) à la Scala de Milan, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=wSNNEyp781k>; Édith Piaf, sous le titre *Les deux ménétriers* (Galop macabre), cf. <https://www.youtube.com/watch?v=rFTJ38IofWA>

59. *Journal de Charleroi*, 28 mars 1911.

60. *Gazette de Charleroi*, 27 mars 1911.

61. *Journal de Charleroi*, 28 mars 1911.

des morts sortant de leurs tombeaux, notamment grâce aux trombones. On est aussi séduit par le thème de l'amour chanté par les violoncelles et les altos, par celui annonçant le retour des trépassés dans leurs tombeaux, tandis que la danse macabre est la page qui fait le plus d'impression sur les auditeurs.

La Légende de l'Amour et de la Mort est une œuvre très forte et admirablement charpentée. Le thème de la mort bien énoncé ramené dans l'encadrement des raclements des violons des ménétriers laisse une impression profonde... et lugubre. De même, ce chant plaintif des morts sortis de leurs tombeaux pour répondre aux ménétriers qui venus les troubler dans leur éternel sommeil. (...) La danse fantastique, coupée de plaintes, de gémissements, est une page mouvementée, d'une très belle facture et d'un caractère descriptif intense. Il y a des combinaisons de sonorités de flûte, de cor anglais, de saxophone et de basson absolument originales, sans oublier les effets de xylophone qui a sa partie obligée dans une danse macabre. Nous avons eu des visions de flammes dont on entend le crépitement, nous avons entendu des galops fougueux des noirs chevaux; nous avons surpris les rires sarcastiques de ces habitants du royaume des morts qui, d'après Richepin, maudissent l'amour, discours traduit en une longue phrase des violoncelles et des altos, soutenue par les notes veloutées de la harpe, discours auquel le quatuor vient se mêler pour préparer un ensemble orchestral ayant comme base le chant des cuivres, avant de se terminer par l'appel romantique d'une fanfare de cors⁶².

Et Biarent de terminer sa partition en écrivant, près de sa signature : « Les morts dorment... »

Poème héroïque pour grand orchestre, d'après « Hjalmar » de Leconte de Lisle

Le titre de cette œuvre mérite tout d'abord d'être fixé, car il apparaît sous plusieurs formes : *La Mort de Hjalmar*, poème symphonique d'après Leconte de Lisle (1907); *Poème héroïque* (pour grand orchestre) (1911 et 1916). On trouve aussi le titre *Le Cœur d'Hjalmar*, voire la *Mort d'Hjalmar*, non daté. Héroïque ou symphonique, ce poème s'inspire de l'un des *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle⁶³, publié en 1862 : *Le Cœur de Hjalmar* (ou Hjalmar); ce texte n'apparaît cependant pas dans les archives Biarent, ce dernier se contentant de résumer l'argument en deux lignes.

62. *Gazette de Charleroi*, 27 mars 1911.

63. Leconte de Lisle (Saint-Paul de la Réunion, 1818 – Voisins, 1894). Son œuvre est dominée par trois recueils de poésie, *Poèmes antiques* (1852), *Poèmes barbares* (1862) et *Poèmes tragiques* (1884), ainsi que par ses traductions d'auteurs anciens : Homère, Hésiode, les tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide, Théocrite, Bion, Moskhos, Tyrtée, Horace, etc. Chef de file du mouvement parnassien, Leconte de Lisle exerçait une réelle autorité sur de nombreux jeunes poètes de cette époque, tant en raison de son œuvre poétique que des préfaces où il exprimait un certain nombre de principes auxquels se sont ralliés les poètes parnassiens à partir de 1866. En 1886, il est élu à l'Académie française, où il occupe le siège de Victor Hugo.

D'autres particularités caractérisent cette partition qui a évolué avec le temps, comme son titre.

La version de 79 pages, en reliure orientale, qui porte la date de mai 1907, et qui s'intitule *La Mort de Hjalmar*, comprend de nombreuses ratures et corrections. Elle a été interprétée pour la première fois, vraisemblablement en 1908, lors des Concerts Ysaÿe. N'aurait-elle pas rencontré le succès souhaité ? Était-elle trop difficile ? Toujours est-il que Biarent la met de côté, avant de reprendre son écriture plusieurs mois plus tard. Une version de 1911, réalisée entre le 11 novembre et le 18 décembre, ainsi que le précise Biarent sous sa signature est sans conteste un « remaniement ». Non seulement le compositeur le précise, mais en plus l'encre laissée sur le papier est surchargée et l'on discerne la date initiale du 18 décembre 1908. On doit en conclure que Biarent a recopié la version de 1907 en décembre 1908, et que c'est cette copie de 1908 qui a été remaniée en novembre et décembre 1911 ; le titre initialement imprimé sur la couverture rigide — *Le Cœur de Hjalmar* — a été dissimulé, une feuille ayant été collée avec la mention du nouveau titre : *Poème héroïque (pour grand orchestre)*. Nous la considérons comme la version définitive. Par rapport à la version de 1907, Biarent a retiré le piano et l'harmonium, tout en souhaitant quatre harpes pour le finale. Le texte qui introduisait la toute première version disparaît et n'est pas remplacé. En recopiant la partition en 1916, Eugène Hallet consolide le titre *Poème héroïque* retenu par Biarent en décembre 1911.

Écrit pour grand orchestre, ce *Poème héroïque* d'influence franckiste indiscutable ne semble pas avoir été représenté à Charleroi avant la Grande Guerre. C'est Fernand Quinet qui séduit le public en créant l'œuvre, avec le concours d'Émile Bosquet, lors de la reprise des Concerts symphoniques populaires, le 16 novembre 1924, dix ans après leur interruption en raison de la guerre⁶⁴. Choisir une œuvre de Biarent, une création de surcroît, était une manière de rendre hommage au père du mouvement musical de Charleroi. Son *Poème héroïque* restera apprécié des mélomanes car, dès les premières notes de musique, l'imagination de l'auditeur se trouve violemment projetée dans la mêlée et le tumulte d'une fin de combat où les lances se froissent et les armures se brisent :

Bientôt, tout l'effet chaotique de l'action se calme et les violoncelles chantent la lutte des héros contre la mort. Hjalmar agonisant, voit, dans une suprême hallucination, glisser la radieuse beauté de sa fiancée, la pure fille d'Ylmer qu'il évoque, sous la lueur de l'astre des beaux soirs, blanche aux longs cheveux noirs... Quel coup d'aile improbable et immense frissonne dans les cordes ? Le drame se resserre et Hjalmar, délivré des coups de la mort, dans une lumière plus pure que toutes clartés élyséennes, va s'asseoir parmi les dieux, dans le soleil⁶⁵.

64. *Chronique musicale : Adolphe Biarent*, dans *Journal de Charleroi*, 16 novembre 1924, p. 1.

65. *Adolphe Biarent...*, AAB, 1965.

4. LA PLEINE POSSESSION DE SON ART (PÉRIODE 1912–1915)

De 1905 à 1912, période pendant laquelle il porte le projet de création d'un orchestre symphonique à Charleroi et assure son développement, Adolphe Biarent ne compose que dans un seul genre ; il lui accorde toutes ses priorités, sans exception. Quand le succès de son orchestre symphonique est assuré, que sa mission en faveur du développement musical de Charleroi a atteint ses objectifs, il s'empresse de revenir définitivement à son genre de prédilection, la musique de chambre. Sans doute le Decem musical lui offre-t-il le cadre propice à jouer ses nouvelles créations ; quant à la présence parmi ses élèves du jeune virtuose Fernand Quinet, elle a dû l'inciter à accorder une place particulière au violoncelle, ainsi qu'en témoignent son *Quintette* et sa *Sonate*.

[Huit] *Préludes Moyen Âge pour piano*

C'est la toute première fois que cette période de l'histoire sert d'inspiration à Biarent, pourtant grand amateur de cette époque. « L'écriture est un curieux mélange d'archaïsme et de modernisme, où Debussy côtoie Saint-Saëns et Caplet d'Indy⁶⁶. » Pour autant, les pièces qui constituent ce recueil n'ont aucune allure archaïsante : seules les épigraphes rappellent le moyen âge ou la Renaissance par leur appartenance à des poètes de ce temps. Avec des chromatismes nombreux, des armatures chargées, le bondissement des accords, la musique est caractéristique de l'esthétique habituelle de Biarent.

Comme pour d'autres œuvres, comme nous l'avons vu, un flou certain entoure le titre précis de cette composition pour piano. Selon les sources et les versions disponibles, ces *Préludes* sont composés tantôt de six, de huit, de dix, ou de douze pièces. Cette énigme ne doit plus exister aujourd'hui car la lumière peut être faite en analysant les pièces du dossier. En l'occurrence, une première série de *Préludes* a été écrite en septembre 1912 ; Biarent avait sans doute l'intention d'en produire dix, si l'on en croit le titre qu'il donne à ses feuillets, mais il n'en compose finalement que six et encore se ravise-t-il en écartant le 6^e prélude produit à Bomerée le 24 septembre 1912, car il le trouve « un peu lent⁶⁷ ». Vient ensuite une série de huit préludes, où l'on retrouve les cinq premiers déjà cités et trois nouveaux ; cette deuxième composition n'est cependant pas datée. Pourquoi dès lors, les inventaires de Roger Desaise et ceux qui s'en inspirent font-ils mention de douze *Préludes* ? L'analyse critique de chaque prélude va dissiper la confusion.

On connaît en effet précisément la date des cinq premiers préludes ; ils ont été écrits entre le 21 et le 24 septembre 1912, à Bomerée. Ces précisions s'avèrent particulièrement précieuses, car l'analyse des trois pièces de la *Suite pour piano* que

66. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 15.

67. Première série, n° 6 *Préludes moyen-âge* (2 p.) : « Dame j'ai bien le cœur dolent | Quand ne vous peuvent mes yeux voir... » (Arnaud de Mareuil, XII^e siècle).

Lempereur et Desaise identifiaient avec *Esquisses* et fixaient en 1903, ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, révèle que la première partie, appelée *Prélude...*, a été composée à Bomerée, le 18 septembre 1912, à l'instar de la *Suite ancienne*, tandis que l'*Étude* (troisième partie) a elle aussi été composée à Bomerée, le 20 septembre 1912, soit au même endroit et quelques heures avant les six autres préludes déjà mentionnés (les cinq retenus et le sixième écarté). Si on ajoute les trois préludes que Biarent compose plus tard sans que la date soit mentionnée, on obtient un total de douze *Préludes*. Sans aucun doute, Biarent était conscient de cette confusion car, entre le 26 février et mars 1914, il décide de rassembler l'ensemble de ses préludes, sans préciser le nombre dans le titre de sa partition ! Il nous suffit cependant de les identifier, pour se rendre compte qu'il n'en retient explicitement que huit. Il a écarté les trois préludes écrits chronologiquement en premier et qui finalement n'étaient que des esquisses... ; il a écarté aussi le 6^e de la « première série », et il a ajouté les trois « nouveaux » de la deuxième série. On arrive ainsi à résoudre une énigme qui n'était qu'une simple équation.

La sélection opérée par Biarent en 1914 force à conclure que la *Suite pour piano*, dénommée par lui *Trois pièces pour piano* (*Prélude*, *Suite ancienne* et *Étude*), doit être considérée comme une composition à part entière, datant de septembre 1912... Peut-être s'agit-il d'esquisses... pour les *Préludes* définitifs qui, sans conteste, sont au nombre de huit. Cette démonstration renforce l'idée que *L'Esquisse* de 1903 est une mention erronée et qu'il n'y a plus de place pour la confusion. Dorénavant, si l'on souhaite faire précéder les *Préludes* d'un chiffre, il faudra ne retenir que le huit. Enfin, si quelques-uns des huit *Préludes* ont été interprétés en public avant la Grande Guerre⁶⁸, il ne semble pas que ce soit le cas des *Trois pièces pour piano*. Quant à l'ensemble des huit *Préludes Moyen Âge*, il n'a été interprété en public pour la première fois que le 19 juillet 1931, dans le cadre de la cérémonie Biarent organisée à Montignies-le-Tilleul.

Dans le premier des *Préludes Moyen Âge*, s'inspirant d'Olivier Basselin (xv^e siècle), prenant place sur une portée intermédiaire à celles des deux mains du pianiste, les sonneries de la trompette s'articulent « bien en dehors », tandis que la mélodie répond, dans son emportement fougueux, aux appels à l'assaut. L'écriture de cette pièce a été achevée à Bomerée le 21 septembre 1912. Dans le deuxième des *Préludes*, inspiré de Marie de France (xiii^e siècle), le balancement des triolets dans un tempo lent est empreint d'une douceur expressive soulignée par une mélodie brève d'allure nette et presque impérative. La partition a été achevée à Bomerée le 21 septembre 1912. Inspiré de la *Ronde du Renouveau* de Charles d'Orléans (xiv^e siècle), l'allusion au vent et au froid, marquée par des phrases arpégées et des notes acides, fait place à des chromatismes en octaves que traduisent musicalement

68. Trois *Préludes* sont interprétés à Charleroi, aux Concerts Quinet, le 20 janvier 1913. Adolphe Biarent n'a pas encore fait de l'ordre dans ses compositions, car y sont joués les *Préludes* n° 1, 4 et 10... *Journal de Charleroi*, 11 janvier 1911, p. 3.

— et joyeusement — les broderies du printemps. Écrite à Bomerée, cette pièce date du 22 septembre 1912.

Sur le fond arpégé des triolets de la main gauche, la main droite agite des croches liées par groupes de deux et sonnait généralement en tierces et en sixtes, pour traduire le chemin parallèle de deux amants. Le prélude n° 4 de *L'histoire du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, du romancier Jakèmes, premier roman biographique en langue d'oïl consacré à un poète et à une mise en recueil de ses chansons (XIII^e siècle). Des passages plus animés posent les interrogations du poème — et la pièce se termine par une mélodie à découvert qui se fond dans des accords perdus. La partition a été achevée à Bomerée le 23 septembre 1912. Le cinquième des *Préludes Moyen Âge*, est une courte pièce où le vol capricieux et léger n'est autre que celui de l'abeille, dont le poète Ronsard, d'après Anacréon, chante le butinement. La partition a été achevée à Bomerée le 23 septembre 1912.

Inspiré de Christine de Pisan, le sixième est le plus bref des *Préludes* (il ne compte que vingt mesures), dont l'appel mélodique est lancinant comme un glas. Il n'est pas daté et une analyse heuristique conduit à affirmer qu'il est postérieur à septembre 1912, comme les deux suivants. Inspiré de la *Chanson de printemps* de Bertrand de Born, le septième des *Préludes* est un véritable hymne à cette saison où la nature reprend vie ; il se déroule dans un climat que le compositeur lui-même a précisé par les termes : « léger, vaporeux ». Enfin, dans le *Roman de Rou* de Robert Wace, Adolphe Biarent trouve l'inspiration de son huitième prélude. Dans la sonnerie fougueuse d'où émergent les rythmes évoquant le galop du cheval, des arabesques chromatiques dessinent le chant du cavalier.

Quintette en si mineur, pour piano, deux violons, alto et violoncelle

Composé entre le 12 mai et le 16 septembre 1913, revu en mai 1914, avec de petites corrections le 23 avril 1915⁶⁹, le *Quintette en si mineur* apparaît comme une œuvre de possession et de maturité où contrastent la pensive méditation et l'exaspération, la violence déchaînée de forces conscientes et domptées ; il s'agit d'une œuvre éminemment franckiste, de très haute valeur, d'idées élevées et de beauté formelle, conciliant la libre expansion de la rêverie et l'élan lyrique avec l'équilibre de la construction⁷⁰. Si la partie principale est dévolue au piano, ce *Quintette* n'est en rien un concerto pour piano avec quatuor à cordes. À tour de rôle, les instruments du quatuor s'emparent des thèmes chromatiques, travaillent de pair, ou en opposition, voire s'unissent dans un mouvement rythmique de soutien au clavier, ou encore portent ensemble les lignes de mélodie, tandis que le piano déroule des arpèges perlés. Dans sa version de 1914, Biarent a soigné la partition dans le moindre détail :

69. Le bref inventaire publié dans les *Cahiers du Nord* en 1947 situe l'œuvre en 1912 et la nomme *Quintette en ré mineur* ; l'exemplaire broché du fonds Biarent indique 1914, tandis que le catalogue chronologique des œuvres d'Adolphe Biarent, manuscrit, mentionne 1913.

70. *Adolphe Biarent... AAB*, 1965, p. 32.

tempi, liaisons, accents dynamiques, jeu des sonorités des cordes par rapport à celles de l'instrument à clavier. Attentif à l'équilibre entre tous les instruments du groupe, Biarent signale ses intentions d'avoir un « fondu » dans l'exécution, ou de laisser « sortir » un des instruments. « Œuvre absolument remarquable », ce *Quintette* peut être rapproché « [...] par son ampleur, sa complexité, le souffle qui la traverse » de celui que Florent Schmitt a composé en 1909⁷¹. La toute première présentation au public de ce *Quintette* s'inscrit dans le programme de fêtes qu'organisent les autorités de Montignies-le-Tilleul en l'honneur du célèbre enfant du pays ; sous l'égide de Joseph Jongen, à l'initiative du groupement artistique « Musique de chambre » de Charleroi, ce sont des premiers prix du conservatoire de Bruxelles (dont André Souris et Sylvain Vouillemin) qui interprètent le *Quintette*, ainsi que la *Sonate* et le *Nocturne*. Après l'exceptionnelle journée du 19 juillet 1931, la même programmation se déroule à Charleroi, le 10 octobre⁷².

Sonate, pour violoncelle et piano

Alors que le *Quintette* est composé en temps de paix, la *Sonate* pour piano et violoncelle⁷³ est écrite entre le 15 décembre 1914 et le 12 avril 1915 et se ressent du tourment qui s'est davantage encore emparé de Biarent depuis l'invasion allemande d'août 1914. Chant du cygne inconscient du maître wallon, la *Sonate* est d'une intensité tragique⁷⁴. Sans conteste, elle est marquée du sceau de la Grande Guerre, négation de ses valeurs humaines : homme cultivé et raffiné, à la sensibilité exacerbée, Biarent a difficilement supporté les actes de barbarie qui ont accompagné les premiers jours de l'offensive allemande de l'été 1914 ; et il est aussi profondément ébranlé par les conditions de vie quotidienne imposées par l'occupant. Cela se ressent dans sa *Sonate*, œuvre à la fois de virtuosité et d'équilibre entre l'instrument à cordes et le clavier : après les chevauchantes fougues du début, la détresse sans fin du lamento, apparaît l'aurore de l'espoir qui se lève dans l'ascension calme et rassérénée du violoncelle comme une assumption de l'âme dans les régions éthérées d'une lumière de pitié et de rédemption. Dans aucune autre œuvre de Biarent, il n'y a autant de modifications de *tempo* ; on en dénombre 41 dans le premier mouvement ; 19 dans le deuxième. Seul l'*Adagio* déroule ses 34 mesures dans une égalité peu commune.

71. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 14.

72. Pour goûter dans les meilleures conditions aux créations de Biarent, ce concert est organisé dans l'auditorium de l'Université du Travail de Charleroi.

73. Nous reprenons l'intitulé de Biarent, même si, souvent, cette *Sonate* est présentée « pour violoncelle et piano ».

74. La seule version originale de la partition conservée dans le fonds Biarent indique clairement les phases du travail du compositeur. Les vingt premières pages ont été écrites entre le 15 décembre 1914 et le 14 janvier 1915. La deuxième partie (p. 22 à 32) remonte à la période 22 février-6 mars, la troisième partie (p. 33-35) à celle du 17 au 25 mars et la quatrième (p. 36-53) entre le 24 mars et le 12 avril 1915.

La *Sonate* semble être sortie d'un seul jet, animée d'un métier parvenu à un point d'équilibre aussi bien technique que formel. Le tout sacrifie sans ambages à l'esthétique franckiste des cellules cycliques qui assurent l'unité de l'œuvre tout en constituant un puissant élément expressif par leurs transformations et les climats variés qui les baignent.

L'écriture révèle une parfaite adaptation aux possibilités techniques et sonores de l'admirable instrument qu'est le violoncelle, tandis que le piano est traité de manière souple et variée.

Si deux thèmes principaux animent le premier mouvement maintenu avec rigueur en fa dièze mineur, mais sans cesse enrichi d'harmonies évocatrices de tons éloignés, leur allure tient plus du dialogue que d'une lutte contrastante, le tout en une allure improvisatrice convenant particulièrement au violoncelle. Après un « sommet » où les deux instruments s'unissent en un même lyrisme, le morceau — archétype d'un premier mouvement de sonate — s'achève dans une grande unité d'expression.

Une cellule rythmique aussi courte que franche et solide ouvre le *Presto fuoco* en ré mineur (6^e degré de la tonalité initiale) du deuxième mouvement. Le rappel des thèmes principaux de l'œuvre alterne avec un trait maintenant sans désenchaner l'agitation du scherzo.

Un *adagio* (si mineur, quatrième degré du ton principal) d'autant plus expressif qu'il ne tient qu'en un court « Lamento » paraît aussi bien inspiré du violoncelle que de l'état d'âme du compositeur.

Une pédale de l'instrument à cordes soutient, pour finir, le rappel de trois notes d'un thème principal, trois notes dont la dernière, déjà modifiée dans le second mouvement, prend ici, dans sa lointaine évocation, une signification pressante et funèbre.

Un autre motif principal ouvre le quatrième mouvement (fa dièze mineur) avant un *agitato* orageux qui cède la place à un épisode de lumière expressive, sinon de joie, dans le ton relatif (la majeur), vite suivi du retour de l'*agitato* toujours sombre. Ainsi des zones de clarté calme et expressive alternent avec une agitation désespérée, non sans que le sinistre rappel du thème modifié du troisième mouvement ne se fasse entendre. L'œuvre se termine dans l'apaisement et la sérénité d'un fa dièze majeur aux lignes expressives évocatrices d'un monde de douceur et de perfection⁷⁵.

La première exécution de la *Sonate* remonte au 23 septembre 1917, dans l'auditorium de l'Université du Travail : c'est Fernand Quinet qui se fait le premier interprète de la dernière *Sonate* composée par son maître⁷⁶. Il la joue à nouveau le 4 novembre 1917, au même endroit. Cette œuvre a suscité l'admiration de Vincent d'Indy quand elle fut exécutée en 1919, à sa *Schola cantorum*, à Paris, par Mlle Antoinette Velmard qui tenait la partie de piano, et par Fernand Quinet qui tenait la partie de violoncelle. Après l'interprétation parisienne, le critique

75. Sylvain VOUILLEMIN, *Avant-propos de La Sonate pour violoncelle et piano*, Charleroi, Institut Destrée, 1979.

76. *La Région de Charleroi*, 25 octobre 1917, p. 2.

du *Monde musical* écrit avoir ressenti « un vrai tempérament de compositeur, avec son *lento* plein de douceur inquiète, son *presto furioso* dont la menace grandit et se précipite, le retour au mouvement lent dont la phrase mélodique est souple et aisée, enfin un *agitato* qui forme une très heureuse conclusion⁷⁷ ». Quant à Michel Stockhem, il s'extasiera devant cette œuvre cyclique rigoureuse, en soulignant surtout « la virtuosité dans l'écriture, aussi gratifiante pour le violoncelle que pour le piano⁷⁸ ». L'édition de la partition par l'Institut Destrée et sa diffusion à partir de 1979 contribueront à la redécouverte de Biarent et de son œuvre.

Cette œuvre est-elle aussi un passage de témoin ? Certaines sources rapportent en effet que la *Sonate* a été écrite pour le jeune prodige Fernand Quinet⁷⁹. En raison de son état de santé, Biarent a ainsi livré une œuvre maîtresse à celui auquel il avait appris les bases de l'harmonie, du contrepoint et de la musique de chambre, et qui était déjà un violoncelliste hors pair. Comme Biarent l'avait fait à Charleroi, Quinet (lui aussi Prix de Rome) s'attachera à améliorer et à valoriser l'Orchestre symphonique de Liège, le transformant en une référence musicale internationale.

Huit mélodies, pour mezzo-soprano et piano

En juillet 1915, s'inspirant de créations littéraires très récentes, bien que malade, Biarent signe *Huit mélodies* pour mezzo-soprano et piano, qui « rivalisent de finesse, d'élégance et de concision, et dont la prosodie est irréprochable⁸⁰ ». À l'une ou l'autre rare exception près, il faudra attendre 1948 pour qu'elles soient découvertes et commencent à être jouées. Écrites pour voix et piano, ces mélodies respectent le fond et la forme de leur texte d'inspiration, à savoir *Lied* (1890) de Pierre Quillard⁸¹, *Désir de mort* (1888) de Jean Lahor⁸², *Le chant de ma mère* (1901) d'Anatole Le Braz⁸³,

77. CR&AW, fds Biarent, coupure de presse du *Monde musical*, [1919].

78. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 15.

79. St. BADO, *Fernand Quinet et la genèse de l'Orchestre (Philharmonique Royal) de Liège (1938–1960)*, dans *Revue belge de Musicologie*, vol. 65 (2011), p. 173.

80. M. STOCKHEM, *op. cit.*, p. 15.

81. Pierre Quillard (Paris, 1864 – Neuilly-sur-Seine, 1912) : poète symboliste, auteur dramatique, traducteur helléniste et journaliste français, anarchiste et dreyfusard, il a été l'un des premiers défenseurs du peuple arménien persécuté dans l'Empire ottoman.

82. Jean Lahor, pseudonyme de Henri Cazalis (Cormeilles-en-Parisis, 1840 – Genève, 1909). Médecin attiré par l'écriture, il fait partie des poètes symbolistes français de la fin du XIX^e siècle. Ayant Maupassant et Verlaine parmi ses patients, le médecin-écrivain est surtout attiré par les images de la mort. Surnommé « l'Hindou du Parnasse contemporain » en raison de sa passion pour la pensée orientale, il est le cofondateur de la Société de protection des paysages et de l'esthétique de la France et l'auteur de la brochure *L'art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple* (1903). Son poème *Égalité-fraternité* a inspiré *La Danse macabre* de Camille Saint-Saëns.

83. Anatole Le Braz (Duault, 1859 – Menton, 1926). Écrivain, poète, professeur de lettres, folkloriste breton, membre actif du mouvement régionaliste en Bretagne à la charnière des XIX^e et

Il passa! (1898) d'Hélène Vacaresco⁸⁴, *Chanson* (1900) de Maurice Maeterlinck⁸⁵, *La Lune blanche* (1870) de Paul Verlaine⁸⁶, *Ballades au hameau* (1897) de Paul Fort⁸⁷ et *La Chanson du vent* (1897) de Jean Lahor encore.

Sur la page de présentation du CD *Mémoires wagnériennes*, paru en 2004, et où Adolphe Biarent figure aux côtés d'Émile Mathieu, de Sylvain Dupuis et de Richard Wagner⁸⁸, l'éditeur souligne le raffinement et l'émotion qui se dégagent des *Huit mélodies*. On pourrait surtout ajouter que, hormis *La Chanson du vent*, toutes les mélodies sont empreintes de tristesse. Sans sombrer dans une psychologie de 3^e catégorie, on peut être assez tenté de voir dans ces *Huit Mélodies* la synthèse de la personnalité du compositeur, de ses affres personnelles et de ses multiples influences intellectuelles.

En abordant globalement les *Huit mélodies*, on observera volontiers que Biarent n'a pas rassemblé par hasard des textes émanant des seuls « parnassiens » et « symbolistes », de surcroît parmi les plus représentatifs ; ils sont principalement de l'école française, aucun ne ressortant, par ailleurs, de la revue *La Wallonie*, fondée en 1886 par Albert Mockel. Cela témoigne assurément de la curiosité littéraire dont Biarent fait preuve, ainsi que de l'exotisme et de l'ouverture d'esprit aux autres cultures qu'il partage indirectement avec Quillard, qui s'intéresse à l'empire ottoman, avec Le Braz, spécialiste de la Bretagne et des études celtiques, avec Vacaresco, porte-drapeau de la culture roumaine, ou avec Lahor particulièrement

xx^e siècles, il collecta des chansons, des contes et des légendes populaires bretonnes, menant des enquêtes auprès des paysans et des marins.

84. Hélène Vacaresco (Bucarest, 1864 – Paris, 1947). Issue d'une famille de poètes roumains, elle étudie la littérature française à Paris et publie cinq recueils de poèmes avant 1914, tout en interprétant des thèmes folkloriques (*Rapsodie de la Dâmbovită* en 1889 et *Nuits d'Orient* en 1907). En 1915, elle publie un poème-manifeste, *Debout Nation!* contre le neutralisme de la Roumanie et en faveur de son entrée en guerre aux côtés des alliés. Après la Grande Guerre, traductrice d'œuvres roumaines en français, couronnée par l'Académie française, elle est aussi déléguée de la Roumanie à la Société des Nations.
85. Maurice Maeterlinck (Gand, 1862 – Nice, 1949). Prix Nobel de Littérature 1911, il a été l'une des figures de proue du symbolisme en Belgique, son *Pelléas et Mélisande* (1892), mis en musique par Debussy en 1902, étant son mélodrame le plus célèbre, à l'instar de *L'Oiseau bleu* (1908) et de son cycle d'essais consacrés à *La Vie de la nature*, dans un tout autre genre.
86. Paul Verlaine (Metz, 1844 – Paris, 1896). Très tôt attiré par l'écriture, il fait paraître son premier recueil de poésies en 1866, mais ses relations amoureuses, souvent impossibles, sont tumultueuses, l'alcool et la violence compliquant sa situation. Bien que reconnu comme un maître, voire comme un précurseur par les défenseurs du symbolisme, celui qui fut élu « Prince des poètes » en 1894, est un poète maudit, qui laisse une œuvre majeure.
87. Paul Fort (Reims, 1872 – Montlhéry, 1960). Fondateur du Théâtre d'Art en 1890, il voulait offrir une scène à Maeterlinck et rompre avec la scène naturaliste ; révélant Ibsen et Strindberg au public français, il se tourne ensuite vers la poésie ; auteur symboliste prolifique dès le milieu des années 1890, son œuvre est réunie dans une quarantaine de volumes de *Ballades françaises* (1896–1958) ; il est considéré comme l'un des chefs de file des symbolistes en France.
88. https://www.forumopera.com/v1/critiques/melodies_wagneriennes.htm

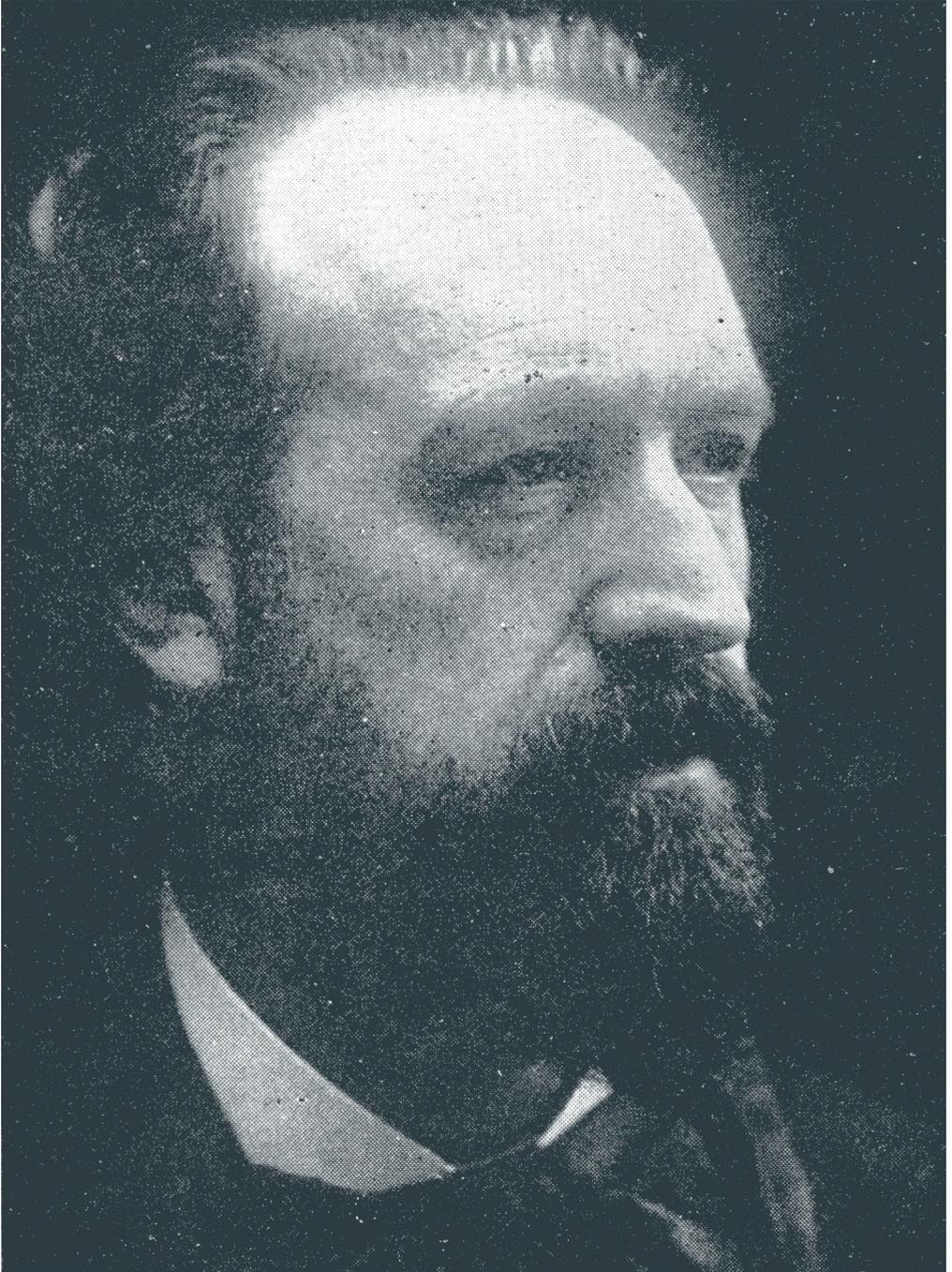
instruit de la pensée orientale. La même approche globale fait aussi apparaître que la moitié des auteurs qui ont inspiré les *Huit Mélodies* de Biarent ont un parcours de vie qui les a vus, avant 1915, prendre la défense de la mémoire, de l'identité ou des « intérêts » d'un peuple en quête de reconnaissance, voire d'émancipation, que ce soit sur le plan politique, culturel, esthétique ou folklorique : Quillard les Arméniens, Le Braz les Bretons, Vacaresco l'unité de la Roumanie, Lahor les paysages français. En particulier, l'intérêt de Le Braz à recueillir les chants populaires bretons n'a pas dû échapper à Biarent.

Si l'on s'attache, cette fois, à l'interprétation que l'on peut donner à chacun des textes choisis par Biarent par rapport à ses propres affinités, au-delà de la musicalité et de l'esthétique, on peut être tenté de voir les thèmes des *Huit Mélodies* comme une « copie » du *Poème héroïque : Le Cœur d'Hjalmar*. On retrouve dans les deux œuvres les trois thématiques que sont la mort, la fiancée ou l'absence de la mère, la délivrance. On manque cruellement d'archives et de témoignages pour soutenir nos conjectures et l'on éprouve des réticences à introduire des blessures personnelles ou les difficultés du couple Biarent-Moreau comme sujet d'étude⁸⁹ ; cependant, cette « obsession » à aborder ces thématiques pourrait bien finalement expliquer le caractère renfermé et replié sur lui-même qu'on attribue couramment à Biarent. Encore convient-il d'établir une distinction entre le moment où il revient de ses voyages à l'étranger, après le Premier Prix de Rome décerné fin 1901 et avant le Prix de Rome, voire le décès de sa mère qui remonte au printemps 1902.

Concernant la période antérieure à 1901, on ne dispose d'aucun témoignage concernant le tempérament renfermé du musicien ; au contraire, après avoir étudié à Bruxelles et à Gand, concourir au Prix de Rome oblige le lauréat à s'exposer, et à voyager... Serait-ce le décès de sa mère qui forge alors la sensibilité douloureuse d'Adolphe Biarent ? Aurait-il vécu une forte peine de cœur durant cette période ? Ou bien la mort l'a-t-il privé de l'amour de sa vie ? Mais lequel ? La lecture du *Lied* donne cette impression, que viennent renforcer *Désir de mort* et surtout le *Chant de ma mère* s'il s'agit de la perte maternelle, les autres poèmes s'il s'agit d'un amour impossible, dont nous ignorons tout ; mais nul n'ignore que *La Lune blanche* écrite par Paul Verlaine était destinée à une (très) jeune fille dont il vante la sainteté, plus que la passion ; mais on sait aussi que dans ses *Ballades au hameau*, Paul Fort évoque la mort d'une jeune paysanne... Alors que la *Chanson* de Maeterlinck semble poursuivre le dialogue engagé par Vacaresco, la délivrance par la mort est décidément la seule voie expiatoire choisie par un Biarent alors souffrant, physiquement, et peut-être aussi désespéré dans ses sentiments... depuis plus longtemps. Toutes ces interrogations, s'il les a partagées, ont sans aucun doute nourri la sensibilité musicale d'un compositeur ayant atteint une qualité qui aurait pu en faire un « second César Franck », rayonnant au-delà de la vallée de la Sambre.

89. Des témoignages clairs et des sous-entendus sur des disputes familiales apparaissent dans quelques papiers du fonds Biarent.

Chapitre III



Adolphe Biarent (*s.d.*).
© Coll. CR&AW, fonds Biarent.

Catalogue de l'œuvre complet d'Adolphe Biarent

Les liens familiaux ont fait de Roger Desaise le dépositaire moral et le « notaire » de l'œuvre d'Adolphe Biarent. Une première liste sommaire paraît dans *Les Cahiers du Nord* en 1947¹. Elle est confirmée et complétée par l'inventaire manuscrit rédigé par Desaise, en 1957, pour la Sabam, et que l'on retrouve dans le fonds Biarent. Cet inventaire fixe l'œuvre de Biarent pour de nombreuses années, car il est publié, quasiment sans correction, dans la « biographie » des *Amis* en 1965² et en dernière page de sa *Sonate*, en 1979. C'est lui qui est régulièrement cité, explicitement ou implicitement. Le catalogue que nous proposons revisite le travail de Roger Desaise, corrige certaines imprécisions, relève certains manquements et surtout abandonne la distinction « musique d'orchestre », « musique de chambre ».

Après avoir établi la chronologie des œuvres, un nouveau plan du catalogue Biarent est ici conçu, s'inspirant de deux modèles³, ce qui permet de soumettre l'ensemble des 36 compositions qui ont été identifiées à une même grille d'analyse. Chaque composition se trouve ainsi documentée au mieux de nos connaissances actuelles. Comme le lecteur aura eu l'occasion de s'en rendre compte dans les pages précédentes, l'essentiel des œuvres originales est conservé par le Centre de Recherche & Archives de Wallonie de l'Institut Destrée.

-
1. André HENRY, *La Musique en Wallonie*, dans *Les Arts en Wallonie. 1918–1946. Deuxième partie*, n° spécial des *Cahiers du Nord*, 1947, n° 3–4, p. 180.
 2. *Adolphe Biarent compositeur 1871–1916. Sa vie, son œuvre. Témoignages*, Charleroi, AAB, 1965.
 3. Ce plan s'inspire à la fois de Joël-Marie FAUQUET, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 848–929 et de Valérie DUFOUR, *Albert Huybrechts*, dans *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 24–25 (2006), p. 25–100.

APERÇU CHRONOLOGIQUE

Date	N°	Titre
09.1894	11	<i>Ouverture de Fingal</i> , d'après Ossian
01.1895	12	<i>Scherzo</i>
05.1895	26	<i>Symphonie d'avril</i>
1895/1901	13	<i>Alla breve</i>
1895/1901	14	<i>La Tempête</i> , d'après Shakespeare
1895/1901	15	<i>Prélude</i> , pour le Werther de Goethe
1897	16	<i>Impressions du soir</i>
11.1897	27	<i>Éblouissement</i>
1897/1901	28	<i>L'Aveu</i>
1897/1901	30	<i>Qu'importe ?</i>
04.03.1901	29	<i>Lyda</i>
10.09.1901	35	<i>Œdipe à Colone</i>
1903	1	<i>Sérénade</i>
1903	2	<i>Esquisses ou Suites</i>
04.1904	17	<i>Pièce symphonique</i>
28.09.1904	3	<i>Sonnet</i>
[1904]	31	<i>La Cigale</i>
09.04.1905	18	<i>Trenmor</i> , d'après une légende d'Ossian
05.06.1905	33	<i>Nocturne</i> , pour chant...
1905	4	<i>Aquarelles</i>
1905	5	<i>Feuille d'Album</i>
1905	6	<i>Nocturne</i>
1905/1906	19	<i>Marche triomphale</i>
31.12.1908	20	<i>Symphonie en ré mineur</i>
18.09.1909	21	<i>Contes d'Orient</i>
25.09.1909	25	<i>Deux Sonnets</i> d'après Heredia
16.10.1910	24	<i>Rapsodie Wallonne</i> , sur des thèmes populaires du Pays de Liège et de l'Entre-Sambre-et-Meuse
10.12.1910	22	<i>Légende de l'Amour et de la Mort</i> , d'après Richepin
01.02.1911	34	<i>Trois mélodies pour chant et orchestre</i>
18.12.1911	23	<i>Poème héroïque</i> , d'après « Hjalmar, » de Leconte de Lisle
20.09.1912	8	<i>Trois pièces pour piano</i>
24.09.1912	7	<i>Préludes Moyen-Âge [8]</i>
16.09.1913	9	<i>Quintette en si mineur</i>
12.04.1915	10	<i>Sonate</i> , pour violoncelle et piano
07.1915	32	<i>Huit mélodies</i>
<i>s.d.</i>	36	<i>Sans titre</i> (étude préparatoire)

La précision de la date l'emporte sur une information plus générale. Quand des dates sont identiques, l'ordre alphabétique des œuvres prévaut.

PLAN DU CATALOGUE

- I. Piano
- II. Piano et cordes
- III. Piano et violoncelle
- IV. Orchestre
- V. Piano et orchestre
- VI. Violon/violoncelle et orchestre
- VII. Mélodie pour voix/chœur et piano
- VIII. Mélodie pour voix et quatre instruments
- IX. Voix et orchestre
- X. Cantate
- XI. Étude préparatoire

ABRÉVIATIONS

AAB	asbl Les Amis d'Adolphe Biarent
APIAW	Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie
BCMLg	Bibliothèque du conservatoire de musique de Liège
CeBeDem	Centre belge de documentation musicale, conservatoire de Bruxelles
CR&AW	Centre de Recherche & Archives de Wallonie, attaché à l'Institut Destrée
CSP	Concerts symphoniques populaires
Fds	fonds

CATALOGUE DES ŒUVRES

I. PIANO

N° 1 : *Sérénade*

Date de composition 1903
Effectif Piano
Mouvements *Poco lento*
Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.04,
Sérénade, pour piano, 1903, 9 p., autographe à l'encre, reliure orientale
Sérénade, pour piano, 1903, 9 p., copie de la précédente, partitions libres

N° 2 : *Esquisses ou Suites*

Date de composition 1903
Effectif Piano
Manuscrit Œuvre perdue voire inexistante
Remarque L'existence de cette composition, mentionnée dans un inventaire de Roger Desaise, est loin d'être établie.

N° 3 : *Sonnet*

Date de composition 28 septembre 1904
Effectif Piano
Mouvements *Allegro appassionata*
Dédicace À Hélène
Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.06,
Sonnet, 28 septembre 1904, 11 p., autographe à l'encre, partitions libres
Sonnet, 28 septembre 1904, 11 p., copie identique, partitions libres

N° 4 : *Aquarelles*

Date de composition 1905 (?)
Effectif Piano
Manuscrit Partition perdue

N° 5 : *Feuille[s] d'Album*

Date de composition 1905
Effectif Piano
Manuscrit Œuvre perdue

N° 6 : Nocturne

Date de composition 1905
 Effectif Piano
 Mouvements *Larghetto*
 Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.08b,
Nocturne, s.d., 7 p., autographe à l'encre, partition libre
Nocturne, s.d., 7 p., autographe à l'encre, copie du précédent

N° 7 : Trois pièces pour piano : Prélude, Suite ancienne, étude

Date de composition 18–20 septembre 1912
 Effectif Piano
 Mouvements I. Très vite
 II. *Presto*
 III. *Molto leggiero vivace*
 Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC11,
Trois pièces pour piano, 16 p., autographe à l'encre, partitions libres
 rassemblées sous une couverture noire très rigide
 I. *Prélude*, Bomerée, 18 septembre 1912
 II. *Suite ancienne*, Bomerée, 18 septembre 1912
 III. *Étude*, Bomerée, 20 septembre 1912
 CR&AW, Fds Biarent, MC11,
 II. *Suite ancienne, s.d.*, 4 p., copie de la partie II mentionnée
 ci-dessus, autographe à l'encre, partition libre, jointe aux
 autres sous la couverture noire très rigide

N° 8 : [huit] Préludes Moyen-Âge

Date de composition 21–24 septembre 1912 pour les 5 premiers
 Entre octobre 1912 et mars 1914 pour les 3 suivants
 1^{re} représentation Charleroi, 20 janvier 1913 pour certains préludes;
 Montignies-le-Tilleul, 19 juillet 1931 pour l'ensemble.
 Effectif Piano
 Mouvements I. *Impetuoso*
 II. *Poco lento*
 III. *Vivo assai*
 IV. Très modéré et expressif
 V. *Vivo – capricciosamente (tempo rubato)*
 VI. *Mesto (non troppo lente)*
 VII. Un peu animé
 VIII. *Allegro con fuoco*
 Auteur des textes I. Olivier Basselin
 II. Marie de France
 III. Charles d'Orléans
 IV. Jakèmes

Catalogue complet

	V. Ronsard
	VI. Christine de Pisan
	VII. Bertrand de Born
	VIII. Robert Wace
Texte	I. La trompette a sonné bien hault à l'arme! à l'assault! à l'assault!
	II. Ni vous sans moi, ni moi sans vous
	III. Le temps a laissé son manteau De vent, de froidure et de pluye Et s'est vestu de broderye De soleil raiant, cler et beau.
	IV. Il est beau et je suis gente, Mon Dieu! pourquoi l'as-tu fait? Quand l'un si bien plaît à l'autre, Pourquoi nous a séparés?
	V. ... qui vole au printemps nouveau Aves(ques) deux ailerettes Ça et là les fleurettes.
	VI. Ne nul ne sais le mal Que mon povre cœur endure; Pour ce cache ma douleur, Car en nul ne vois pitié.
	VII. Bien me plaît le doux temps de Pâques Qui fait feuilles et fleurs venir.
	VIII. Taillefer qui moult bien chantait, Sur un cheval qui tôt allait Devant le duc allait chantant.
Manuscrit	CR&AW, Fds Biarent, MC.10, <i>Préludes moyen-âge pour piano [8]</i> , mars 1914, 33 p., autographe à l'encre, annotations au crayon, reliure orientale collée, couverture semi-rigide verte ⁴

4. Il contient les huit préludes.

Dix Préludes moyen-âge pour piano [6], Bomerée, 21–24 septembre 1912, 22 p., autographe à l'encre, partitions libres⁵

Préludes moyen-âge pour piano [8], s.d., reliure orientale, chacun séparément :

– prélude n° 1, 7 p.

– prélude n° 2, 3 p.

– prélude n° 3, 3 p.

– prélude n° 4, 7 p.

– prélude n° 5, 3 p.

– prélude n° 6, 2 p.

– prélude n° 7, 5 p.

– prélude n° 8, 7 p.

Édition *Préludes Moyen Âge*, Charleroi, asbl Les Amis d'Adolphe Biarent, s.d. [1954], 30 p.

II. PIANO ET CORDES

N° 9 : *Quintette en si mineur*

Date de composition 16 septembre 1913

1^{re} représentation Montignies-le-Tilleul, 19 juillet 1931 (programme des fêtes Biarent)

Effectif Piano, deux violons, alto et violoncelle

Mouvements I. Très modéré

II. *Intermezzo*

III. Finale

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.12,

Quintette en si mineur. Pour piano, deux violons, alto et violoncelle, 1914, 97 p., autographe à l'encre, reliure orientale, couverture rigide

III. PIANO ET VIOLONCELLE

N° 10 : *Sonate, pour piano et violoncelle*

Date de composition 12 avril 1915

1^{re} représentation Charleroi, Université du Travail, 23 septembre 1917

Effectif Piano et violoncelle

Mouvements I. *Poco lento*

II. *Presto furioso*

III. *Lamento. Adagio non troppo*

IV. Un peu lent

Dédicace À Fernand Quinet, selon certaines sources

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.13,

Sonate pour piano et violoncelle, 1915, autographe à l'encre et au crayon, avec annotations en couleur, reliure orientale, 53 p.

5. Contrairement à ce que dit le titre, il n'y a que six préludes.

- Édition Adolphe BIARENT, *Sonate pour violoncelle et piano*, (1914–1915), Charleroi, édition de l'Institut Destrée, 1979, 64 p., édité avec le concours du Conseil culturel de la Communauté culturelle française
- Remarque En 1965, existait encore une partition manuscrite où apparaissait l'autorisation allemande d'exécution de l'œuvre, avec le cachet du délégué du bureau de presse pour la province du Hainaut. Il ne s'agit pas de la partition mentionnée ici.
Le manuscrit original a été remis à l'Institut Destrée, en 1978, par Louis Pirmez afin d'éditer la partition.
Les parties seules pour violoncelle et piano existaient encore en 1978, au moment de la préparation de l'édition de l'œuvre⁶.

IV. ORCHESTRE

N° 11 : *Ouverture de Fingal d'après Ossian*

- Date de composition Septembre 1894
1^{re} représentation Marchienne, 25 décembre 1897 (?)
Effectif 1 petit bugle en mib, 3 bugles sib, 3 pistons, 3 trompettes mib, 2 altos mib, 2 barytons sib, 2 cors sib, 3 trombones sib, 2 tubas, 1 bombardon mib, triangle, 1 caisse claire, 1 grosse caisse, 1 saxophone soprano sib, 1 saxophone alto mib, 1 saxophone ténor sib, 1 saxophone baryton mib
- Mouvements *Adagio ma non troppo*
Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MO.01,
Ouverture de Fingal, septembre 1894, 25 p., autographe à l'encre, reliure orientale
Ouverture de Fingal d'après Ossian, s.d., 32 p., copie autographe à l'encre, reliure orientale, avec cachet SABAM, 11 juin 1959, n° 076753

N° 12 : *Scherzo, pour grand orchestre*

- Date de composition Janvier 1895
Effectif 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en sib, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes en fa, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales ré la mi, 1^{ers} violons, 2^{es} violons, altos, violoncelles, contrebasses
- Mouvements *Allegro assai*
Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MO.03,
Scherzo, pour grand orchestre, janvier 1895, 33 p., autographe à l'encre, reliure orientale, couverture souple bleu turquoise

6. Note de L. Vouillemin du 19 août 1978, glissée dans une chemise contenant la photocopie de la partition. CR&AW, fds Biarent, boîte n° 342.

N° 13 : *Alla breve*

Date de composition Entre 1895 et 1901
Effectif Orchestre
Manuscrit Œuvre perdue

N° 14 : *La Tempête, fantaisie pour orchestre d'après Shakespeare*

Date de composition Entre 1895 et 1901
Effectif Orchestre
Manuscrit Œuvre perdue

N° 15 : *Prélude, pour le Werther de Goethe*

Date de composition Entre 1895 et 1901
Effectif Orchestre
Manuscrit Œuvre perdue

N° 16 : *Impressions du soir : I. Rêveries ; II. Sylphes et Gnomes*

Date de composition 1897
1^{re} représentation Marchienne, 25 décembre 1897
Effectif 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes en la, 2 bassons, 4 cors,
2 trompettes en fa, timbales mi la, 1 harpe, 4 × 1^{ers} violons, 4 × 2^{es}
violons, 3 altos, 4 violoncelles, 4 contrebasses

Mouvements I. *Lento ma non troppo e molto espressivo*
II. *Allegro vivace e leggierrissimo*

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MO.04,
Impressions du soir, I. Rêverie, septembre 1897, 4 p., autographe à
l'encre, partition libre

CR&AW, Fds Biarent, MO.04B,
Impressions du soir, I. Rêverie, II. Sylphes et Gnomes, s.d., 28 partitions,
autographes à l'encre et au crayon, pièces d'orchestre séparées
pour :

- flûte I, 2 p.
- flûte II, 2 p.
- flûte III piccolo, 1 p.
- hautbois I, 2 p.
- hautbois II, 1 p.
- clarinette I en sib : 2 p.
- clarinette II en sib : 2 p.
- basson I, 2 p.
- basson II, 2 p.
- cor I, 2 p.
- cor II, 1 p.
- cor III, 1 p.

Catalogue complet

- cor IV, 1 p.
- trompette I en sib, 1 p.
- trompette II en sib, 1 p.
- timbales, 1 p.
- triangle, 1 p.
- harpe, 1 p.
- 1^{ers} violons, 2 p. (4 exemplaires)
- 2^{es} violons, 2 p. (4 exemplaires)
- alto, 2 p. (2 exemplaires)
- alto III, 1 p.
- violoncelles, 2 p. (4 exemplaires)
- contrebasse, 2 p. (4 exemplaires)

Remarque La directrice de *II. Sylphes et Gnomes* est perdue.

N° 17 : *Pièce symphonique*

Date de composition Avril 1904

Effectif 1 petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en sib, 2 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en sib, 3 trombones, 1 tuba, triangle, grosse caisse et Cymbale, 2 timbales ut-sol, 1 harpe, [?] 1^{ers} violons, [?] 2^{es} violons, [?] altos, [?] violoncelles, [?] contrebasses

Mouvements *Allegro vigoroso*

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MNI.02,
Pièce symphonique, avril 1904, 55 p., autographe à l'encre, reliure orientale craquée, couverture très souple bordeaux

CR&AW, Fds Biarent, MNI.03,
Pièce symphonique, 1906, 55 p., autographe à l'encre, partitions libres, couverture souple bleue, dernière page déchirée partiellement

N° 18 : *Trenmor, d'après une légende d'Ossian*

Date de composition 9 avril 1905

1^{re} représentation Charleroi, 25 mars 1906

Effectif 2 grandes flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 contrebasse, 2 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, 7 percussions, 1 harpe, 6 × 1^{ers} violons, 8 × 2^{es} violons, 4 altos, 5 violoncelles, 5 contrebasses

Mouvements *Allegro agitato*

Allegro assai

Andante

Auteur Le barde écossais Ossian

Texte Voyageant par les plaines et les mers, Trenmor, guerrier farouche, compagnon des orages, cherche l'apaisement des désirs qui tourmentent son âme inquiète et sombre. Et la séduction des plaisirs et la fièvre des orgies essaient d'apporter leurs illusions

Catalogue complet

décevantes à sa tristesse infinie. Seule, la pure Inibacca, la vierge des forêts du Gormal, lui ouvre la splendeur de la vie par la révélation de l'amour.

Sous le voile doré de la légende, se trouve ici traduite cette aspiration éternelle de l'âme humaine à laquelle répond l'amour « grand comme le ciel et la mer ».

Manuscrit

CR&AW, Fds Biarent, MO.07,

Trenmor, Poème Symphonique d'après une Légende d'Ossian, [1904–1905], reliure orientale, 88 p., recopié par Eugène Hallet, Jumet, 27 juin-8 juillet 1916

CR&AW, Fds Biarent, MO.07B,

Trenmor, Poème symphonique d'après une Légende d'Ossian, 54 partitions, août 1935, reliure orientale, autographes, avec ratures et corrections, à l'encre et au crayon, couverture souple bordeaux, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte piccolo, 2 p.
- flûte I, 6 p.
- flûte II, 6 p.
- hautbois I, 5 p.
- hautbois II ou cor anglais, 5 p.
- cor anglais, 2 p.
- clarinette I en la et sib, 7 p.
- clarinette II en la et sib, 7 p.
- clarinette basse en sib, 1 p.
- basson I, 6 p.
- basson II, 5 p.
- cor I + II en fa, 11 p.
- cor III + IV en fa, 8 p.
- trompette I + II en sib, 7 p.
- trompette III + IV en sib, 4 p.
- trombone I + II, 4 p.
- trombone III et tuba, 4 p.
- timbales, 2 p.
- grosse caisse et tambour, 1 p.
- tambour militaire, 2 p.
- tambour de basque, 2 p.
- cymbales, 2 p.
- triangle, 2 p.
- glockenspiel – carillon à clavier, 1 p.
- harpe, 3 p.
- 1^{ers} violons, 14 p. (6 exemplaires)
- 2^{es} violons, 16 p. (8 exemplaires)
- alto, 16 p. (5 exemplaires)
- violoncelle, 11 p. (5 exemplaires)
- contrebasse, 11 p. (5 exemplaires)

Catalogue complet

CR&AW, Fds Biarent, MO.07B,
Trenmor, Poème symphonique, 45 partitions, reliure orientale,
retranscrites à l'encre et au crayon en août 1935, couverture
souple beige, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte piccolo, 3 p.
- flûte I, 8 p.
- flûte II, 7 p.
- hautbois I, 6 p.
- hautbois II, 6 p.
- cor anglais, 2 p.
- clarinette I en la et sib, 7 p.
- clarinette II en la et sib, 7 p.
- clarinette basse en sib, 1 p.
- basson I, 5 p.
- basson II, 4 p.
- cor I + II en fa, 11 p.
- cor III + IV en fa, 8 p.
- trompette I + II en sib, 7 p.
- trompette III + IV en sib, 4 p.
- trombone I + II, 4 p.
- trombone III et tuba, 4 p.
- timbales, 2 p.
- grosse caisse et tambour, 1 p.
- tambour militaire, 2 p.
- tambour de basque, 2 p.
- cymbales, 2 p.
- triangle, 2 p.
- glockenspiel – carillon à clavier, 1 p.
- harpe, 3 p.
- 1^{ers} violons, 14 p. (5 exemplaires)
- 2^{es} violons, perdu
- alto, 16 p. (5 exemplaires)
- violoncelle, 11 p. (5 exemplaires)
- contrebasse, 11 p. (5 exemplaires)

N° 19 : *Marche triomphale*

Date de composition 1905–1906

1^{re} représentation Charleroi, 25 mars 1906

Effectif 2 grandes flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes sib, 2 bassons,
4 cors en fa, 4 trompettes, 3 trombone, 1 tuba, 2 timbales, grosse
cloche en ut, triangle et tambour militaire, grosse caisse et
cymbales, 6 trompettes en sib (ou 5 + 1 petite trompette en ré), 6 ×
1^{ers} violons, 7 × 2^{es} violons, 3 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses

Mouvements *Allegro animato*

Dédicace Dédié à la ville de Charleroi

Catalogue complet

- Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MO.08,
Marche triomphale (dédiée à la ville de Charleroi), 1908, version remaniée entre le 13 et le 21 décembre 1910, 54 p., autographe à l'encre, avec annotation en couleur, reliure orientale, couverture rigide
- CR&AW, Fds Biarent, MO.08B,
Marche triomphale, s.d., 48 partitions, autographes, reliure orientale, écrites à l'encre, pièces d'orchestre séparées pour :
- flûte I + II, 6 p.
 - piccolo, 2 p.
 - hautbois I + II, 8 p.
 - clarinettes I + II en sib, 7 p.
 - bassons I + II, 7 p.
 - cor I + II en fa, 7 p.
 - cor III + IV en fa, 6 p.
 - trompette sib I + II, 6 p. (2 exemplaires)
 - trompette III en sib, 3 p.
 - trompette III + IV en sib, 4 p.
 - trompette IV + V en sib, 3 p.
 - trompette VI en sib, 2 p.
 - trombone I + II, 4 p.
 - trombone III + tuba, 3 p.
 - timbales I + II, 2 p.
 - grosse cloche en ut, 1 p.
 - triangle + tambour militaire, 2 p.
 - caisse claire, 1 p.
 - grosse caisse + cymbales, 2 p.
 - 1^{ers} violons, 6 p. (7 exemplaires)
 - 2^{es} violons, 6 p. (7 exemplaires)
 - altos, 4 p. (6 exemplaires)
 - violoncelle, 6 p. (5 exemplaires)
 - contrebasse, 6 p. (4 exemplaires)

N° 20 : *Symphonie en ré mineur*

- Date de composition 31 décembre 1908
- 1^{re} représentation Charleroi, 11 février 1926, en hommage dix ans après la disparition du compositeur
- Effectif 2 grandes flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois (cor anglais), 2 clarinettes sib, 2 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en sib, 1 bugle en sib, saxhorn soprano en sib, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, cymbales, quatuor des cordes⁷
- Mouvements Lent
Allegro assai ed agitato
Adagio non troppo

7. *Adolphe Biarent... AAB*, 1965, p. 40.

Catalogue complet

Vivace leggerissimo
Allegro con fuoco

Manuscrit Introuvable

N° 21 : Contes d'Orient

Date de composition 18 septembre 1909

1^{re} représentation Charleroi, 2 janvier 1910 (concert de l'Académie de musique)

Effectif 3 flûte, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes en sib, 2 bassons, 4 cors en fa, 4 trompettes dont une en ré et une en si, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, 6 percussions, 1 harpe, 1 célesta, 4 × 1^{ers} violons, 10 × 2^{es} violons, 4 altos, 5 violoncelles, 4 contrebasses

Mouvements Suite symphonique :
I. *Poco lento*
II. *Allegro guerriero*
III. *Lusingando*
IV. *quasi Presto d=88*
V. *Poco lento*
VI. *Allegro feroce*
VII. *Poco Adagio*
VIII. *Allegro vivace e jubilante*
IX. *Poco lento*
X. *Vivace molto*
XI. Lent (serein, contemplatif)
XII. *Con fuoco*

Texte Suite symphonique :
I. Introduction
II. Le rêve de l'émir
III. Romance Mauresque
IV. Danse orientale
V. Chant d'Amour d'Ekhidna
VI. Cri de guerre du mufti
VII. Rêverie et chant kabyle
VIII. Enthousiasme
IX. Chansons de l'Ukraine
X. Chant d'Hervor
XI. Effet de lune
XII. Finale

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MO.10,
Contes d'Orient, 18 septembre 1909, 144 p., autographe à l'encre, avec annotations en couleur, reliure orientale, couverture rigide noire
Contes d'Orient, 142 p., copie réalisée par Eugène Hallet, Jumet, 25 août 1916, avec annotations en couleur, reliure orientale, couverture rigide bordeaux

Catalogue complet

- CR&AW, Fds Biarent, MO.10B,
Contes d'Orient, s.d., 47 partitions, autographes à l'encre, avec annotations en couleur, pièces d'orchestre séparées pour :
- flûte I + II, 18 p.
 - flûte III + piccolo, 8 p.
 - hautbois I + II, 22 p.
 - clarinette I + II en sib et la, 25 p.
 - bassons I + II, 18 p.
 - cor I + II en fa, 19 p.
 - cor III + IV en fa, 17 p.
 - trompette sib I + II, 15 p.
 - trompette sib III + IV, 9 p.
 - trombone I + II, 8 p.
 - trombone III et tuba contre basse, 7 p.
 - timbales grande, moyenne et petite, 8 p.
 - glockenspiel, 4 p.
 - tambour de basque, 4 p.
 - cloches, 1 p.
 - grosse caisse – cymbales, tamtam, 8 p.
 - tambour militaire, 6 p.
 - triangle, 6 p.
 - harpe, 6 p.
 - célesta, 4 p.
 - 1^{ers} violons, 23 p. (4 exemplaires)
 - 2^{es} violons, 23 p. (10 exemplaires)
 - alto solo, 21 p.
 - alto, 20 p. (3 exemplaires)
 - violoncelle, 16 p. (5 exemplaires)
 - contrebasse, 12 p. (4 exemplaires)

N° 22 : *Légende de l'Amour et de la Mort, d'après Richepin*

Date de composition	10 décembre 1910
1 ^{re} représentation	Charleroi, 26 mars 1911 (Concert de l'Académie)
Effectif	3 grandes flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 4 cors en fa, 1 contrebasson, 2 bassons, 2 clarinettes, 1 clarinette basse en sib, 3 trombones, 1 tuba contre basse, 4 trompettes sib, 1 caisse claire, 1 tambour militaire, 1 triangle, 1 tambour, 1 glockenspiel, 1 xylophone, 3 timbales, cymbales, 1 grosse caisse, 1 ^{er} harpe, 6 × 1 ^{ers} violons, 10 × 2 ^{es} violons, 4 × violoncelle, 3 altos, 4 × contrebasse, 1 saxophone alto mib
Mouvements	<i>Con fuoco; Allegro moderato; Danse macabre; Allegro ma non troppo; Andantino; Allegro agitato; Moderato molto</i>
Auteur du texte	Jean Richepin

Texte

Légende de l'Amour et de la Mort

Sur deux noirs chevaux sans mors,
Sans selle et sans étrières,
Dans le royaume des morts
Vont deux blancs ménétriers.
Ils vont d'un galop d'enfer,
Tout en raclant leurs crins-crins
Avec des archets de fer
Ayant des cheveux pour crins.
Au galop des lourds sabots,
Au rire des violons,
Les morts sortent des tombeaux.
« Dansons et cabriolons ! »
Et les trépassés joyeux
S'en vont par bonds essoufflants,
Avec une flamme aux yeux,
Rouge dans leurs crânes blancs.
Soudain les chevaux sans mors,
Sans selle et sans étrières
Font halte et voici qu'aux morts
Parlent les ménétriers :
L'un dit à haute voix
Sonnant comme un tympanon :
« Voulez-vous vivre deux fois ?
Venez, la Vie est mon nom ! »
Et tous, même les plus gueux
Qui de rien n'avaient joui,
Tous, dans un élan fougueux,
Les morts ont répondu : « Oui ! »
Alors l'autre, d'une voix
Qui soupirait comme un cor,
Leur dit « Pour vivre deux fois,
Il vous faut aimer encore !
Aimez donc ! Enlacez-vous !
Venez, l'Amour est mon nom ! »
Alors, même les plus fous,
Les morts ont répondu : « Non ! »
Tous de leurs doigts décharnés,
Montrant leurs cœurs en lambeaux,
Avec des cris de damnés,
Sont rentrés dans leurs tombeaux.
Et les blancs ménétriers
Sur leurs noirs chevaux sans mors,
Sans selle et sans étrières,
Ont laissé dormir les morts.

Catalogue complet

Manuscrit	CR&AW, Fds Biarent, MO.13, <i>Légende de l'Amour et de la Mort. Poème symphonique d'après Richepin</i> , 10 décembre 1910, 91 p., autographe à l'encre, avec annotations en couleur, reliure orientale, couverture semi-rigide brune
	CR&AW, Fds Biarent, MO.13B, <i>Légende de l'Amour et de la mort, s.d.</i> , 49 partitions, autographes, à l'encre, reliure orientale, pièces d'orchestre séparées pour : <ul style="list-style-type: none">– flûte I + II, 13 p.– flûte III + piccolo, 6 p.– hautbois I + II, 12 p.– cor anglais, 8 p.– clarinettes I + II, 16 p.– clarinette basse en sib, 8 p.– bassons I et II, 12 p.– contrebasson, 6 p.– saxophone alto mib, 6 p.– cor en fa I + II, 14 p.– cor en fa III + IV, 11 p.– trompette sib I + II, 12 p.– trompette sib III + IV, 10 p.– trombone I + II, 8 p.– trombone III et tuba contre basse, 9 p.– timbales, 5 p.– xylophone, 2 p.– glockenspiel, 1 p.– triangle et tambour, 4 p.– caisse claire et tambour militaire, 3 p.– cymbales et grosse caisse, 6 p.– harpe I, 7 p.– 1^{ers} violons, 18 p. (6 exemplaires)– 2^{es} violons, 15 p. (10 exemplaires)– altos, 15 p. (3 exemplaires)– violoncelle, 16 p. (4 exemplaires)– contrebasse, 11 p. (4 exemplaires)
Édition	BCMLg : Adolphe BIARENT, <i>Légende l'amour et de la mort. Poème symphonique d'après Richepin</i> , partition musicale imprimée, s.l., 1910, 107 p. (cote 023)
Remarque	« Les morts dorment », a ajouté Biarent sous sa signature finale

N° 23 : Poème héroïque, d'après « Hjalmar, » de Leconte de Lisle

Date de composition	Mai 1907 puis, remanié, le 18 décembre 1911
1 ^{re} représentation	Bruxelles (?) 1908, puis Charleroi 16 novembre 1924

Catalogue complet

Effectif	Version 1907 3 flûtes, 1 piccolo, 3 hautbois ou 2+1 cor anglais, 3 clarinettes en sib ou 2+1 clarinette basse en la, 3 bassons, 4 cors en fa, 4 trompettes en sib, 3 trombones, 1 tuba en sib, 1 tuba contrebasse en ut, 3 timbales, carillon à clavier (Glockenspiel), 1 triangle, 1 tambour, 1 grosse caisse, cymbales, 1 tamtam, 2 harpes, 1 piano, 1 harmonium, 16 × 1 ^{ers} violons, 16 × 2 ^{es} violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses
	Version 1911 et 1916 3 flûtes, 1 piccolo, 3 hautbois ou 2+1 cor anglais, 3 clarinettes en sib, 1 clarinette basse en la, 3 bassons, 4 cors en fa, 4 trompettes en sib, 3 trombones, 1 tuba en sib, 1 tuba contrebasse en ut, 3 timbales, carillon à clavier (Glockenspiel), 1 triangle, 1 tambour, 1 grosse caisse, cymbales, 1 tamtam, 2 harpes, 16 × 1 ^{ers} violons, 16 × 2 ^{es} violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses
Mouvements	Très vif, tumultueux, emporté
Auteur du texte	Leconte de Lisle
Texte	Dans la furieuse mêlée du combat, Hialmar est tombé... La nuit est venue, la lune au loin sur la plaine verse sa froide lueur. Le guerrier mourant rêve à la fille d'Ylmer. Son cœur s'exalte et la mort emporte le héros transfiguré parmi les dieux, sans le soleil! Mai 1907 ⁸
Manuscrit	CR&AW, Fds Biarent, MO.15, <i>La Mort de Hialmar</i> , (Poème symphonique d'après Leconte de Lisle), mai 1907, 79 p., autographe à l'encre avec annotations en couleur et ratures, reliure orientale, couverture souple rouge brique, un peu déchiré <i>Poème héroïque (pour grand orchestre)</i> ⁹ , 18 décembre 1911 (première page non numérotée arrachée ¹⁰), 54 p., autographe à l'encre avec beaucoup d'annotations en couleur, reliure orientale, couverture rigide rouge liseré brun <i>Poème héroïque pour grand orchestre</i> , 59 p., copie réalisée par Eugène Hallet à Jumet, entre les 5 et 17 avril 1916, à l'encre, reliure orientale, couverture rigide bleu marine

8. Morceau de page collé sur la deuxième page de la partition.

9. Le titre initialement imprimé — *Le cœur de Hialmar* — a été dissimulé sous une petite feuille collée. Il est remplacé par *Poème héroïque pour grand orchestre*.

10. Devait vraisemblablement y être écrit le texte inspirateur que l'on retrouve dans la version primitive.

Catalogue complet

CR&AW, Fds Biarent, MO.15B2,

Le Cœur de Hjalmar, poème symphonique d'après Leconte de Lisle, s.d.

[1907-1908]¹¹, 25 partitions, autographes, écrites à l'encre, partitions libres, sans couverture, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte I, 4 p.
- flûte II + III, 5 p.
- piccolo, 3 p.
- hautbois I + II, 7 p.
- hautbois III ou cor anglais, 4 p.
- clarinettes I + II en sib, 7 p.
- clarinettes III en sib ou clarinette basse en la, 4 p.
- basson I + II, 6 p.
- basson III, 3 p.
- cor I + II en fa, 6 p.
- trompette I + II en sib, 7 p.
- trompette III + IV en sib, 5 p.
- trombone I + II, 5 p.
- trombone III, 3 p.
- tuba I + II, 6 p.
- harpe I, 8 p.
- harpe II, 6 p.
- 1^{ers} violons I^{er} pupitre, 6 p.
- 1^{ers} violons II^e pupitre, 7 p.
- 1^{ers} violons III^e pupitre, 5 p.
- 2^{es} violons I^{er} pupitre, 1 p.
- 2^{es} violons II^e pupitre, 7 p.
- 2^{es} violons III^e pupitre, 6 p.
- contrebasse I + II, 7 p. (2 exemplaires)

CR&AW, Fds Biarent, MO15B1,

Poème héroïque, pièces pour orchestre, s.d. [1911], 46 partitions, autographes, avec annotations, reliure collée dans chemise bordeaux souple, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte I, 5 p.
- flûte II + III, 7 p.
- piccolo, 3 p.
- hautbois I + II, 8 p.
- hautbois III + cor anglais, 4 p.
- clarinette I + II en sib, 8 p.
- clarinette III basse en la, 5 p.

11. Ces parties pour instruments correspondent à la première version, celle de 1907, d'après l'analyse critique à laquelle nous avons soumis les documents. En effet, le titre *Le Cœur de Hjalmar* apparaît sur chaque partie de manière permanente ; quand la place le permet, Biarent a ajouté « poème symphonique d'après Lecomte de Lisle », parfois, faute de place ou par distraction, la mention fait défaut. L'absence du piano et de l'harmonium peut aisément se justifier par le retrait de ces pièces, au moment de la réécriture de l'œuvre.

Catalogue complet

- basson I + II, 6 p.
- basson III, 4 p.
- cor I + II en fa, 7 p.
- cor III + IV en fa, 6 p.
- trompette I + II en sib, 6 p.
- trompette III + IV en sib, 6 p.
- trombone I + II, 6 p.
- trombone III, 4 p.
- tuba basse, 3 p.
- tuba en sib, 3 p.
- timbale I + II + III, 3 p.
- glockenspiel, 1 p.
- triangle et tambour, 3 p.
- grosse caisse, cymbales et tamtam, 3 p.
- harpe I, 9 p.
- harpe II, 7 p.
- 1^{ers} violons, 11 p. (6 exemplaires)
- 2^{es} violons, 6 p. (7 exemplaires)
- alto I, 6 p.
- alto II, 11 p.
- alto III, 10 p.
- violoncelle solo, 6 p.
- violoncelle II + III + IV, 10 p (3 exemplaires).
- contrebasse I + II + III, 6 p. (3 exemplaires)

Remarque

Le cœur de Hjalmar

Une nuit claire, un vent glacé. La neige est rouge.
Mille braves sont là qui dorment sans tombeaux,
L'épée au poing, les yeux hagards. Pas un ne bouge.
Au-dessus tourne et crie un vol de noirs corbeaux.
La lune froide verse au loin sa pâle flamme.
Hjalmar se soulève entre les morts sanglants,
Appuyé des deux mains au tronçon de sa lame.
La pourpre du combat ruisselle de ses flancs.
— Holà! Quelqu'un a-t-il encore un peu d'haleine,
Parmi tant de joyeux et robustes garçons
Qui, ce matin, riaient et chantaient à voix pleine
Comme des merles dans l'épaisseur des buissons?
Tous sont muets. Mon casque est rompu, mon armure
Est trouée, et la hache a fait sauter ses clous.
Mes yeux saignent. J'entends un immense murmure
Pareil aux hurlements de la mer et des loups.
Viens par ici, Corbeau, mon brave mangeur d'hommes!
Ouvre-moi la poitrine avec ton bec de fer.
Tu nous retrouveras demain tels que nous sommes.

Porte mon cœur tout chaud à la fille d'Ylmer.
Dans Upsal, où les Jarls boivent la bonne bière,
Et chantent, en heurtant les cruches d'or, en chœur,
A tire-d'aile vole, ô rôdeur de bruyère!
Cherche ma fiancée et porte-lui mon cœur.
Au sommet de la tour que hantent les corneilles
Tu la verras debout, blanche, aux longs cheveux noirs.
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles,
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs.
Va, sombre messenger, dis-lui bien que je l'aime,
Et que voici mon cœur. Elle reconnaîtra
Qu'il est rouge et solide et non tremblant et blême;
Et la fille d'Ylmer, Corbeau, te sourira!
Moi, je meurs. Mon esprit coule par vingt blessures.
J'ai fait mon temps. Buvez, ô loups, mon sang vermeil.
Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissures,
Je vais m'asseoir parmi les Dieux, dans le soleil.

Leconte de Lisle

V. PIANO ET ORCHESTRE

N° 24 : *Rapsodie Wallonne, sur des thèmes populaires du Pays de Liège et de l'Entre-Sambre-et-Meuse*

Date de composition	16 octobre 1910
1 ^{re} représentation	Charleroi, 26 mars 1911 (Concert de l'Académie)
Effectif	1 piano, 2 grandes flûtes, 1 piccolo, 1 hautbois ou cor anglais, 2 clarinettes sib et en la, 2 bassons, 4 cors en fa, 2 trompettes sib, 3 trombones, 2 timbales, 1 glockenspiel, cymbales, 1 triangle, 1 tambour militaire, 1 harpe, 6 × 1 ^{ers} violons, 11 × 2 ^{es} violons, 1 alto, 4 violoncelles, 3 contrebasses
Mouvements	Partie I : <i>Allegro giusto</i> Partie II : <i>Andantino</i> Partie III : <i>Allegro giocoso</i>
Texte	Partie I (<i>Allegro giusto</i>) Thème : <i>Piron ne veut pas danser</i> ⁽¹²⁾ apparaissant dans les basses de l'orchestre après le prélude court et rapide du piano ; il se développe et est bientôt suivi d'un second thème : « Les Conscrits ⁽¹³⁾ » d'une allure martiale exposé par les cors, clarinettes et bassons

12. Chansons satiriques de la province de Liège. Cf. CLOSSON, p. 213.

13. Chanson très en vogue dans le Hainaut, il y a une trentaine d'années (donc vers 1880) ; son origine est languedocienne, elle semble avoir été implantée ici par les armées du Premier Empire. Dans nos provinces wallonnes, ses rythmes nettement scandés lui ont donné un caractère vigoureux et franc.

sur des battements rythmiques des violons ; il est aussitôt repris par le piano solo dans un mouvement large et soutenu.

Au milieu des développements successifs de ces deux thèmes passe un moment un thème accidentel qui est la mélodie populaire enfantine de « Siska ».

Partie II (*Andantino*).

Le ralentissement progressif du mouvement conduit au thème d'une *Berceuse*⁽¹⁴⁾ chantée par les cordes en sourdines se combinant peu après avec une mélodie lente et pensive (thème personnel) dite d'abord par le piano seul.

Plus loin, une *Berceuse* nouvelle⁽¹⁵⁾ chantée par le cor anglais et suivie de rappels de thèmes de la première partie amène la troisième partie de la *Rhapsodie*.

Partie III (*Allegro giocoso*)

Cette troisième partie débute par quelques accords brefs et tranchants de tout l'orchestre, et bientôt les clarinettes exposent une mélodie d'un caractère joyeux, populaire et naïf, c'est le *thème des Pâtés*⁽¹⁶⁾. Une variation rapide du piano enchaîne ce dernier thème à la *Quinzaine au Mambourg*⁽¹⁷⁾. Un mouvement très vif, où sont à peine effleurés quelques airs populaires nouveaux (*Air du marché de Couillet*) et des thèmes parus précédemment, forme la conclusion de l'œuvre¹⁸. »

Manuscrit

CR&AW, Fds Biarent, MO.12,

Rapsodie Wallonne. (Piano et orchestre), 16 octobre 1910, 118 p., autographe à l'encre, avec annotation en couleur, reliure orientale, couverture semi-rigide brune

Rapsodie Wallonne. (Piano et orchestre), 8 juin 1914, 74 p., copie à l'encre avec annotations en couleur, reliure orientale, couverture souple noire

-
14. C'est la berceuse connue des enfants « Nannan Ninette ». — Les versions de cette fraîche mélodie enfantine sont des plus nombreuses ; le compositeur a choisi celle qui lui paraissait la meilleure, elle s'écarte un tant soit peu de notre version locale. — « Nannan » signifie dormez ; la chanson dit « Nannez » en Picardie ; « Nenna » dans le Languedoc et « Nina » sur les bords du Rhin (d'après Closson).
 15. Berceuse des environs de Chimay ; son charme un peu triste rappelle ces mélodies bretonnes, mélancoliques et douces, qu'a rassemblées Bourgault-Ducoudray
 16. Berceuse des environs de Chimay. Maurice des Ombiaux, dans son livre « Mihien d'Avène » a donné une très belle description des réjouissances qui ont lieu lors des noces villageoises pendant lesquelles le *thème du Pâté* sonne joyeusement dans le registre aigu d'une petite clarinette et d'un prosaïque cornet à pistons.
 17. À vrai dire, cette mélodie de « Hiercheuse » n'est pas de Jacques Bertrand, mais notre chansonnier carolorégien en y adaptant ces paroles pleines de verdure si connues de tous, l'a rendue vraiment populaire.
 18. CR&AW, fds Biarent, programme du concert du 26 mars 1911.

Rapsodie Wallonne (Pour piano et orchestre). Sur des thèmes populaires du Pays de Liège et de l'Entre-Sambre et Meuse, version du 16 octobre 1910, 124 p., copié par Eugène Hallet, 25 mai–15 juin 1916, à l'encre avec annotations en couleur, reliure orientale, couverture semi-rigide bleue

CR&AW, Fds Biarent, MO.12B,

Rapsodie Wallonne, s.d., partitions, autographes à l'encre, avec annotations, reliure orientale, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte I + II, 15 p.
- piccolo, 3 p.
- hautbois ou cor anglais, 15 p.
- clarinette I + II en sib et en la, 17 p.
- basson I + II, 15 p.
- cor I + II en fa, 15 p.
- cor III + IV en fa, 12 p.
- trompette I en sib, 7 p.
- trompette II en sib, 6 p.
- trombone I + II, 4 p.
- trombone III + tuba, 4 p.
- timbale I + II, 6 p.
- glockenspiel, 1 p.
- tambour militaire, 3 p.
- triangle, 4 p.
- cymbales et triangle, 4 p.
- harpe, 8 p.
- 1^{ers} violons, 18 p. (6 exemplaires)
- 2^{es} violons, 14 p. (11 exemplaires)
- alto, 16 p. (3 exemplaires)
- violoncelle solo, 15 p.
- violoncelle, 15 p. (3 exemplaires)
- contrebasse, 10 p. (3 exemplaires)

VI. VIOLON/VIOLONCELLE ET ORCHESTRE

N° 25 : *Deux Sonnets d'après Heredia. « Le Réveil d'un dieu » ; « Floridum Mare »*

Date de composition 25 septembre 1909 et 1914
1^{re} représentation Charleroi, 2 janvier 1910 (concert de l'Académie de musique) pour *Sonnet* (futur *Le Réveil d'un Dieu*)
Charleroi, 8 février 1914, pour les *Deux Sonnets*
Effectif¹⁹ 3 grandes flûtes, 4 cors en fa, 1 hautbois-cor anglais, 1 hautbois, 1 clarinette sib, 2 bassons, 2 trompettes sib, 1 trombone ténor, 1 triangle, cymbales, 1 timbale, 1 glockenspiel, 1 harpe, 1 célesta,

19. D'après la partition du 25 septembre 1909.

Catalogue complet

- 1 violon solo, 6 × 1^{ers} violons, 7 × 2^{es} violons, 3 altos, 3 violoncelles,
2 contrebasses
- Mouvements I. *Pocolento*
II. Très modéré
- Auteur du texte J-M. de Heredia
- Texte I. *Le Réveil d'un Dieu*
La chevelure éparsée et la gorge meurtrie,
Irritant par les pleurs l'ivresse de leurs sens,
Les femmes de Byblos, en lugubres accents,
Mènent la funéraire et lente théorie.
Car sur le lit jonché d'anémone fleurie
Où la Mort avait clos ses longs yeux languissants,
Repose, parfumé d'aromate et d'encens,
Le jeune homme adoré des vierges de Syrie.
Jusqu'à l'aurore ainsi le chœur s'est lamenté,
Mais voici qu'il s'éveille à l'appel d'Astarté,
L'Époux mystérieux que le cinname arrose.
Il est ressuscité, l'antique adolescent !
Et le ciel tout en fleur semble une immense rose
Qu'un Adonis céleste a teinte de son sang.
- II. *Floridum mare*
La moisson débordant le plateau diapré
Roule, ondule et déferle au vent frais qui la berce ;
Et le profil, au ciel lointain, de quelque herse
Semble un bateau qui tangue et lève un noir beaupré.
Et sous mes pieds, la mer, jusqu'au couchant pourpré,
Céruléenne ou rose ou violette ou perse
Ou blanche de moutons que le reflux disperse,
Verdoie à l'infini comme un immense pré.
Aussi les goélands qui suivent la marée,
Vers les blés mûrs que gonfle une houle dorée,
Avec des cris joyeux, volaient en tourbillons ;
Tandis que, de la terre, une brise emmiellée
Éparpillait au gré de leur ivresse ailée
Sur l'Océan fleuri des vols de papillons.
- Dédicace À Fernand Quinet
- Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MOII,
Sonnet pour violon et orchestre, d'après José-Maria de Heredia,
25 septembre 1909, 24 p., autographe à l'encre avec annotations
en couleur, reliure cousu/collé, couverture beige très souple
- Sonnet, pour violon et orchestre, d'après José-Maria d'Heredia, s.d.*
[1909?], 35 partitions, autographes, reliure orientale, couverture
souple bleue, pièces d'orchestre séparées pour :

Catalogue complet

- flûte I + II, 2 p.
- flûte III, 2 p.
- hautbois I + II ou cor anglais, 3 p.
- clarinette en la et sib, 4 p.
- basson I + II, 3 p.
- cor I + II en fa, 3 p.
- cor III + IV en fa, 3 p.
- trompette en sib I + II, 2 p.
- trombone ténor, 1 p.
- timbale I + II, 3 p.
- cymbales et triangle, 1 p.
- célesta, 4 p.
- harpe, 4 p.
- 1^{ers} violons, 4 p. (6 exemplaires)
- 2^{es} violons, 4 p. (8 exemplaires)
- alto, 4 p. (3 exemplaires)
- violoncelle, 3 p. (3 exemplaires)
- contrebasse, 3 p. (2 exemplaires)

Sonnet pour violon et orchestre d'après José-Maria d'Heredia, s.d., 2 partitions, reliure orientale, pièces d'orchestre séparées pour :

- violon solo, *s.d.*, 7 p., autographe à l'encre et annotations en couleur
- violon, *s.d.*, 4 p., autographe à l'encre

Sonnet pour violon et orchestre, I. Le Réveil d'un dieu, d'après José-Maria d'Heredia, s.d. [1914], 30 partitions, autographes à l'encre, reliure orientale, couverture très souple brun clair, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte I + II, 3 p.
- flûte III, 2 p.
- hautbois, 3 p.
- clarinette en sib, 4 p.
- basson I + II, 3 p.
- cor I + II, 3 p.
- cor III + IV, 3 p.
- trompette I + II en sib, 1 p.
- trombone ténor, 1 p.
- timbale, 1 p.
- glockenspiel, 1 p.
- harpe, 4 p.
- violon solo, 3 p. (2 exemplaires)
- 1^{ers} violons, 3 p. (3 exemplaires)
- 2^{es} violons, 3 p. (7 exemplaires)
- alto, 4 p. (3 exemplaires)
- violoncelle, 3 p. (3 exemplaires)
- contrebasse, 3 p. (2 exemplaires)

Catalogue complet

Sonnet pour violon et orchestre, II. Floridum mare, d'après José-Maria d'Heredia, s.d. [1914], 34 partitions, autographes, reliure orientale, couverture très souple brun clair, pièces d'orchestre séparées

pour :

- flûte I + II, 2 p.
- flûte III, 2 p.
- hautbois, 3 p.
- clarinette en la et sib, 4 p.
- basson I + II, 3 p.
- cor I + II, 3 p.
- cor III + IV, 3 p.
- trompette en sib I + II, 2 p.
- timbale I + II, 3 p.
- glockenspiel, 3 p.
- triangle, 3 p.
- cymbales et triangle, 1 p.
- célesta, 4 p.
- harpe, 4 p.
- 1^{er} violon solo, 4 p. (2 exemplaires)
- 1^{ers} violons, 4 p. (3 exemplaires)
- 2^{es} violons, 4 p. (7 exemplaires)
- alto 1^{er} pupitre, 4 p.
- alto, 4 p. (2 exemplaires)
- violoncelle 1^{er} pupitre, 4 p.
- violoncelle, 3 p. (2 exemplaires)
- contrebasse, 3 p. (2 exemplaires)

Remarque

La directrice de *Floridum mare* est perdue.

Pour insister sur le caractère « en sourdine » des 1^{ers} violons, dans les parties couverture bleue, Biarent transforme le titre *Sonnet* à l'encre en ajoutant au crayon les lettres nécessaires pour écrire chanSonnette

VII. MÉLODIE POUR VOIX/CHEUR ET PIANO

N° 26 : *Symphonie d'avril*

Date de composition Avril-mai 1895

Effectif Piano et chant

Mouvements I. *Allegretto*
 II. *Scherzo vivace*
 III. *Adagio*
 IV. [page perdue]

Texte I. Germinal!

Avril candide et frais qui fait monter la sève
A reparu soudain! Et la vie et le rêve
Intense vont renaître, renaître encor

Catalogue complet

Sous le souffle enivrant des brises embaumées
(Sous le souffle enivrant des brises embaumées)
Immense et doux frisson des plaines parfumées
Belles aux premiers rayons d'or!

(C'est le grand cri joyeux),
C'est le grand cri joyeux de la nature entière,
Le mystérieux chant de l'arbre à la lumière.
Vierge encore en ce jour béni.
Chaste réveil! Hymne charmant de l'onde pure
(Chaste réveil! Hymne charmant de l'onde pure)
Dont l'herbe vive et tendre écoute le murmure!
Espaces bleus de l'infini!

II. Matin

Voici que l'aurore sereine,
Dans les corolles du matin,
Avec ses gerbes d'or égrène
Les diamants de son écrin.

Sur le chemin des fleurs, des perles virginales,
Mon amie irons-nous aux brises matinales?

Sous la blancheur des aubépines,
Aux premiers baisers du soleil
L'oiseau en notes cristallines
Célèbre son charmant réveil.

Sur le chemin des fleurs que le rayon colore,
Mon amie irons-nous chanter la blonde aurore?

Si de sa voix qui passionne
L'être ailé chante son aveu,
Dans son regard, ô ma mignonne,
L'aurore a rêvé le ciel bleu

Sur le chemin des fleurs, aux fontaines limpides,
Mon amie irons-nous mirer ses yeux humides?

III. Murmure

Comme un parfum qui sur ses ailes roses
Répand partout l'âme errante des fleurs,
Des ruisseaux bleus et des vallons rêveurs
Monte l'extase infinie des choses.

Souffle furtif des folâtres zéphyr!
Vague chanson! Voix timide et nouvelle!
Charme troublant des frémissements d'aile
Qui berce l'être en de flottants désirs!

Avril vermeil, dans sa voile azurée,
A mis l'adieu des pensers (sic) attristés,
Il fait éclore en ses douces clartés
Le rêve pur, l'espérance sacrée.

Catalogue complet

IV.?? [*Titre inconnu*]

...radieux

Je t'aime, beau printemps, quand
Ta lire (sic) frémit en sons mélodieux
Salut! Printemps je t'aime en ton palais sonore!
O douce floraison qu'un rêve a fait éclore
O fraîcheur des matins que baigne l'or des cieux;
O murmures épars. En flots mystérieux,
Chansons, parfums, regards dont l'âme s'évapore
Vous irez, ô printemps, en concerts infinis
Raconter aux étés la tendresse des nids
Vos suaves pâleurs à la rose trémière
Aux grands soleils de feu dont se nimbe le jour
Les charmes éclatants de l'éternel
Amour, source de toute vie et de toute lumière!

Manuscrit	CR&AW, Fds Biarent, MO.02, <i>Symphonie d'avril</i> (piano et chant), poème en quatre parties, avril-mai 1895, autographe à l'encre, partition libre, 33 p. [p. 24-27 manquantes]
Remarque	La fin de la partie III et le début de la partie IV sont perdus; soit la partition comprenant les pages 24, 25, 26 et 27. On ne dispose pas de la musique pour le texte souligné (cfr ci-dessus); on ne dispose pas du titre et du début du texte de la partie IV.

N° 27 : *éblouissement*

Date de composition	Novembre 1897
1 ^{re} représentation	Charleroi, 4 mars 1901
Effectif	Chant et piano
Mouvements	<i>Quasi adagio e tranquillo</i>
Auteur du texte	Villiers de l'Isle d'Adam
Texte	La Nuit, sur le grand mystère, Entr'ouvre ses écrans bleus : Autant de fleurs sur la terre, Que d'étoiles dans les cieux! On voit ses ombres dormantes S'éclairer, à tous moments, Autant par les fleurs charmantes Que par les astres charmants. Moi, ma Nuit au sombre voile N'a, pour charme et pour clarté, Qu'une fleur et qu'une étoile : Mon amour et ta beauté!

Catalogue complet

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.01,
Éblouissement, mélodie pour piano, 1897, 3 p., autographe à l'encre,
partition déchirée par usure du temps

N° 28 : *L'Aveu*

Date de composition Entre 1897 et 1901
Effectif Piano
Manuscrit Œuvre perdue

N° 29 : *Lyda*

Date de composition 1901
1^{re} représentation Charleroi, 4 mars 1901
Effectif Piano et chant
Texte « Vieille chanson »
Manuscrit Œuvre perdue

N° 30 : *Qu'importe?*

Date de composition Entre 1897 et 1901
1^{re} représentation Charleroi, 20 janvier 1913 au Concert Quinet
Effectif Piano
Manuscrit Œuvre perdue

N° 31 : *La Cigale, (Piano ad libitum), (Double chœur pour voix de femmes)*

Date de composition [1904]
Effectif Piano et double chœur pour voix de femmes
Mouvements *Molto moderato*
Texte
Quand la terre éveillée à demi par l'aurore,
Écarte en frissonnant le suaire des nuits
Quand les tilleuls obscurs sentent frémir encore
Des gouttes de rosée aux pointes des épis
La cigale blottie en sa niche de menthe
Les ailerons pliés, engourdie et sans voix
Écoute prudemment passer la bise
Écoute passer la crise
La brise douce
Écoute passer la brise
Douce la brise

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MNI.01,
La Cigale (Piano ad libitum) (Double chœur pour voix de femmes),
partition autographe à l'encre et au crayon, s.d., 8 p.

Remarque « La partie de piano devra renforcer sa sonorité suivant le nombre d'exécutantes. »
La date est hypothétique.

N° 32 : *Huit mélodies pour mezzo-soprano*

Date de composition Juillet 1915
1^{re} représentation 1930, puis surtout à partir de 1948
Effectif Mezzo-soprano et piano
Mouvements I. *Poco lento*
II. *Molto moderato*
III. *Ben moderato*
IV. *Vivo agitato*
V. Assez lent
VI. Calme et tranquille
VII. Un peu modéré
VIII. *Allegrissimo*
Auteurs des textes I. Pierre Quillard
II. Jean Lahor
III. Anatole Le Braz
IV. Hélène Vacaresco
V. Maurice Maeterlinck
VI. Paul Verlaine
VII. Paul Fort
VIII. Jean Lahor
Texte I. *Lied*¹
Quand sur l'eau changeante
De rose et d'argent
Tremblait l'ombre bleue
Des peupliers blancs
Dans le soir perfide
J'ai cueilli des fleurs,
Et sous les épines
Je saigne et je pleure.
Et mon cœur frissonne en se souvenant,
Comme l'eau changeante
De rose et d'argent
Mon cœur frissonne en se souvenant.
II. *Désir de mort*²
Dans la pureté de tes yeux
Que nul souffle encor n'a ternie,

1. Pierre QUILLARD, *Quand sur l'eau changeante*, s.d.

2. Jean LAHOR, *Ceuvres. L'illusion*, Paris, A. Lerre, s.d., p. 118.

Luit un étang mystérieux,
Où dort une paix infinie.
Dans l'étang bleu de tes yeux dort
Une fraîcheur délicieuse :
Adorable serait la mort
En leur clarté silencieuse!...
Mort exquise, exquise langueur!
Oh! ne plus penser, ne plus vivre ;
En cet étang laisser son cœur,
Comme un noyé qui se délivre!

III. *Le chant de ma mère*³

Le chant que me chantait naguère
Ma mère douce, au long des nuits,
A dû mourir avec ma mère...
Nul ne me l'a chanté depuis.
Et c'est en vain qu'au seuil des portes
Obstinément je l'ai quêté,
O ma mère, tes lèvres mortes
Dans la tombe l'ont emporté.
En vain, sous les lampes huileuses,
J'ai fait, dans l'âtre des maisons
Sourdre au cœur des vieilles, fileuses
L'eau vive des vieilles chansons,
La berceuse qui me fut chère,
Le doux chant naguère entendu,
Le chant que me chantait ma mère,
Avec ma mère s'est perdu.
Mais aux heures, aux heures chastes
Où les nocturnes ciels d'été
Nous haussent sur leurs ailes vastes
A des songes d'éternité.
Je vois soudain, dans ma mémoire,
Champ du repos peuplé d'aïeux,
Circuler la grande ombre noire
D'un laboureur mystérieux.
Sa charrue étrange et sacrée
Ouvre au loin des sillons mouvants
Et fait, de la terre éventrée,
Jaillir des morts restés vivants.
Muet, sur les fosses rouvertes,
Je l'entends aller et venir
Ce grand faiseur de découvertes
Qui se nomme le Souvenir.

3. Anatole LE BRAZ, *La chanson de la Bretagne*, Paris, Calmann-Lévy, 1901, p. 133-135.

Catalogue complet

Et, hors des glèbes retournées,
Se lèvent d'antiques moissons
Où court, dédaigneux des années,
Le pied nu des jeunes chansons.
Et le chant, le chant dont ma mère
Berça mon somme au temps jadis
Exhale en moi l'odeur légère
D'un fin bleuet du paradis.

IV. *Il passa*⁴!

Il passa ! J'aurais dû sans doute
Ne point paraître en son chemin ;
Mais ma maison est sur sa route,
Et j'avais des fleurs dans la main.

Il parla : j'aurais dû peut-être
Ne point m'enivrer de sa voix ;
Mais l'aube emplissait ma fenêtre,
Il faisait avril dans les bois.

Il m'aima : j'aurais dû sans doute
N'avoir pas l'amour aussi prompt ;
Mais hélas ! quand le cœur écoute,
C'est toujours le cœur qui répond.

Il partit : je devrais peut-être
Ne plus l'attendre et le vouloir ;
Mais demain, l'avril va paraître,
Et, sans lui, le ciel sera noir.

V. *Chanson*⁵

Et s'il revenait un jour
Que faut-il lui dire ?
– Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu'à s'en mourir...

Et s'il m'interroge encore
Sans me reconnaître ?
– Parlez-lui comme une sœur,
Il souffre peut-être...

Et s'il demande où vous êtes
Que faut-il répondre ?
– Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre...

Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte ?

4. Hélène VACARESCO, *L'Âme sereine*, 1896.

5. Maurice MAETERLINCK, *Quinze chansons*, 1896–1900.

– Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte...
Et s’il m’interroge alors
Sur la dernière heure?
– Dites-lui que j’ai souri
De peur qu’il ne pleure...

VI. *La lune blanche*⁶...

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...
Ô bien-aimée.
L’étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...
Rêvons, c’est l’heure.
Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l’astre irise...
C’est l’heure exquise.

VII. *Ballades au hameau*⁷

Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours.
Ils l’ont portée en terre, en terre au point du jour.
Ils l’ont couchée toute seule, toute seule en ses atours
Ils l’ont couchée toute seule, toute seule en son cercueil.
Ils sont rev’nus gaïment, gaïment avec le jour.
Ils ont chanté gaïment, gaïment : « Chacun son tour.
« Cette fille, elle est morte, est morte dans ses amours. »
Ils sont allés aux champs, aux champs comme tous les jours...

VIII. *Chanson du vent*⁸

VENT fou qui voles où tu veux,
De fleur en fleur, de femme en femme,
Vent qui carres sur les cheveux,
Vent libre, je voudrais ton âme.

6. Paul VERLAINE, *La Bonne Chanson*, 1870.

7. Paul FORT, *Ballades françaises*, vol. 1, Paris, Mercure de France, 1897, p. 27–28; *Ballades françaises* avec nouvelle préface de Pierre Louÿs, vol. 1, Paris, 1914, p. 73–79.

8. Jean LAHOR, *Œuvres de Jean Labor. L’illusion*, Paris, p. 114.

Catalogue complet

Vent qui murmure dans les bois,
Comme un chœur à bouche fermée,
Certains soirs je voudrais ta voix,
Pour parler à ma bien-aimée ;
Et, vent qui soulèves les mers,
Qui hurles le long des rivages,
Je voudrais dans mes jours amers
Parfois aussi tes cris sauvages,
Pour y jeter tous mes sanglots,
Toutes mes colères, ma haine,
Et pour fouetter comme des flots
L'océan de la foule humaine !

Manuscrit

CR&AW, Fds Biarent, MC.12,
Huit mélodies (pour mezzo soprano), juillet 1915, 31 p., autographe à l'encre et annotations au crayon, reliure orientale
Huit mélodies pour mezzo soprano, juillet 1915, 32 p., copie à l'encre du précédent, reliure orientale, couverture rigide
Huit mélodies (pour mezzo soprano), s.d., chaque mélodie séparément⁹ :
I. *Lied, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 3 p., copie, papiers à musique collés
II. *Désir de mort, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 2 p., copie, papiers à musique collés
III. *Le chant de ma mère, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 2 p., copie, papiers à musique collés
IV. *Il passa, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 2 p., copie, papiers à musique collés
V. *Chanson, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 2 p., copie, papiers à musique collés
VII. *Des ballades au bameau, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 2 p., copie, papiers à musique collés
VIII. *La Chanson du vent, Extrait des huit mélodies pour mezzo soprano*, 2 p., copie, papiers à musique collés
Huit mélodies pour mezzo-soprano, Charleroi, Les Amis d'Adolphe Biarent, 28 feuillets transparents qui ont servi à la publication de 1959 (épreuves)

Édition

Huit mélodies pour mezzo-soprano, Charleroi, asbl Les Amis d'Adolphe Biarent, [1959], 29 p.

9. Seul manque le n° VI.

VIII. MÉLODIE POUR VOIX ET QUATRE INSTRUMENTS

N° 33 : *Nocturne*

Date de composition 5 juin 1905
1^{re} représentation Charleroi, 25 mars 1906
Effectif Soprano, harmonium, piano, harpe et cor
Mouvements *Andante cantabile*
Auteur du texte Hélène Moreau

Texte

Sous les longs voiles d'ombre de la nuit qui s'avance,
Tout s'efface, tout s'efface et s'endort
dans la lente torpeur de l'ombre envahissante,
Un vague et doux parfum flotte à travers la nuit,
Dans le silence où rien ne bruit.
Il porte aux cieux éteints les rêves de la terre
Tout s'efface, tout s'endort
Ne vois-tu pas là-bas s'éveiller une flamme?
Au plus profond du ciel, un regard attendri
se penche et te sourit
Salut, salut, brillante étoile!
Ton pur éclat, sainte promesse, semble parler tout bas
De bonheurs entrevus
De lointains horizons inondés de lumière!
De splendides contrées comme on en voit en rêve
Et dont l'œil ébloui ne se détache plus!
Lointains horizons!
Splendides contrées!
Salut! Salut, brillante étoile!
Étoile silencieuse, étoile de rêve, étoile d'amour!
O cœur ému, du mystère profond
Ecoute autour de toi.
Dans ce charme embaumé épandu sur la terre
Un écho divin te répond...
Troublant émoi d'un délicieux réveil!
Nature, pressens-tu le radieux soleil?
Sens-tu monter en toi les exquis tendresses,
Les transports éperdus, les brûlantes ivresses?
O sainte flamme! O feu vainqueur!
Ah bientôt l'astre d'or dont le soleil s'illumine,
versera à longs flots, profusion sublime,
l'enivrante chaleur de ses glorieux rayons!
Tout se tait, tout s'efface, l'heure fuit
Un vague et doux parfum flotte à travers la nuit.
Il porte aux cieux éteints les rêves de la terre

Doux parfum de la nuit!
Heure d'extase!
Heure d'amour!

- Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MC.09,
Nocturne, Poème pour Chant, Piano, harmonium, harpe et cor, 5 juin 1905,
29 p., autographe à l'encre, reliure orientale collée, couverture
très souple bordeaux
- Nocturne, Poème pour Chant, Piano, harmonium, harpe et cor*, 5 juin
1905, 29 p., copie du précédent, partitions libres, sans couverture
- Nocturne, Poème pour Chant, Piano, harmonium, harpe et cor*, 4 parti-
tions, autographes à l'encre et au crayon, reliure orientale, cou-
verture très souple beige, fascicules séparés pour :
- *Partie de cor (cor en fa)*, s.d., 6 p.
 - *Partie harpe*, 1905, 12 p.
 - *Partie de chant*, 1905, 11 p.
 - *Partie de l'harmonium (Harmonium orgue)*, s.d., 9 p.

IX. VOIX ET ORCHESTRE

N° 34 : *Trois mélodies pour chant et orchestre* : 1. *Au long de la Sambre* ; 2. *Coin de terre* ; 3. *La fête au bois*

- Date de composition 1. 22 janvier 1911
2. 23 janvier 1911
3. 1^{er} février 1911
- 1^{re} représentation Charleroi, 26 mars 1911 (Concert de l'Académie)
- Effectif Chant et orchestre
- Mouvements 1. Assez vite
2. Assez lent
3. *Allegro giocoso*
- Auteur du texte 1. Louis Delattre
2. Gustave Roullier
3. Edmond Deffernez
- Texte 1. *Au pays de Sambre*
« Au long de Sambre, dans les prés
La belle fermière qui riait
M'a jeté la pomme rouge...
Mais plus fraîche était sa bouche
Que la pomme si rouge
Belle fille de ce pays-là
De bon cœur donne ce qu'elle a.
Au long de Sambre, dans les bois
Le gai bûcheron qui bûchait,
Pour la route m'a taillé

D'un coup de cognée, passe, hop-là!
Un fin bâton de chêne
Beau garçon de ce pays-là
De bon cœur donne ce qu'il a.
Au long de Sambre sortant des fosses
Avec sa lampe qui tremblait
Le vieux mineur aux yeux luisants
M'a donné pour cuire ma soupe
La pierre noire qui brûle!
La terre de ce pays-là
Aux hommes donne tout ce qu'elle a. »

2. *Coin de Terre*

« Pays, grand Pays Noir
Aux bizarres fumées
Où se dressent le soir
Les torches enflammées
Du four... du laminoir
Illuminant la rue :
Je vous salue!
Pays de dur labeur
Où du mont à la plaine
Trime le travailleur
Dans la joie ou la peine...
Pays, sol raviné
Où dans la noire terre
Le destin a mené
Plus d'une âme bien chère
Pays où je suis né
Dans ma douleur extrême,
Je vous aime ! »

3. *La Fête au Bois*

« Ah! ce jour, le bois est en fête!
Un bois qui chante, un bois qui rit,
Qui s'en donne à perdre la tête
Bois d'Armercœur, ô bois fleuri!
Écoutez l'appel du trombone
Pétaradant sur les tréteaux
Et le prêtre qui s'époumone
Pressé d'amorcer les badauds...
Les bacs et les vendeurs de frites
Où le cuivre reluit, poli,
Avec ces toques favorites
Qu'ont les marchands de Tripoli
Les donneuses de nougat fade
De "Bernardins fleurusiens" »

Catalogue complet

Le tir sentant l'huile de cuve
Où l'on massacre les Prussiens !
Ah ! ce jour, le bois est en fête !
Un bois qui chante, un bois qui rit,
Qui s'en donne à perdre la tête
Bois d'Armercœur, ô bois fleuri !
Et quand auront fini les grives
De claironner en grimaçant,
Quand cesseront les pantomimes
Et le grand tir étourdissant
Les cris de la ménagerie bramant
par les sentiers déserts,
et les orgues de barbarie
avant de moudre leurs grands airs.
Voici qu'au-dessus des manèges
Des forains couchés sur le sol,
S'élance, éclate à coups d'arpèges,
Le chant divin du rossignol
Qui rit de nos misères humaines
– Toutes de lumières et de bruit –
Et ne veut, pour chanter les siennes,
Que le silence de la nuit. »

Manuscrit

CR&AW, Fds Biarent, MO.14,
Trois mélodies (chant et orchestre), sur des poèmes d'écrivains du Pays Noir, 1^{er} février 1911, 37 p., autographe à l'encre avec annotations en couleur, reliure orientale, couverture semi-rigide brune
Trois mélodies (chant et orchestre), sur des poèmes d'écrivains du Pays Noir, 1911, 12 p., copie réalisée par Eugène Hallet, Jumet, 8 août 1916, reliure orientale, couverture semi-rigide bordeaux clair (ne contient que les deux premières mélodies)
III. *La fête au bois (Edmond Deffernez), chant et orchestre*, 1911, 27 p., copie réalisée par Eugène Hallet, Jumet, 11 août 1916, reliure orientale, couverture semi-rigide bordeaux
Trois mélodies (chant et orchestre) sur des poèmes d'écrivains du Pays Noir, pièce séparée pour
– *Partie du chant*, 1^{er} février 1911, 15 p., autographe à l'encre, reliure orientale

X. CANTATE

N° 35 : *Œdipe à Colone*, Cantate pour baryton, mezzo-soprano, chœur et orchestre :

Date de composition	10 septembre 1901
1 ^{re} représentation	Bruxelles, 24 novembre 1901, séance publique de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique
Effectif	3 grandes flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes en la, 1 clarinette basse en la, 3 bassons, 4 cors en fa, 3 trompettes en sib, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, cymbales, 2 harpes, 1 ^{ers} violons solo, 3 × 1 ^{ers} violons, 4 × 2 ^{es} violons, 3 altos, 3 violoncelles, 4 contrebasses
Mouvements	<i>Lento non troppo</i>
Texte	<p>Oh mes membres lassés! Mon pauvre cœur meurtri, Pitoyable jouet du sort impitoyable! Quand sonnera l'heure, l'heure exorable au repoussant débris de l'homme d'autrefois.</p> <p>[Antigone] : Irai-je demander le nom à qui l'habite? [Œdipe] : Il est donc habité? [Antigone] : Malheur! Malheur! Malheur! Il siège là. Voyez! Dans la limite [chœur] : Malheur! Malheur! Entendez-vous ça? [Antigone] : Homme quitte le seuil! De ce lieu profané, le silence et le deuil ne te disent-ils pas ton forfait sacrilège? [ténors] : O spectacle inhumain! [Antigone] : O torture! O spectacle inhumain! Spectacle inhumain! O torture! [ténors] : Thésée en est le maître [Antigone] : Aux vierges que mes yeux n'oseraient contempler [Sopranos] : Aux vierges invincibles ce bris à tous mortels inaccessible Est consacré Comme la paix nouvelle. Malheur! Malheur! Malheur! [Unis] : et malédiction! Il a franchi le seuil! Son exaltation blasphème. Il souille de ses cris l'inaccessible enceinte [Œdipe] : Argos, Thèbes mes fils! Tous vous devrez périr! [chœur] : Quels malheurs par sa faute, il nous faudra souffrir Par les dieux que nous adorons, Cesse tes imprécations dont s'effare l'ombre sacrée. Sors. Sors. Viens vers moi. Infortuné. Viens vers moi.</p>

Catalogue complet

Infortuné, relève-toi. Relève-toi. Infortuné. Viens.
Quelle est donc ta patrie?
Qui donc es-tu?
Reste là!
Maintenant loisible à tes douleurs
D'exalter leur espoir ou de pleurer leurs pleurs
Qui présidait aux soins de la naissance?
[Œdipe] : Je suis fils de Laïus
[chœur] : O Ciel!
[Œdipe] : L'Œdipe que je suis.
[chœur] : Oh! Sortez, sortez. Fuis!
Va-t-en! Va-t-en! Va-t-en de ce pays.
[Œdipe] : Je n'ai plus de fils
[chœur] : À l'arrêt immuable opposer des entraves
C'est exposer ma vie aux mortels châtements!
[Œdipe] : Aux dieux célestes ment
[chœur] : Je m'encours nul reproche en chassant un parjure
Transporte ailleurs ton corps et la souillure
Sortez de ce pays!
Va-t-en! Va-t-en!
[Antigone] : Mon père!
Quelle pitié siérait au vagabond,
oserait de son crime implorer le pardon?
[chœur] : suis la route où le destin te mène, te mène
où le destin te mène, où le destin te mène.
Porte plus loin. Porte plus loin ton malheur
Porte plus loin ton horrible malheur!
Ton horrible douleur à nos yeux surhumaine!
Va-t-en! Va-t-en! Va-t-en! Va-t-en!
Va-t-en de ce pays! Va-t-en! Va-t-en! Va-t-en!
Va-t-en de ce pays! Va-t-en!
Va-t-en de ce pays! Va-t-en!
Va-t-en!

Dédicace
Manuscrit

« Pieusement dédié à la mémoire de ma mère, 9 mai 1901 » (*sic*)¹⁰
CR&AW, Fds Biarent, MO.06,

Œdipe à Colone, texte de Jules Sauvenière, musique d'Adolphe
Biarent, Premier Prix de Rome, [partition d'orchestre],
transcription de A. Gaeyens à l'encre avec annotation en
couleurs, 1901, 166 p., reliure orientale

10. La partition d'orchestre de 166 pages porte, en dernière page, la date de 1901. En haut de la page 1, Biarent a écrit : « Pieusement dédié à la mémoire de ma mère. » Après sa signature, il a écrit « 9 mai 1901 ». Il doit s'agir d'une erreur due à l'émotion car sa mère est décédée le 9 mai 1902.

Catalogue complet

Œdipe à Colone (Les Chœurs). Réduction pour piano, s.d., 19 p., reliure orientale, autographe à l'encre, avec annotations en couleur

Œdipe à Colone (Les Chœurs). Réduction pour piano, s.d., 19 p., reliure orientale, autographe à l'encre, copie identique à la précédente

CR&AW, Fds Biarent, MO 06BB,

Œdipe à Colone, s.d., 36 partitions, autographes à l'encre, pièces d'orchestre séparées pour :

- flûte I + II, 27 p.
- flûte III et piccolo, 9 p.
- hautbois I + II, 30 p.
- cor anglais, 13 p.
- clarinette I + II en la, 34 p.
- clarinette III basse en la, 11 p.
- basson I + II, 31 p.
- basson III, 14 p.
- cor I + II en fa, 26 p.
- cor III + IV en fa, 25 p.
- trompette I + II en sib, 15 p.
- trompette III en sib, 8 p.
- trombone I + II, 16 p.
- trombone III et tuba, 15 p.
- timbale I + II + III, 7 p.
- cymbales, 4 p.
- harpe I, 13 p.
- harpe II, 7 p.
- 1^{er} violon solo, 23 p.
- 1^{ers} violons, 23 p. (3 exemplaires)
- 2^{es} violons, 27 p. (4 exemplaires)
- alto, 27 p. (3 exemplaires)
- violoncelle, 27 p (3 exemplaires)
- contrebasse, 18 p. (4 exemplaires)

Œdipe à Colone, s.d., 165 partitions, reliure orientale, paroles et partition pour le chœur, toutes les voix séparément, à savoir :

- basses, feuillet ocre (21 exemplaires)
- ténors, feuillet bleu (22 exemplaires)
- ténors (25 exemplaires)
- contralto (23 exemplaires)
- contralto, feuillet rouge (26 exemplaires)
- soprano, 4 p. (28 exemplaires)
- soprano, 4 p. feuillet jaune (20 exemplaires)

CeBeDem : cote B-Bc 11.503,

Œdipe à Colone, s.d., 176 p., manuscrit autographe

BCMLg : *Œdipe à Colone (réduction de l'orchestre et partie des deux solistes). Cantate pour le Prix de Rome 1901, s.l.*, 1901, 32 p. (cote 252)

XI. ÉTUDE PRÉPARATOIRE

N° 36 : sans titre, étude préparatoire

Date de composition *s.d.*

Manuscrit CR&AW, Fds Biarent, MNI.04,
[Brouillon, commentaires, essais, plans...], s.d., 5 p.

DISCOGRAPHIE

Référence	Année	Type	Titre	Interprètes	ASIN/EAN
René Gailly, International Productions CD87052	1989	CD	<i>Quintette en si mineur</i> <i>Préludes Moyen-Âge</i>	Quatuor à cordes Arriaga (Adam Korniszewski, Ivo Lintermans, Paul de Clerck, Luc Tooten) Diane Andersen, piano	
Non identifié	1994 (octobre)		Sonates françaises pour-violoncelle et piano (compositions d'Adolphe Biarent, Ernest Chausson et Albéric Magnard)	Diane Andersen, Alexandre Rabinovitch, Mark Drobinsky	
Musique en Wallonie Cyprès CYP3601	1996	CD	Œuvres symphoniques : 1. <i>Trenmor</i> 2. <i>Symphonie en ré mineur</i> 3. <i>Deux Sonnets pour-violoncelle et orchestre, d'après J.-M. de Heredia</i>	Orchestre philharmonique de Liège Luc Dewez, violoncelle Pierre Bartholomé, direction	EAN 5412217036010
Cyprès : CYP7605	1998	CD	Poème héroïque 1. <i>très vif, tumultueux, emporté</i> Rapsodie wallonne 2. <i>Allegro giusto</i> 3. <i>Andantino</i> 4. <i>Allegro giocoso</i> Contes d'orient 5. <i>Introduction</i> 6. <i>La Rêve de l'emir</i> 7. <i>Romanca mauresque</i> 8. <i>Danse orientale</i> 9. <i>Chant d'Amour d'Ebbidna</i> 10. <i>Cri de guerre du mufti</i> 11. <i>Réverie et chant kabyle</i> 12. <i>Enthousiasme</i> 13. <i>Chansons de l'Ukraine</i> 14. <i>Chant d'Hervor</i> 15. <i>Effet de lune</i> 16. <i>Finale</i>	Orchestre philharmonique de Liège Diane Andersen, piano Pierre Bartholomé, direction	ASIN : B000026BAC EAN 5412217076054

Catalogue complet

Référence	Année	Type	Titre	Interprètes	ASIN/EAN
Cypres : CYP1999	1999	CD	Various 13. Contes d'orient : extraits	Orchestre philharmonique de Liège Pierre Bartholomé, direction	
Cypres : CYP2000 ENKI Productions	s.d. [2000]	CD	The Sounds of Belgium 2. Contes d'orient : Chanson de l'Ukraine et <i>Chant d'Hervor</i>	Orchestre philharmonique de Liège Pierre Bartholomé, direction	
Cypres : CYP4611	2002	CD	Quintette en si mineur 1. très modéré 2. intermezzo 3. finale Sonate pour piano et violoncelle 4. poco lento 5. presto furioso 6. lamento (adagio non troppo) 7. un peu lent	Quatuor Danel Diane Andersen, piano Marc Drobinsky, violoncelle	ASIN : B00006835L EAN 5412217046118
Etcetera KTC 1276	2004	CD	Mémoires wagnériennes <i>Lied</i> <i>Désir de mort</i> <i>Chanson</i> <i>La lune blanche</i> <i>Des ballades au bameau</i>	Patrick Delcour, baryton Diane Andersen, piano	
Musique en Wallonie, GD6510	2007		Musiciens du Hainaut, 15. Tremmor	Orchestre philharmonique de Liège Pierre Bartholomé, direction	
Cypres 7650	2010	CD	Orchestre philharmonique de Liège, 1960-2010, Wallonie Bruxelles. L'intégrale. CD 28 <i>Tremmor</i> , poème symphonique d'après une légende d'Ossian Symphonie en ré mineur <i>Deux sonnets pour violoncelle et orchestre d'après</i> <i>José-Maria de Heredia, Le réveil d'un dieu –</i> <i>Floridum Mare</i>	Orchestre philharmonique de Liège Luc Dewez, violoncelle, Pierre Bartholomé, direction Enregistré en 1996	

Catalogue complet

Référence	Année	Type	Titre	Interprètes	ASIN/EAN
Cypres 7650	2010	CD	Orchestre philharmonique de Liège, 1960-2010, Wallonie Bruxelles. L'intégrale. CD 33 <i>Poème héroïque</i> <i>Rapsodie wallonne</i> pour piano et orchestre <i>Contes d'Orient</i> , suite d'orchestre Introduction – Le Rêve de l'Emir – Romance mauresque – Danse orientale – Chant d'amour d'Ekhidna – Cri de guerre du Mufti – Réverie et chant kabyile – Enthousiasme – Chanson de l'Ukraine – Chant d'Hervor – Effet de lune – Finale	Orchestre philharmonique de Liège Diane Andersen, piano, Pierre Bartholomé, direction Enregistré en 1998	EAN 0289475675412217076504
Musique en Wallonie, MEW 0101-03	2011	CD	Six siècles de musique en Wallonie, Du XIX^e siècle à aujourd'hui. CD n° 3 4. <i>Allegro assai et agitato</i>	Orchestre philharmonique de Liège Luc Dewez, violoncelle Pierre Bartholomé, direction	EAN 5425008310015
Cypres CYP 8614	2022	CD	Huit mélodies pour mezzo-soprano et piano 1. <i>Liéd</i> 2. <i>Désir de mort</i> 3. <i>Le chant de ma mère</i> 4. <i>Il passa!</i> 5. <i>Chanson</i> 6. <i>La lune blanche luit dans les bois</i> 7. <i>Ballades au hameau</i> 8. <i>La chanson du vent</i>	Clotilde van Dieren, mezzo-soprano Katsura Mizumoto, piano	EAN 5412217086145