

GEORGES ANTOINE

Quatuor et Sonate

Oxalys

GEORGES ANTOINE

(Liège, 1892 – Bruges, 1918)

Quatuor et Sonate

Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano op. 6 en ré mineur

| | | |
|---|--|-------|
| 1 | Introduction : Assez lent / Modéré / Animé | 10'44 |
| 2 | Assez lent / Très expressif | 10'29 |
| 3 | Animé | 08'02 |

Sonate pour violon et piano op. 3 en la bémol majeur

| | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 4 | Modéré / Animé / Modéré / Animé | 07'37 |
| 5 | Assez lent | 07'29 |
| 6 | Résolu et animé | 07'04 |

TT : 51'25

1. Photographie de Georges Antoine vraisemblablement prise dans le parc voisin du camp du Ruchard, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641



Oxalys

Shirly Laub – violon

Elisabeth Smalt – alto

Amy Norrington – violoncelle

Jean-Claude Vanden Eynden – piano Pleyel concert 1920

www.oxalys.be





La collection 14-18

Comment composer dans la tourmente ? Qu'écrire sur les routes de l'exil ? Pourquoi danser quand tant d'autres souffrent ? La collection 14-18 souhaite proposer un portrait musical des années de la Grande Guerre en enregistrant ces musiques « savantes » et « populaires » qui surgirent alors que tout art semblait vain, mais qui, l'espace d'un concert ou d'une soirée, purent servir de réconfort aux civils et aux soldats de Belgique et d'ailleurs.

The 14-18 collection

How does one compose in the turmoil? What does one write on the roads to exile? Why dance while so many are suffering? The 14-18 collection aims at drawing a musical picture of the Great War years, thanks to recordings of both the erudite and popular musical pieces that emerged at a time when all art seemed pointless but could bring comfort nonetheless, for a concert or an evening, to civilians and soldiers of Belgium and beyond.

De serie 14-18

Hoe muziek componeren in turbulente tijden? Wat valt er te schrijven op de wegen die onvermijdelijk leiden naar ballingschap? Waarom dansen als zovele anderen lijden? De serie '14-18' streeft naar een muzikaal portret van de Eerste Wereldoorlog door het opnemen van populaire - en kunstmuziek uit die periode. Muziek die ontsproot in een periode waarin kunst soms zinloos en ijdel leek, maar die er desondanks in slaagde om tijdens de tijdsperiode van een concert, burgers en soldaten troost te bieden.

Die Kollektion 14-18

Wie komponiert man im kaos? Was schreiben auf den Straßen des Exils? Warum tanzen, wenn so viele andere leiden? Die Kollektion 14-18 möchte ein musikalisches Porträt der Jahre des Ersten Weltkriegs durch die Aufnahme von «geschickten» und «populären» Musik vorschlagen. Diese Musik kam zum Vorschein obwohl alle künstlerische Kreation undenkbar schien. Dennoch konnte sie Zivilisten, Soldaten aus Belgien und anderswo für den Zeitraum eines Konzertes oder eines Abends Trost spenden.

© FOTO: KOEN BROOS

AMUZ
FESTIVAL VAN VLAANDEREN-ANTWERPEN

Deze cd werd opgenomen in AMUZ | This cd was recorded in AMUZ

www.amuz.be | zaalhuur@amuz.be

Légendes des illustrations :

Couverture :

Frank Brangwyn, *Mater Dolorosa Belgica* [détail], 1915, Londres, William Morris Gallery [© David Brangwyn]

Notice :

1. Photographie de Georges Antoine vraisemblablement prise dans le parc voisin du camp du Ruchard, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641
2. Photographie du camp du Ruchard : l'entrée du camp et le mess, carte postale, coll. V. Faure
3. Photographie non datée de Georges Antoine au piano, entouré de musiciens non identifiés, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641
4. Frank Brangwyn, *Mater Dolorosa Belgica*, 1915, Londres, William Morris Gallery [© David Brangwyn]
5. Photographie datée du 15 juillet 1913, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641
6. Portrait de Georges Antoine réalisé à Saint-Malo le 25 janvier 1915 par Harry von Hoffer, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641
7. Photographie non datée, sans doute prise à Saint-Malo, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641
8. Lettre de Georges Antoine à Georges Cahnter du 12 mars 1918, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641

Remerciements

Nous remercions Mlle Barbara Bong, MM. David Brangwyn, Koenraad Hofman, Manuel Couvreur, Philippe Gilson et Christophe Pirenne, ainsi que le Conservatoire royal de musique de Liège et la William Morris Gallery de Londres.

Production : Musique en Wallonie, ULg – quai Roosevelt 1B à 4000 Liège – Belgique

(<http://www.musiqueenwallonie.be>)

Enregistrement / Recording : mai 2014, AMUZ, Anvers, Belgique

Prise de son et montage / Sound Engineer and editing : Manuel Mohino

Direction artistique / Project Director : Manuel Mohino et Christophe Pirenne

Graphisme / Lay out : Valérian Larose – Quidam

Réalisé avec le concours du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Service général des Arts de la scène – Service Musique) et le soutien de la Wallonie.

« La musique et la poésie de cette guerre sont à créer. Ce sont des jeunes, des ingénus, des sans-métiers qui y parviendront. Seulement, il faut dire adieu à toute littérature et parler seulement avec son cœur. »

GEORGES ANTOINE, 20 MAI 1916

Novembre 1918. Alors que des millions de vies sont bousculées par une succession chaotique d'attentes et d'espairs, Georges Antoine rentre enfin en Belgique avec la troupe. Sa santé très précaire lui a valu d'être désigné comme bibliothécaire au cercle artistique et littéraire de l'armée de campagne, mais le retour de la mauvaise saison coïncide avec une subite dégradation de son état. Le 10 novembre, il est examiné par un médecin qui décèle une pathologie pulmonaire grave et l'envoie d'urgence à l'hôpital Notre-Dame-Saint-Michel-Lez-Bruges. Il a fréquenté tant d'hôpitaux et vécu tant de séjours de revalidation qu'au prêtre qui vient lui rendre visite, il parle encore de sa mère et du Prix de Rome. Mais la maladie ne lui laisse cette fois plus de répit. Il décède quatre jours après l'armistice, le 15 novembre vers 19h30 à l'âge de 26 ans.

Cinq jours plus tard, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, quelques musiciens en exil interprètent un programme comportant le *Trio* op. 4 de Léon Delcroix, le *Trio* op. 30 de Joseph Jongen et le *Quatuor* de Georges Antoine. La création de l'œuvre du jeune liégeois ne fait l'objet d'aucun cérémonial particulier pour la simple raison qu'à cet instant, tous le pensent retenu par ses obligations militaires. C'est à la fin du mois seulement, alors que l'un de ses amis se disposait à lui envoyer les comptes rendus élogieux de la création de son œuvre, que parvient à Liège une lettre bordée de noir : « Immédiatement, j'eus l'intuition qu'il était arrivé un malheur, se rappelle Georges Cahnter. Le sous-lieutenant Julien Antoine m'écrivait que son pauvre frère était décédé à l'hôpital Notre-Dame de Bruges. [...] Ainsi donc, Georges Antoine est mort juste avant d'avoir pu apprendre qu'une de ses œuvres les plus importantes venait d'être jouée avec grand succès. La nature, qui l'avait si admirablement doué, s'est montrée bien dure en lui refusant cette dernière joie ».

Devant tant d'injustice, on pourrait accabler un destin funeste, mais ce serait oublier que, dans la fougue de sa jeunesse, Georges Antoine a contribué à son propre malheur. Il s'engage comme volontaire alors qu'il est



2. Photographie du camp du Ruchard : l'entrée du camp et le mess, carte postale, coll. V. Faure ; Georges Antoine y fut affecté de janvier à juin 1917.

victime d'une forme d'asthme chronique lui imposant depuis son adolescence de longues périodes d'isolement et des séjours à la campagne. C'est qu'à l'instar de la plupart de ses contemporains, il est persuadé que la guerre sera courte. « Quelques semaines tout au plus. » Il ne devine rien encore du siège de Malines, de la défense d'Anvers et d'un premier hiver dans les tranchées de l'Yser qui vont achever de ruiner sa santé. Aussi, le lundi 3 août 1914 en soirée, il s'emporte et écrit à l'un de ses amis : « Si l'Allemand envahissait d'un pouce le territoire belge, rien au monde ne me retiendrait : il me faut un fusil, un sac, et surtout, des balles. Il ne serait pas dit, vive Dieu ! que celui qui chante sa patrie par vocation se sentirait capable de ne point la défendre ». Ce n'est pas une bravade. Le lendemain, il s'engage et quitte sa mère, sa petite sœur et sa ville natale « non sans un grand sanglot intérieur ». Il ne les reverra plus.

Sa dernière lettre écrite à Liège contenait un petit catalogue de ses œuvres les plus abouties. À côté de quelques mélodies et d'un projet de concerto, il mentionnait sa *Sonate pour piano et violon* qu'il considérait alors comme complètement achevée. L'œuvre avait été entamée en 1912 et au mois d'août, les deux premières parties étaient suffisamment abouties pour être

soumises à Sylvain Dupuis, lequel était à la fois son mentor, son professeur de fugue et le directeur du Conservatoire de Liège. Ses conseils, à la fois bienveillants et constructifs, l'incitent à revoir ses thèmes et son plan tandis qu'il se lance dans les deux derniers mouvements achevés pour l'un en octobre et pour l'autre vers la fin de l'année 1913. La *Sonate* sera finalement créée le 18 janvier 1914 lors de la première audition d'élèves du Conservatoire de Liège par Georges Antoine au piano et Jean Oellers au violon. Le programme se poursuivait par une mélodie de René Barbier et le *Concert en ré majeur* d'Ernest Chausson.

Un an plus tard, en février 1915, alors qu'Antoine est dans un hôpital de campagne en Ille-et-Vilaine, il songe à réviser l'œuvre. « [Je] rêve d'un autre dénouement pour ma *Sonate* op. 3. J'ai les thèmes d'une 3^e partie fulgurante qui remplacerait la 3^e et la 4^e existant. Ce serait mille fois mieux, car l'écriture de ces deux parties (de la 4^e surtout) est... ennemie au lieu d'être wallonne. » Le motif principal de cette révision participe donc du repli nationaliste qui gagne alors jusqu'aux plus modérés des artistes et des intellectuels. Nous ne savons malheureusement pas ce qui était « ennemi » ou germanique dans le quatrième mouvement, car sur les cinq exemplaires manuscrits qui ont

existé, seuls les deux derniers subsistent, soit le brouillon de la version révisée et le manuscrit autographe définitif, daté du 26 septembre 1918.

Cette révision sera longue. « Il m'aura fallu, écrit-il en juillet 1915, un an de séparation et de douleur pour arriver enfin à écrire cette page de musique qui est remplie d'espoir et de joie. » C'est dans un billet adressé de Quimper le 11 août 1915 qu'il pourra enfin avouer à son frère : « Ma *Sonate* est terminée ». Il présente les principales spécificités du nouveau mouvement dans une lettre à son ami Fernand Duchateau (1882-1955), musicien et poète qui, après avoir été soldat au 27^e régiment de ligne, venait lui aussi d'être réformé après plus d'une année d'hôpital. « J'ai châtré ma *Sonate*, lui écrit-il. Pour parler clairement, je remplace la troisième et la quatrième partie par un seul morceau plus large et plus lumineux, mieux dans le style de la première. Ça tiendra bien ainsi. Et j'ai conçu dans les tranchées les thèmes que j'emploie. »

C'est au lendemain de la création de la *Sonate* qu'Antoine avait mentionné pour la première fois son *Quatuor*. Dans la lettre de remerciements qu'il adresse à Sylvain Dupuis, il signale qu'il écrit « le premier mouvement d'un

Quatuor ». L'œuvre progresse par à-coups du fait de ses nombreuses indispositions et du début du conflit. Au mois d'avril 1915, il envisage de présenter l'œuvre à l'Académie royale de Belgique. « [Elle] me rapportera 800 frs car je ne doute pas de réussir à décrocher le prix. » Cette conviction étonnante pourrait relever d'une forme de faconde si elle ne s'expliquait par son désir de rassurer ses proches et de se sentir utile. Son départ de Liège a plongé sa mère et sa sœur dans de grands embarras financiers et il en éprouve d'immenses remords. Du coup, ses projets, ses plans, ses prévisions financières optimistes n'ont d'autre but que de leur offrir un avenir plus radieux après la guerre. Sa situation a changé aussi. Après avoir été évacué du front, l'armée lui a accordé quatorze mois de réforme provisoire. Il se retrouve à Saint-Malo où les médecins espèrent que l'air iodé soulagera ses bronches. Mais à l'arrière, il se sent une seconde fois inutile. À son incapacité à subvenir aux besoins de ses proches s'ajoute désormais le remord de ne plus pouvoir aider son pays. Il consacre alors à la composition et à des cours de musique l'énergie que lui laisse sa santé chancelante.

L'écriture du *Quatuor* « marche bien » de sorte qu'au début du mois d'avril 1916, il peut envoyer la partition terminée de même que

sa *Sonate* à Vincent d'Indy avec lequel il était en relation depuis l'année précédente ; le fondateur de la Schola Cantorum lui ayant même adressé une partition d'orchestre dédiée « À Georges Antoine le soldat musicien, un musicien qui fut soldat au temps de l'autre guerre, celle de 70 ». Ses commentaires semblent rassurer Antoine. « D'Indy, écrit-il à son frère, aime beaucoup la plupart de mes idées musicales. Quant à l'écriture, il n'en critique absolument rien. Je sais donc écrire. La forme de mes morceaux est discutée en partie. Sur les 6 morceaux dont se composent mes 2 œuvres, il me conseille d'en raccourcir 3. Il aime particulièrement la première partie de la *Sonate* et la deuxième partie du *Quatuor*. Il juge le final de cette dernière émouvante. »

Il se pliera au conseil de Vincent D'Indy et reverra une fois encore la *Sonate* et le *Quatuor*. À la fin du mois de février 1917, il avoue à son frère avoir passé quinze jours et nuits à faire de sa *Sonate* une nouvelle œuvre, puis passe immédiatement au *Quatuor* de sorte que le 15 mars, il peut se féliciter d'avoir mis en place définitivement les deux œuvres. Dans la foulée, il obtient une permission et se rend à Paris où il cherche des copistes et tâte les éditeurs. Faute de moyens et sans doute de connaissance des milieux parisiens, rien n'aboutit. Il lui faudra

encore plus d'une année de sollicitations pour qu'enfin les copies manuscrites de ses deux œuvres puissent être acheminées en Hollande pour le concert qui aura finalement lieu après son décès.

L'aura de sympathie dont sont nimbés les artistes trop tôt disparus nous incite souvent à considérer leurs œuvres avec une bienveillance témoignant davantage de notre sensibilité que de leur génie. Ce principe s'est largement vérifié dès l'annonce de la mort du jeune compositeur. D'Indy parlera d'un être « merveilleusement doué ; possédant la plus précieuse des qualités : l'émotion » ; le musicologue Charles Van de Borren regrettera celui qui aurait pu jouer « un rôle de premier plan dans l'évolution de la musique », tandis que son maître Sylvain Dupuis soulignera son « noble idéalisme » et sa capacité à incarner le génie du pays mosan.

Antoine avait de lui une opinion bien plus modeste. Au printemps 1916, il écrivait : « Au fond, je n'ai rien donné encore que de vagues promesses dans la *Sonate* et peut-être dans certains passages du *Quatuor* et des mélodies. Je ne sais rien, ce qui s'appelle rien, et quand j'interroge mes forces intérieures, je suis quelquefois angoissé à perdre le souffle. Oui, très



3. Photographie non datée de Georges Antoine au piano, entouré de musiciens non identifiés, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641

souvent, je me demande si mon travail n'est pas une monstrueuse inutilité. Mais quand le calme et le repos viennent, je me dis qu'après tout, tout ce qui est travail et souffrance donne des fruits tôt ou tard.»

La vérité, comme souvent, se situe sans doute entre ces louanges affectueuses et l'auto-dénigrement d'un moment de déprime. Le *Quatuor* et plus encore la *Sonate* sont les œuvres d'un compositeur en devenir. On devine qu'elles relèvent d'une écriture mentale, car à Liège, où ses médecins lui imposaient un calme absolu, aussi bien que dans les tranchées, les hôpitaux ou les camps qu'il fréquente, il était souvent privé d'instruments, de sorte qu'il ne semble pas avoir eu l'occasion de se faire une image sonore d'ensemble de ses propres œuvres. Certains choix dénotent par ailleurs sa jeunesse. En étudiant respectueux, il essaie d'appliquer les règles de ses maîtres alors que celles-ci ne correspondent parfois pas aux élans de sa musique. Certaines teintes graves, les résolutions d'accords utilisant de longues appoggiatures soulignent son caractère tourmenté et, en dépit de son souhait maintes fois réitéré dans sa correspondance d'écrire des passages décrivant la joie lumineuse d'un monde à venir, c'est davantage une sourde

angoisse qui traverse ces deux pièces comme une sorte de fil rouge.

La *Sonate*, écrite en la bémol soit une tonalité difficile pour les violonistes, témoigne en particulier des conditions pénibles de son écriture et plus encore de ses très longs efforts de mise au point. Pendant six années, l'œuvre a été sans cesse remise sur le métier et reflète une pensée qui a mûri et évolué au contact de la guerre. La disposition du premier mouvement relève de la forme sonate. Une exposition très longue (89 mesures), un développement limité (39 mesures), puis une réexposition. Cette forme *a priori* classique accueille des procédés d'écriture témoignant de sa personnalité. Rythmes syncopés, alternances de triolets et de duolets, appoggiature et mélodies allongées, qui semblent quelque fois se perdre, mais qui lui permettent d'insérer des éléments susceptibles de devenir des motifs thématiques. Ces motifs sont triturés sous tous les angles, en utilisant des effets de miroirs et des outils d'écriture dont certains sont incontestablement des héritages du cours de fugue qu'il suivait avec Sylvain Dupuis. Au final cependant, la structure architecturale de chaque mouvement reste plutôt rhapsodique, se rapprochant des formes de poèmes symphoniques. Cela est surtout dû au fait que les développements ne suivent pas

un schéma simple cadrant les expositions, mais vagabondent au gré des transformations des idées principales.

Dans le *Quatuor*, ce foisonnement d'idées ne disparaît pas, mais il est davantage structuré. Antoine conseillait d'ailleurs à ses interprètes de commencer l'étude du *Quatuor* par les deux premiers mouvements parce que leurs structures reposent sur une cellule de quatre notes (ré, do dièse, la, si bémol) qui traverse toute l'œuvre. Cette cellule connaît une multitude de mutations agogiques, rythmiques, mélodiques qui évoquent inmanquablement le procédé de cellule cyclique franckiste.

La figure des maîtres est d'ailleurs partout présente et certains passages sont proches de la citation. Les intervalles du thème principal du *Quatuor* d'Antoine sont très proches du dernier mouvement de la symphonie de Franck ; on entend pratiquement Guillaume Lekeu dans le thème « Très modéré » en fa mineur du deuxième mouvement de ce même *Quatuor* tandis que dans les passages 'Modéré' de sa *Sonate*, Georges Antoine lorgne plutôt du côté de Fauré, voire du mouvement lent du *Concerto pour piano* de Ravel. Cette dette, Antoine en est évidemment bien conscient, lui

qui, en travaillant sur sa dernière œuvre orchestrale intitulée *Veillée d'armes*, écrit : « Si l'œuvre de Franck, de Lekeu et de Wagner vient çà et là se mêler aux harmonies et aux rythmes, ce n'est plus l'ombre pesante et étouffante qui me terrorisait (à tort) quand je relisais mes premières mélodies, ma *Sonate* et mon *Quatuor*. »

Les œuvres de musique de chambre que Georges Antoine nous donne à entendre ne sont donc pas des chefs d'œuvres injustement oubliés ; ce sont les maillons précieux de ce continuum historique qui nous montre comment un compositeur en devenir tentait de rendre hommage à ses prédécesseurs tout en « cherchant à dire un peu ce qui est en lui ». La guerre ne lui laissa malheureusement pas le temps d'explorer sa propre voie.

Christophe PIRENNE

Sources bibliographiques :

Marcel Paquot, *Georges Antoine. L'homme et l'œuvre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 ; Fabienne Cagnati-Musique, Christophe Pirenne (éds), « Georges Antoine : Lettres de la Grande Guerre », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 21-22 (2003) ; merci à Shiry Laub pour ses commentaires éclairés.

“The music and poetry of this war are waiting to be created. It’s the young and naïve and those without a career who’ll achieve it. But they’ll have to turn their back on all literature and speak solely from the heart.”

GEORGES ANTOINE, 20 MAY 1916

In November 1918, after millions of lives had been shaken up by a chaotic succession of expectations and hopes, Georges Antoine finally returned to Belgium with the troops. His precarious state of health had resulted in his being made librarian to the artistic and literary circle of the campaign army, but the return of the bad weather coincided with a sudden deterioration in his condition. On 10 November he was examined by a doctor, who diagnosed a serious pulmonary disease and sent him as an urgent case to the hospital of Notre-Dame-Saint-Michel-Lez-Bruges. He had been in so many hospitals and undergone so many periods of convalescence that when the priest came to see him he was still talking of his mother and of the Prix de Rome. But this time the illness would not relax its grip. He died on 15 November, four days after the armistice, at 7.30 in the evening, aged 26.

Five days later, at the Stedelijk Museum in Amsterdam, a small group of musicians in exile performed a programme that comprised the *Trio op. 4* by Léon Delcroix, the *Trio op. 30* by Joseph Jongen, and Georges Antoine’s *Quartet*. The premiere of the work by the young composer from Liège was not given any special prominence simply because, at the time, he was generally thought to have been delayed by his military obligations. Not until the end of the month, when one of his friends was about to send him the favourable reviews of the occasion, did a black-edged letter reach Liège. Georges Cahnter recalled: “Immediately I had the intuition that something bad must have happened. Sub-lieutenant Julien Antoine was writing to say that his poor brother had died in hospital in Bruges. [...] So Georges Antoine died just before he could have learnt that one of his most important works had just been performed with great success. Nature, which had endowed him so richly, treated him very harshly in denying him that final pleasure.”

In view of such an injustice it would be tempting to blame a malignant fate, but this would be to forget that in his youthful ardour Antoine had contributed to his own misfortune. He had volunteered for the army while already being the victim of a chronic form of asthma



4. Frank Brangwyn, *Mater Dolorosa Belgica*, 1915, Londres, William Morris Gallery [© David Brangwyn]

which had forced him, ever since his adolescence, to undergo long periods of isolation and sojourns in the countryside. But, in common with most of his contemporaries, he had been convinced that the war would not last long – “a few weeks at most”. He could have no premonition of the siege of Malines, the defence of Antwerp or the first winter in the trenches of the Yser which would permanently ruin his health. Therefore in the evening of Monday 3 August 1914 he wrote impetuously to a friend: “If the Germans were to invade Belgian territory by even an inch, nothing in the world would hold me back: I’d need a gun, a kitbag and, above all, some bullets. By God, it could not be said of me that someone who chooses to sing the praises of his country would be capable of not defending it.” This was not mere bravado. The very next day he joined up, taking leave of his mother, his young sister and his native city, “though not without a great interior sob”. He never saw them again.

His last letter written from Liège contained a catalogue of his most successful works. Together with a few songs and a project for a concerto, he mentioned his *Sonata for piano and violin*, which at the time he considered finished. This work had been commenced in 1912, and in that August the first two movements

were ready to be submitted to Sylvain Dupuis, director of the Liège conservatoire, who was his mentor and fugue teacher. Dupuis’s advice, which was both kindly and constructive, encouraged him to revise his themes and his overall plan, and he also set about composing the last two movements, completing one in October 1913 and the other towards the end of that year. The *Sonata* was premiered on 18 January 1914 at the first recital by Conservatoire students, with himself at the piano and Jean Oellers on the violin. The programme continued with a song by René Barbier and Ernest Chausson’s *Concerto in D major*.

A year later, in February 1915, when Antoine was in a field hospital in the French département of Ille-et-Vilaine, he decided to revise the work. “My idea is of a different ending for my *Sonata* op. 3. I have the themes for a brilliant third movement which would replace the present third and fourth movements. This would be infinitely better, because the style of writing of those two movements (especially the fourth) is that of the enemy rather than being Walloon.” Thus the principal motive of this revision was influenced by the nationalist loss of confidence which was affecting even the most moderate artists and intellectuals. Unfortunately we do not know what elements of the fourth

movement were in an “enemy” or Germanic style, because out of the five manuscript copies that originally existed, only the last two survive: the rough copy of the revision and the autograph manuscript of the definitive version, dated 26 September 1918.

This process of revision was to last a long time. In July 1915 he wrote, “It will have taken me a year of disengagement and pain to manage to write this page of music which is full of hope and joy.” It was in a note to his brother sent from Quimper on 11 August that he could finally say his *Sonata* was finished. He set out the principal features of the new movement in a letter to his friend Fernand Duchateau (1882-1955), a musician and poet who, having served as a soldier in the 27th fighting regiment, had also been invalided out after more than a year in hospital. “I have castrated my *Sonata*”, he wrote. “To be precise, I am replacing the third and fourth sections by a single movement, broader and more luminous and better in style, like the first one. It will hold up well now. And the themes I have used were conceived in the trenches.”

It was on the day after the premiere of the *Sonata* that Antoine first mentioned his *Quartet*. In a letter of thanks addressed to Sylvain Dupuis

he spoke of having composed the first movement of a quartet. The work progressed in fits and starts because of various bouts of illness and the outbreak of hostilities. In April 1915 he envisaged presenting the work to the Belgian royal Academy. “It will earn me 800 francs, for I have no doubt of being able to achieve this price.” This astonishing conviction might have arisen from a form of bragging if it were not explicable by his desire to reassure those close to him and feel useful. His departure from Liège had plunged his mother and sister into considerable financial difficulties which caused him great remorse. Suddenly his projects, plans and financial forecasts were all directed towards offering them a brighter future after the war. His situation changed too. After being evacuated from the front, the army granted him fourteen months of provisional discharge. He found himself in Saint-Malo, where the doctors hoped that the iodised air would relieve his bronchi. But, away from the front, he felt useless for a second time. To his inability to meet the needs of his nearest and dearest was added the great regret that he was no longer able to help his country. He therefore devoted what energy was left him by his faltering health to composition and music courses.

The writing of the *Quartet* "went well", he said, and at the start of April 1916 he was ready to send the completed score, together with his *Sonata*, to Vincent d'Indy, with whom he had been in contact since the previous year; the founder of the Schola Cantorum had even sent him an orchestral score dedicated "to Georges Antoine, musician and soldier, from a musician who was a soldier during the previous war, that of '70". His comments seem to have reassured Antoine, who wrote to his brother: "D'Indy very much likes most of my musical ideas, and finds nothing at all to criticise in the manner of writing. That shows I am good at composing. He discusses the form of some of my pieces. Of the six pieces that make up my two works, he advises me to shorten three. He particularly likes the first movement of the *Sonata* and the second movement of the *Quartet*. He finds the finale of the *Quartet* moving."

He bowed to d'Indy's advice and revised both works again. At the end of February 1917 he confided to his brother that he had worked day and night for a fortnight transforming his *Sonata* into a new work, and moved on immediately to work on the *Quartet*, so that by 15 March he was able to congratulate himself on having definitively completed the two works. Buoyed along by this, he obtained leave and

went to Paris to look for copyists and try his luck with publishers. Nothing came of the visit, no doubt because of insufficient funds and unfamiliarity with the Parisian scene. It took him another year of appeals until the manuscript copies of the two works could at last be sent to Holland for the concert, but when this finally took place he was already dead.

The aura of sympathy that surrounds artists who have died prematurely often leads us to treat their works with an indulgence that says more about our sensibilities than about their true quality. This held true to a large extent when the news of young Antoine's death became known. D'Indy spoke of a man of "marvellous gifts" who possessed that most precious of qualities, emotion; the musicologist Charles Van de Borren mourned the man who could have played "a leading role in the evolution of music", while Antoine's teacher, Sylvain Dupuis, emphasized his "noble idealism" and his ability to incarnate the spirit of Liège and its area.

Antoine's own opinion of himself was much more modest. In the spring of 1916 he wrote: "Basically I have shown no more than vague promise in the *Sonata* and perhaps in certain passages of the *Quartet* and the songs. I know



5. Photographie datée
du 15 juillet 1913,
Conservatoire royal
de musique de Liège, BLC,
Fonds Georges Antoine (15),
carton 4, inv. 1026641 ;
elle porte la dédicace suivante :

*“À ma chère tante Marie,
à mon cher oncle Alphonse.
Bien affectueusement.”*

nothing, and I mean nothing, and when I question my inner forces I am sometimes breathless with anguish. Yes, very often I wonder whether my work isn't just monumentally useless. But when calm and tranquillity return, I tell myself that after all, all work and suffering bears fruit sooner or later."

The truth, as so often, lies somewhere between these affectionate words of praise and his self-deprecation in a moment of depression. The *Quartet* and, particularly, the *Sonata* are the work of a composer in the making. One senses that they show they were composed in the head, because at Liège, where the doctors ordered complete rest, and also in the trenches, hospitals or camps where he found himself he often had no instruments to hand, so that he seems not to have had the opportunity to hear a full live account of his works. Certain choices also indicate his extreme youth. As a respectful student he strove to apply the rules laid down by his masters even though these rules may have been at odds with the ardent impulses in his music. Certain low-pitched colourings, and the resolution of chords using long appoggiaturas, underline his tormented character, and despite his wish, often reiterated in his correspondence, to write passages describing the radiant joys of the

world to come, what runs through these two pieces like a constant thread is a muted angst.

The *Sonata*, written in A flat, a difficult key for violinists, bears especial witness to the difficult conditions in which he was composing, and even more, to the protracted effort involved in the perfecting process. In the course of six years this *Sonata* was continually being reworked, and reflects a thought process which was maturing and evolving through his contact with war. The layout of the first movement derives from sonata form. A very long exposition (89 bars) is followed by a limited development (39 bars) and finally a recapitulation. This essentially classical form acquires features that testify to his personality: syncopated rhythms, alternating triplets and duplets, appoggiaturas and extended melodies which sometimes seem to drift off but which allow him scope to introduce elements with the potential to become thematic motifs. These motifs are manipulated from many different angles using mirror effects and some compositional tools clearly learnt from Sylvain Dupuis's courses in fugue. In the last analysis, however, the architectural structure of each movement remains rather rhapsodic, more akin to the symphonic poem. This is chiefly due to the fact that his developments do not follow a straightforward structure leading on

from the expositions but wander about to suit the transformation of the principal ideas.

In the *Quartet* this profusion of ideas is still present but in more structured form. Indeed Antoine advised his performers to start the study of the *Quartet* with the first two movements because the structure of each was based on a cell of four notes (D, C sharp, A, B flat) which recurs throughout. This cell is subjected to a multiplicity of changes, agogic, rhythmic and melodic, which unmistakably call to mind Franck's use of cells in a cyclic form.

Furthermore, the influence of Antoine's masters is noticeable everywhere to the extent that some passages come close to quotation. The intervals in the principal theme of his *Quartet* closely resemble those of the finale of Franck's symphony; the voice of Guillaume Lekeu speaks in the "Très modéré" F minor theme in the second movement, while in the "Modéré" passages in the *Sonata* Antoine looks more towards Fauré or even the slow movement of Ravel's *Piano Concerto*. He was clearly conscious of this debt when, while working on his final orchestral piece, called *Veillée d'armes*, he wrote: "If the music of Franck, Lekeu and Wagner enters here and there into the har-

monies and rhythms, it's no longer the heavy, overpowering shadow that used (wrongly) to terrify me when I was revising my first songs and my *Sonata* and *Quartet*."

The works of chamber music that Georges Antoine has given us to listen to can certainly not be classed as unjustly forgotten masterpieces but, rather, they represent precious links in this historical continuum that show us a budding composer attempting to pay homage to his predecessors while also "striving to say a little of what is in himself". Sadly the war did not give him time to explore his own path any further.

Christophe PIRENNE

Translation : Celia Skrine

Bibliographical Sources :

Marcel Paquot, *Georges Antoine. L'homme et l'œuvre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 ; Fabienne Cagnati-Musique, Christophe Pirenne (éds), « Georges Antoine : Lettres de la Grande Guerre », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 21-22 (2003) ; many thanks to Shirly Laub for her insightful comments.

„De muziek en de poëzie van deze oorlog moeten nog uitgevonden worden. Jongeren, naïevelingen zonder vast beroep zullen erin slagen dat te doen. Maar dan alleen door afstand te doen van elke vorm van literatuur en alleen maar zijn hart te laten spreken.“

GEORGES ANTOINE, 20 MEI 1916

November 1918. Terwijl het leven van miljoenen mensen door een chaotische opeenvolging van verwachtingen en desillusies ondersteboven is gegoooid, komt Georges Antoine eindelijk met zijn troep naar België terug. Gezien zijn zeer zwakke gezondheid was hij tot bibliothecaris van de literaire en artistieke club van het veldleger benoemd, maar met het slechte seizoen vindt er ook een plotselinge verslechtering van zijn gezondheid plaats. Op 10 november wordt hij door een arts onderzocht die een ernstige longpathologie vaststelt en die hem met spoed naar het ziekenhuis Notre-Dame-Saint-Michel-Lez-Bruges stuurt. Hij heeft al in zoveel ziekenhuizen gelegen en zoveel revalidatieverblijven meegemaakt, dat hij met de priester die hem een bezoek brengt, nog rustig over zijn moeder en de Prijs van Rome spreekt. Maar de ziekte laat hem deze keer niet met rust. Hij overlijdt

vier dagen na de wapenstilstand, d.w.z. op 15 november 1918, tegen 19.30 uur op de leeftijd van 26 jaar.

In het Stedelijk Museum van Amsterdam vertolken vijf dagen later enkele musici in ballingschap een programma met het *Trio op. 4* van Léon Delcroix, het *Trio op. 30* van Joseph Jongen en het *Kwartet* van Georges Antoine. De creatie van het werk van de jonge Luikenaar wordt zonder speciale ceremonie gevierd, aangezien iedereen op dat moment veronderstelt dat de componist door zijn militaire verplichtingen opgehouden is. Pas tegen het eind van de maand als één van zijn vrienden op het punt staat hem een lovend verslag te doen van de première van zijn werk, ontvangt hij in Luik een brief met een zwarte rand: « Ik kreeg onmiddellijk het gevoel dat hem een ongeluk overkomen was, herinnert Georges Cahnter zich. De onderluitenant Julien Antoine schreef me dat zijn arme broer in het ziekenhuis “*Notre-Dame de Bruges*” overleden was. [...] Georges Antoine is dus overleden net voordat hij heeft kunnen vernemen dat een van zijn belangrijkste werken met succes uitgevoerd was. De natuur die hem met zoveel talent begiftigd had, is ook onbarmhartig voor hem geweest door hem deze laatste vreugde te misgunnen ».



6. Portrait de Georges Antoine réalisé à Saint-Malo le 25 janvier 1915 par Harry von Hoffer, Conservatoire royal de musique de Liège, BLC, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641 ; il porte la dédicace suivante :

“En souvenir de nos bonnes conversations qui m’ont fait revivre le passé ; et pour vous remercier.”

*En souvenir de nos bonnes
conversations qui m’ont
fait revivre le passé, et
pour vous remercier.*

*Harry von Hoffer
St. Malo - 25.1.1915*

Bij zoveel onrecht zou men kunnen zeggen dat het noodlot hem achtervolgde, maar dan zou men vergeten dat Georges Antoine door zijn jeugdige enthousiasme tot zijn eigen noodlot heeft bijgedragen. Hij meldt zich als vrijwilliger bij het leger aan, terwijl hij aan een chronische vorm van astma lijdt die hem al sinds zijn jeugd verplicht lange periodes in afzondering op het platteland te verblijven. Net zoals de meeste tijdgenoten, is hij ervan overtuigd dat de oorlog niet lang zal duren. « Hoogstens enkele weken ». Hij vermoedt nog niets van het beleg van Mechelen, van de verdediging van Antwerpen en van de eerste winter in de loopgraven van de Yser die zijn gezondheid volledig zal ondermijnen. Op maandag 3 augustus 1914 schrijft hij in een opwelling van woede aan één van zijn vrienden: « Als de Duitsers één centimeter van het Belgische grondgebied in bezit nemen, kan niets ter wereld mij ervan weerhouden een geweer, een zak en vooral kogels te pakken. “En iedereen die de roeping gevoeld zou hebben zijn vaderland uit liefde te verdedigen zou Leve God gezegd hebben!”. En dat is geen grapje. De volgende dag meldt hij zich bij het leger en verlaat hij zijn moeder, zijn zusje en zijn geboortestad “niet zonder hevig verdriet”. Hij zal ze nooit meer terugzien.

In zijn laatste brief die hij in Luik geschreven heeft, stond een kleine catalogus met zijn

meest geslaagde werken. Naast enkele melodieën en een voorstel voor een concerto vermeldt hij een *Sonate voor piano en viool* die hij als zijn meest uitgewerkte creatie beschouwde. Hij was in 1912 met dit werk begonnen en in de maand augustus waren de twee eerste delen voldoende uitgewerkt om aan Sylvain Dupuis voorgelegd te worden die zowel zijn mentor, zijn professor in fuga en de directeur van het Conservatorium van Luik was. Diens vriendelijke en opbouwende raadgevingen moedigen hem aan zijn thema's en zijn initiële opzet te herzien, zodat hij de twee laatste bewegingen gaat bewerken, waarvan de ene in oktober en de andere tegen het eind van 1913 beëindigd is. De *Sonate* zal ten slotte op januari 1914, tijdens de eerste auditie van de leerlingen van het Conservatorium van Luik gecreëerd worden met Georges Antoine aan de piano en Jean Oellers viool. Het programma bevat ook een melodie van René Barbier en het *Concert in D groot* van Ernest Chausson.

Een jaar later, in februari 1915, terwijl Georges Antoine in een veldhospitaal in Ille-et-Vilaine ligt, denkt hij eraan zijn werk te herzien. « [Ik] droom van een ander einde van mijn *Sonate* op. 3. Ik heb de thema's van het derde bliksemende deel dat het bestaande derde en vierde deel zou vervangen. Dat zou honderd keer beter zijn want de schrijftuur van deze twee delen

(vooral van het vierde deel) is... doet denken aan de vijand in plaats van typisch Waals te zijn. » Het belangrijkste motief voor deze revisie is dus een soort nationalistische reactie die op dat moment de meest gematigde artiesten en intellectuelen meesleept. We weten helaas niet wie of wat « vijand » of Germaans was in die vierde beweging, want van de vijf exemplaren die bestonden zijn alleen de laatste twee overgebleven, dat wil zeggen het kladwerk van de herziene versie van het definitieve handgeschreven manuscript van 26 september 1918.

Deze revisie zal veel tijd in beslag nemen. « Er was een jaar afzondering en lijden nodig, schrijft hij in juli 1915, om er ten slotte in te slagen deze muziekpagina te schrijven die vol hoop en vreugde is ». In een brief van 11 augustus 1915, verzonden vanuit Quimper kan hij eindelijk, heel vertrouwelijk, aan zijn broer schrijven: « Mijn *Sonate* is af ». Hij stelt in een brief de belangrijkste karakteristieken van de nieuwe beweging aan zijn vriend Fernand Duchateau (1882-1955) voor, een musicus en dichter die, nadat hij in het 27ste regiment soldaat was geweest, ook afgekeurd was na een jaar in het ziekenhuis gelegen te hebben. « Ik heb mijn *Sonate* gecastreerd, schrijft hij aan hem. Om duidelijk te zijn, ik vervang het derde en vierde deel door één groot luchtiger deel dat beter past bij de stijl van het eerste deel. Het geheel zal zo har-

monischer zijn. En in de loopgraven heb ik de thema's ontwikkeld die ik zal gebruiken ».

De dag na de creatie van zijn *Sonate* had Antoine voor de eerste keer zijn *Kwartet* vermeld. In zijn dankbrief aan Sylvain Dupuis schrijft hij dat hij « de eerste beweging van een kwartet gecomponeerd heeft ». Het werk vordert heel langzaam gezien de talrijke momenten waarop de ziekte hem benauwd en het begin van het militaire conflict. In april 1915 denkt hij eraan het werk aan de Koninklijke Academie van België voor te stellen. « [Het] zal me 800 frank opleveren, want ik twijfel er niet aan dat ik de prijs zal winnen. » Deze opvallende overtuigingskracht zou ons kunnen verbazen als ze niet de uiting was van zijn wens zijn familie gerust te stellen en zich nuttig te voelen. Zijn vertrek uit Luik heeft zijn moeder en zijn zuster in grote financiële verlegenheid gebracht en hij heeft er erg spijt van. Zo begrijpt men dat zijn plannen en zijn optimistische financiële vooruitzichten alleen maar tot doel hebben hun na de oorlog een stralende toekomst te verzekeren. Zijn situatie is ook veranderd. Nadat hij van het front geëvacueerd is, wordt hij voor veertien maanden als voorlopig afgekeurd. Hij is dan in Saint-Malo waar de artsen hopen dat de jodiumrijke zeelucht zijn bronchiën goed zal doen. Maar achter de linies voelt hij zich voor een

tweede keer nutteloos. Naast zijn gevoel van onmacht om aan de behoeften van zijn familie te voldoen, heeft hij er nu ook spijt van dat hij zijn land niet meer kan dienen. Daarom wijdt hij aan de compositie en aan de muzieklessen al de energie die zijn wankelende gezondheid hem toestaat.

De compositie van het *Kwartet* « verloopt goed » zodat hij begin april 1916 de afgewerkte partituur en zijn *Sonate* aan Vincent d'Indy kan sturen met wie hij sinds het jaar daarvoor in contact was; de oprichter van de "Schola Cantorum" had hem zelfs een partituur voor orkest opgedragen met het opschrift « Voor Georges Antoine, de soldaat musicus, van een musicus die soldaat was in de tijd van een andere oorlog, die van 1870 ». De kritiek en het commentaar van d'Indy schijnen Antoine gerust te stellen. « D'Indy schijnt van mijn muzikale ideeën te houden, schrijft hij aan zijn broer. En wat betreft mijn composities, daarvan bekritiseert hij absoluut niets. Dat betekent dat ik kan componeren. De vorm van mijn stukken is gedeeltelijk besproken. Van de 6 stukken die mijn twee composities tellen, raadt hij me aan er drie korter te maken. Hij houdt heel erg van het eerste deel van de *Sonate* en het tweede deel van het *Kwartet*. Hij vindt de finale van dit laatste werk heel ontroerend. »

Georges Antoine volgt de raadgevingen van zijn vriend Vincent d'Indy op en bewerkt de *Sonate* en het *Kwartet* opnieuw. Op het einde van februari 1917 schrijft hij aan zijn broer dat hij twee weken lang, dag en nacht gewerkt heeft om van zijn *Sonate* een heel nieuw werk te maken. Daarna werkt hij onmiddellijk aan het *Kwartet* zodat hij op 15 maart kan zeggen de twee werken definitief afgemaakt te hebben. Bij al zijn werkzaamheden lukt het hem verlot te krijgen en zo gaat hij naar Parijs waar hij kopiïsten en een uitgever zoekt die zijn werken kan publiceren. Maar het ontbreekt hem aan financiële middelen en waarschijnlijk ook aan kennis van het Parijse milieu zodat zijn zoektocht op niets uitloopt. Nog een jaar lang zal hij verzoeken schrijven voordat de kopieën van zijn werken eindelijk naar Nederland gestuurd kunnen worden voor het concert dat ten slotte na zijn overlijden plaats zal vinden.

De aura van sympathie die de te vroeg gestorven artiesten omringt, brengt ons er dikwijls toe hun werken met een grote welwillendheid te beschouwen die meer van onze gevoeligheid getuigt dan van hun talent. Dit principe wordt opnieuw duidelijk bewezen bij de dood van de jonge componist. D'Indy spreekt van een « fantastisch getalenteerde jonge man die een van de meest waardevolle kwaliteiten bezat, namelijk de emotie »; de musicoloog



7. Photographie non datée, sans doute prise à Saint-Malo, Conservatoire royal de musique de Liège, B.Lc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641

Charles Van de Borren betreurt de jonge componist die « een rol van het eerste plan in de muzikale evolutie had kunnen spelen », terwijl zijn meester Sylvain Dupuis zijn « nobele idealisme » onderstreept en zijn capaciteit om de geest van het land van Maas te vertolken en uit te drukken.

Antoine had van zichzelf een veel lagere dunk. In de lente van 1916 schreef hij: « Eigenlijk heb ik nog niets anders dan vage beloften gegeven in de *Sonate* en misschien in enkele passages van het *Kwartet* en de *Melodieën*. Ik weet echt helemaal niets en wanneer ik aan mijn innerlijke krachten en capaciteiten denk, ben ik soms zo bang dat ik ervan stik. Ja, ik vraag me dikwijls af of mijn werk niet ontzettend nutteloos is. Maar wanneer ik weer kalm en rustig ben, zeg ik tegen mezelf dat elk soort werk en lijden ten slotte vroeg of laat resultaat oplevert. »

De waarheid bevindt zich waarschijnlijk, zoals zo vaak, tussen deze liefdevolle loftuigingen en de zelfvernedering van een depressief ogenblik. Het *Kwartet* en nog meer de *Sonate* zijn de werken van een componist in wording. Men vermoedt dat ze het resultaat zijn van een mentale oefening want in Luik waar de artsen hem een absolute rust oplegden, zowel

als in de loopgraven de ziekenhuizen of de kampen waarin hij verkeerde, was hij dikwijls zonder instrumenten, zodat hij waarschijnlijk niet de gelegenheid heeft gehad zich een geluidsbeeld te maken van het geheel van zijn eigen werken. Bepaalde werken geven trouwens tekens van zijn jeugd. Hij was een ijverige student en als zodanig probeerde hij de regels van zijn meesters toe te passen, terwijl die niet altijd overeenkwamen met zijn muzikale gemoedsgesteldheid. Sommige lage tonen, de resoluties, de akkoorden met lange appoggiatura of versieringen, onderstrepen zijn gekwelde karakter, en ondanks zijn wens om passages te componeren die luchtige vreugde van de toekomstige wereld uitdrukken, een wens die hij zo dikwijls in zijn correspondentie had uitgedrukt, gaat het hier eerder om een duistere angst die als een rode draad die door deze twee composities heen loopt.

De *Sonate*, in A mol, dat wil zeggen een moeilijke toonaard voor de violisten, getuigt in het bijzonder van de moeilijke omstandigheden waarin hij de *Sonate* schreef en nog meer van de langdurige inspanningen die hij zich getroost heeft om het werk te beëindigen. Zes jaar lang heeft hij onophoudelijk aan deze compositie gewerkt en het weerspiegelt een visie die door het contact met de oorlog een evolutie doorgemaakt heeft en gerijpt is. De opbouw

van de eerste beweging heeft de vorm van een sonate. Een heel lang begin (89 maten), een korte uitwerking (39 maten), en vervolgens opnieuw een expositie. Deze *a priori* klassieke vorm bevat een manier van componeren die van zijn persoonlijkheid getuigen. Hij gebruikt gesyncopeerde ritmes, afwisselingen van triolen, duolets, appoggiatura en langgerekte melodieën die zich soms eindeloos schijnen voort te bewegen, maar waardoor hij elementen kan inlassen die thematische motieven kunnen worden. Hij heeft deze motieven naar alle kanten bewerkt, waarbij hij spiegeleffecten en compositiewijzen gebruikt heeft waarvan sommige ongetwijfeld een directe erfenis zijn van de fugalessen die hij bij Sylvain Dupuis volgde. Maar de architecturale structuur van elke beweging blijft ten slotte nogal rapsodisch en sluit nauw aan bij de vorm van de symfonische gedichten. Dat komt vooral omdat de ontwikkelingen geen eenvoudig schema volgen dat het kader van de uiteenzetting vormt, maar zich vrij ontwikkelen al naar gelang de transposities van de belangrijkste ideeën.

In het *Kwartet* verdwijnen die weifelende ideeën niet, maar ze zijn meer gestructureerd. Antoine raadde zijn vertolkers trouwens aan met de studie van het *Kwartet* te beginnen, omdat hun structuur op een enkele cel van vier noten berust (D, Cis, A, Bes) die het hele

werk doorkruist. Deze cel kent een groot aantal agogische, ritmische en melodische veranderingen, die onmiskenbaar het procedé van de cyclische cel van César Franck oproepen.

De figuur van de meesters is trouwens alom-aanwezig en sommige passages lijken heel erg op citaten. De intervallen van het belangrijkste thema van het *Kwartet* van Antoine lijken opvallend veel op die van de laatste beweging van de symfonie van Franck; het lijkt alsof we Guillaume Lekeu horen in het thema « *Très modéré* » in F klein van de tweede beweging van hetzelfde kwartet, terwijl Georges Antoine in de passages 'Modéré' van zijn *Sonate*, eerder de invloed van Fauré ondergaat, of zelfs die van de langzame beweging van het *Concerto voor piano* van Ravel. Antoine is natuurlijk volkomen bewust van wat hij aan zijn voorgangers te danken heeft, want tijdens de compositie van zijn laatste werk voor orkest *Veillée d'armes*, schrijft hij: « Als het werk van Franck, van Lekeu en van Wagner zich hier en daar met mijn harmonieën en ritmes vermengt, dan is het toch niet meer de drukkende en verstikkende angst die me vroeger ten onrechte verlamde, toen ik mijn eerste melodieën, mijn *Sonate* en mijn *Kwartet* herlas. »

De kamermuziek die Georges Antoine heeft achtergelaten bevat dus geen meesterwerken die ten onrechte in de vergetelheid geraakt zijn; het zijn belangrijke schakels in het historische continuüm dat ons aantoont hoe een componist in wording aan zijn voorgangers eer wenste te betuigen terwijl hij tegelijk « een beetje wenste uit te drukken wat hij als kunstenaar in zich had ». De oorlog liet hem helaas niet de tijd zijn eigen weg verder uit te werken.

Christophe PIRENNE

Vertaling : Henny-Annie Bijleveld

Bibliografische bronnen :

Marcel Paquot, *Georges Antoine. L'homme et l'œuvre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 ; Fabienne Cagnati-Musique, Christophe Pirenne (éds), « Georges Antoine : Lettres de la Grande Guerre », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 21-22 (2003) ; velen dank aan Shirly Laub voor haar inzichtelijke opmerkingen.

8. Lettre de Georges Antoine à Georges Cahnter du 12 mars 1918, Conservatoire royal de musique de Liège, BLc, Fonds Georges Antoine (15), carton 4, inv. 1026641

Départ des communications

13 12 Mars 1918

M. cher Cahuta.

Cette lettre parvient à toi peu l'après midi. L'avis de
 l'avis... copie à ma main à votre intention et augmentant
 l'une d'elle de mes services qui pourraient en être utiles en
 certains conjonctures. Je vous prie prochainement : mon
 question - (une manuscrit mis au point qui je possède et
 que je te fais passer à peu copie) et une copie de deux
 mémoires de l'histoire à compléter la suite de "petite préface"
 que vous avez faite. Dites-moi de vos avis et de l'ordre
 l'exécution d'un premier pour moi à l'opéra dramatique en
 archaïque - la parution et à votre disposition. C'est de
 "Mendanges de 1914" (préface de Paul Tort) que je veux
 parler. Je vous prie de m'indiquer si vous aimez
 à un amant, il l'aura commencé par ces mots : "France,
 mon amant et là-bas...". Mais soyons ce que cela peut
 être... je me demande si je ne pourrais pas exécuter
 à un tel moment et possible -

- Le manuscrit de mon quatrième comporte de nombreux
 pages collées, ratées et... mais est parfaitement clair
 et lisible. Seulement, ces détails peuvent indiquer la
 classe de papier dans les conditions de précaution et de
 ordinaire pour vous l'envoyer, car on peut avoir un
 incident très fâcheux - Je ne possède plus l'effet de ce
 manuscrit terminé et de votre des changements
 apportés, évidemment à l'œuvre et ce sera tout en
 l'œuvre ou de la réécriture.

- J'espère que elle vous parviendra bien.
 Une note de l'œuvre en elle-même et de détails d'écriture.
 - Je conviendrais, l'ouvrage n'étant pas communiqué à personne
 car cela ne pourrait être le travail de commencement

leur étude par la 3^e partie - Cela les guidera pour l'interprétation de la 1^{re} - La 2^e partie n'est plus connue - Ceci dit (simple négation d'ailleurs) vous pouvez le faire entendre le morceau dans son ensemble :

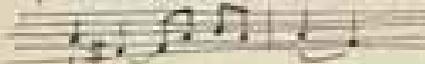
- 1^{re} partie : Allegretto - plante d'alto sur la corde  intervient à l'opus - la phrase grandit, passe au mezzo, au ritornello puis au triste et se termine, après une courte agogique, par l'appui :  au rit. et. début.

Allegretto - quelques vibrato et glissando de début à occasion - l'expression que la formule  est un élément de plus important.

Mozart - est un élément qui commence véritablement le premier acte de son quatuor - la base, exposition de la 1^{re} idée ; phrase mélancolique, simple, résignée, courageuse qui passe du triste au ritornello et au mezzo - etc. et par la suite d'indiquer que c'est la formule citée plus haut sur les deux premières - l'appellerai cette formule, cette cellule plutôt, la cellule X.

Allegretto - opus du premier allegretto avant de partir indolent et amenant tout naturellement à la 2^e idée -

Mozart exposition de la 2^e idée dans une tonalité plus claire - cette deuxième idée est double - il y a une phrase à l'opus - après laquelle on passe de l'alto au piano et que j'appellerai ~~le motif~~ le motif A - et il y a, se mêlant à cette phrase, un motif de début, le ritornello angélique :

 qui ne saurait être angélique mis en évidence à cet endroit de l'œuvre - je l'appellerai le motif B -

Plus arriéré - l'exposition traditionnelle de la 2^e idée (la première en ce moment sur une seule cellule - la seconde plus courte, un fait mineur, sur 2 cellules) étant terminée, nous entrons dans le développement. Imposable de la décrire - Il se joue sur la cellule X, le motif A, et B et aussi sur une partie d'accompagnement - Ritornello à :

Allegretto - un appel de la 1^{re} idée et à une exposition plus soignée que la première exposition - les vibrato et glissando de début - l'expression de triste - ritornello brève - opus de plusieurs mesures de ce morceau, et coda vigoureux et résolu -

Voilà l'explication de la lettre de la première partie, la plus difficile à mettre bien au point - lueuse à l'opéra, voici :

Le nouveau Don-Quichotte s'impressionne dans une prisonnier qui fait de grands efforts pour sortir de sa prison - et qui se réveille que de fugitif, rayons d'après -

Il se continuera par à analyser les 4 autres parties au point de vue éléments - toute l'ouvrage est basé sur 4 éléments de la 1^{re} partie qui se transforment et déclament peu à peu.

— La seconde partie marque un arrêt dans la lutte. Comme le l'âme était arrivée à une sérénité, à peu près troublée - donc - se la - par les remémorations du combat antérieur - C'est fin, tout s'introduit - (jusqu'au rôle de violence en son temps) Don-Quichotte à une navigation tragique - le canon final, qui est bien mieux posé et a une valeur d'arrêt - Don-Quichotte surpris le plus dans sérénité - le passage se poursuit avec un aspect la 4^{ème} dernière mesure - (cela en veut pas dire qu'il se faille la presser fort!) La 1^{re} partie de ce 4^{ème} mesure étant l'interrogation qui Don-Quichotte fatigué ment le ~~passage~~ partie - et la 4^{ème} dernière, et toutes comme épuisés -

— La 3^{ème} partie - est la victoire et l'acte épilogue de l'acte - le même motif l'accentuation mais devant être plus de feu, de chaleur, de vie - Il y a d'abord une introduction qui doit être conçue - qui changeant de ton - en le way - une troussure commune - Une 1^{re} forme.

(L'introduction est sur le motif A, le violon sur le cellule A et on conclut sur le motif B.)
(La figure sur le motif A.)

- I répétition au violon - 12 au viol - Lien piano avec le 1^{er} acte.
- II le couplet (10) et l'acte - puis violon - puis violon - Les instruments de description sont en parties principales de l'œuvre.
- III répétition courte en sol.
- IV le couplet sur motif B. Demandant harmonie (12) et une phrase à violon - très importante pour la suite.
- V épique de 12 couplet en sol - et le répétition en sol.
- VI à (14) en fa # majeur revient la phrase phrase de violon très importante - un peu inclinant vers le bas et un temps relevé.

VII figurette précédente - puis revient le acte figure et de la participation de violon - C'est finale -

avec une possibilité matérielle, je pourrais en avoir un peu
qui me ramènent et que je ne puisse tenir les en d'ordre.
L'important à mes yeux est de faire valoir la mythe commun.
Lorsqu'il me vient à l'esprit, j'essaie au moyen de
faire entendre ma voix - Je ne comprends ce que j'écris
pu comme de l'écriture, militairement. Je suis en effet
un auto-didacte, sans bien les supports. Les tendances,
la influence? Travail et l'effort - La admiration?
Bach et Beethoven. Le grand musicien et le grand homme
à mes yeux. Agouty's qui j'adore dans pays et en classe
et qui il en entre presque chose, finalement, dans mes
études - Le piano, au sur plus, m'a marqué -

Et que son son d'autre? Il a, à son. Le fait par tout
cela qui compte, c'est à qui j'ai écrit par son piano,
et, surtout ce qui j'ai écrit d'après un point, si
la vie n'est pas trop dure.

Je pense donc cordialement à vous, mon cher
ami - L'ami - mais un peu -

Leon Antonin

George Antonin, C. I. n. 1. 1^{er} C¹⁶
Ormée belge.

N.B. Pourvu que la censure comprenne que les
termes de ta lettre qui ne sont pas d'un usage
courant sont des termes de musique qui se
rapporment à une œuvre d'art - et non de
pallistique! - Causer, par exemple!!

„Die Musik und die Poesie dieses Krieges müssen noch geschaffen werden. Die Jungen, die Naiven, die Arbeitslosen werden dabei erfolgreich sein. Allerdings muss man aller Literatur Adieu sagen und mit dem Herzen sprechen.“

GEORGES ANTOINE, 20. MAI 1916

November 1918. Während Millionen von Leben durch eine chaotische Abfolge von Hoffnungen und Erwartungen auf den Kopf gestellt werden, kehrt Georges Antoine mit seiner Truppe endlich nach Belgien zurück. Seine prekäre Gesundheit hat dazu geführt, dass er als Bibliothekar des künstlerischen und literarischen Kreises der Feldarmee ernannt wird; die Rückkehr der schlechten Jahreszeit bedeutet für ihn jedoch gleichzeitig eine plötzliche Verschlechterung seines Zustandes. Am 10. November wird er von einem Arzt untersucht, der eine schwere Lungenerkrankung diagnostiziert und ihn schleunigst in die Notaufnahme des Krankenhauses *Notre-Dame-Saint-Michel-Lez-Bruges* überbringen lässt. Während seiner unzähligen Krankenhaus- und Genesungsaufenthalte erzählt er dem Priester, der ihn regelmäßig besucht, von seiner Mutter und vom *Prix de*

Rome. Dieses Mal sollte seine Krankheit jedoch keinen Aufschub mehr erdulden. Vier Tage nach dem Waffenstillstand, am 15. November um 19.30 Uhr, verstarb er im Alter von 26 Jahren.

Fünf Tage später spielten ein paar Exilmusiker im Stedelijk Museum in Amsterdam ein Programm, welches *Trio op. 4* von Leo Delcroix, *Trio op. 30* von Joseph Jongen und *Quartett* von Georges Antoine enthielt. Zur Uraufführung des Meisterwerks aus der Hand des jungen Lüttichers gab es keine besondere Zeremonie, denn zu diesem Zeitpunkt dachten alle, er sei durch militärische Pflichten verhindert worden. Erst gegen Ende des Monats, als einer seiner Freunde ihm die lobenden Worte über die Uraufführung seines Werks zukommen lassen wollte, kam in Lüttich ein Trauerbrief an: „Intuitiv spürte ich sofort, dass ein Unglück geschehen war“ erinnert sich Georges Cahner. „Unterleutnant Julien Antoine schrieb mir, sein armer Bruder sei im Liebfrauenkrankenhaus von Brügge verstorben. [...] So starb Georges Antoine also kurz bevor er erfahren konnte, dass eines seiner wichtigsten Werke mit großem Erfolg uraufgeführt worden war. Die Natur, die ihn mit einer bewundernswerten Gabe ausgestattet hatte, erwies sich als sehr

unnachgiebig, verweigerte sie ihm doch diese letzte Freude.“

Vor solch großer Ungerechtigkeit könnte einen dies verhängnisvolle Schicksal deprimieren; wir sollten jedoch nicht vergessen, dass George Antoine mit jugendlichem Ungestüm sein eigenes Unglück herbeigeführt hatte. Er verpflichtete sich freiwillig, obwohl er an einer chronischen Form von Asthma litt, die ihn schon seit seiner Jugend zu langen Perioden der Isolation und Aufenthalt auf dem Land zwang. Genau wie die meisten seiner Zeitgenossen war er davon überzeugt, dass der Krieg nur von kurzer Dauer sein würde. „Höchstens ein paar Wochen.“ Er ahnte nichts vom Hauptsitz in Mechelen, von der Verteidigung in Antwerpen und von einem ersten Winter in den Schützengräben der Yser, die seine Gesundheit gänzlich zerstören würden. Zudem regte er sich am Abend des Montag, 3. August 1914 in einem Brief an einen Freund auf: „Wenn die Deutschen auch nur in ein Zoll belgischen Gebietes einfallen, wird nichts in der Welt mich halten können: ich brauche eine Waffe, einen Beutel und vor allem Kugeln. Niemand – Gott sei Dank! – wird sagen können, dass derjenige, der sein Land aus Berufung besang, nicht dazu in der Lage gewesen ist, es zu verteidigen.“

Dies war keine dreiste Herausforderung, denn am nächsten Tag verpflichtete er sich freiwillig. Er ließ seine Mutter, seine kleine Schwester und seine Heimatstadt „nicht ohne einen großen innerlichen Schluchzer“ hinter sich. Er sollte sie nie wiedersehen.

Sein letzter in Lüttich geschriebener Brief enthielt einen kleinen Katalog seiner meist vollendeten Werke. Abgesehen von ein paar Melodien und des Entwurfs eines Concertos, erwähnte er seine *Sonate für Klavier und Violine*, die er als vollständig abgeschlossen betrachtete. Im Jahr 1912 hatte er mit der Komposition dieses Werks angefangen und im August waren die ersten beiden Sätze genug gereift, um sie an Sylvain Dupuis vorzulegen, der sowohl sein Mentor, sein Lehrer im Bereich der Fuge und Direktor des Konservatoriums von Lüttich war. Dessen wohlwollende und konstruktive Ratschläge forderten ihn dazu auf, seine Themen und seinen Plan zu überarbeiten, während er die beiden letzten Sätze seines Projektes anging, die im Oktober bzw. Ende des Jahres 1913 vollendet wurden. Die *Sonate* wurde letztlich am 18. Januar 1914 anlässlich des ersten Schülerkonzertes am Konservatorium Lüttich von Georges Antoine am Klavier und Jean Oellers an der Violine uraufgeführt. Das

Programm wurde mit einer Melodie von René Barbier und dem *Concerto in D-Dur* von Ernest Chausson fortgesetzt.

Als Antoine sich ein Jahr später, im Februar 1915 in einem Feldlazarett in Ille-et-Vilaine befindet, erwägt er die Überarbeitung seines Werkes. „[Ich] träume von einem anderen Ausgang für meine *Sonate op. 3*. Ich habe die Themen für den dritten, rasend schnellen Satz, welcher die bestehenden Sätze 3 und 4 ersetzen könnte. Es wäre tausendmal besser, denn diese beiden Sätze (vor allem der vierte) sind... feindlich statt wallonisch.“ Der Hauptgrund für diese Bearbeitung rührt also von einer nationalistischen Abschottung: eine Reaktion, die damals selbst bei gemäßigeren Künstlern und Intellektuellen zu beobachten war. Leider wissen wir nicht, was genau im vierten Satz „feindlich“ oder deutsch gewesen sein soll, da von den damals fünf bestehenden Manuskripten nur die beiden letzten verbliebenen, d.h. der Entwurf der überarbeiteten Version und das endgültige Autograph vom 26. September 1918, überliefert worden sind.

Diese Überarbeitung erwies sich als langwierig. Im Juli 1915 schrieb er: „Es hat mich ein Jahr Trennung und Schmerz gekostet, um dieses

mit Hoffnung und Freude gefüllte Blatt Musik zu schreiben.“ In einer am 11. August 1915 aus Quimper adressierten Notiz gesteht er seinem Bruder endlich: „Meine *Sonate* ist vollendet.“ Die wichtigsten Merkmale des neuen Satzes beschreibt er in einem Brief an seinen Freund Fernand Duchateau (1882-1955), Musiker, Dichter und Soldat des 27. Frontregiments, der nach einem mehr als einjährigen Krankenhausaufenthalt ebenfalls ausgemustert worden war. „Ich habe meine *Sonate* kastriert“, schrieb Antoine. „Um es deutlicher auszudrücken: ich habe den dritten und vierten Satz durch einen einzigen, größeren und helleren Satz ersetzt, der dem Stil des ersten Satzes besser entspricht. So ist das Ganze zumindest kohärent. Die Themen, die ich im neuen Satz benutze, habe ich in den Schützengräben komponiert.“

Am Tage nach der Uraufführung der *Sonate* hatte Antoine erstmals sein *Quartett* erwähnt. Im Dankschreiben an Sylvain Dupuis erzählte er, dass er dabei sei „den ersten Satz eines Quartetts“ zu schreiben. Die Arbeit verlief wegen seiner vielen Krankheiten und dem Anfang des Krieges nur schubweise. Im April 1915 wollte er sein Werk der Königlichen Akademie Belgiens präsentieren. „[Es] wird mir 800 Franken einbringen, denn ich zweifle nicht am Gewinn

des Preises.“ Diese erstaunliche Überzeugung könnte man als eine Geschwätzigkeit interpretieren, vielmehr jedoch zeugt sie von seinem Wunsch, seine Familie zu beruhigen und sich nützlich zu fühlen. Die Tatsache, dass er Lüttich verlassen wollte, versetzte seine Mutter und Schwester in große finanzielle Schwierigkeiten und er hatte enorme Schuldgefühle. Seither hatten seine Projekte, seine Pläne und seine optimistische Finanzplanung keinen anderen Zweck mehr, als ihnen eine bessere Zukunft nach dem Krieg zu bieten. Seine Situation hatte sich ebenfalls verändert. Nachdem er von der Front evakuiert worden war, gab die Armee ihm 14 Monate provisorische Freistellung. Er landete in Saint-Malo und die Ärzte hofften, dass die Meeresluft seine Lunge entlasten würde. Gleichzeitig fühlte er sich jedoch wieder nutzlos. Neben seiner Unfähigkeit, für seine Familie aufzukommen, empfand er tiefe Reue, weil er nicht mehr in der Lage war, seinem Land zu helfen. Das bisschen Energie, dass seine angegriffene Gesundheit ihm noch ließ, widmete er der Komposition und dem Musikunterricht.

Die schriftliche Ausfertigung seines *Quartetts* „funktioniert gut“, so dass er Vincent d'Indy, mit dem er seit dem Vorjahr Kontakt hatte, die vollständige Partitur und seine *Sonate*

Anfang April 1916 zusenden kann. D'Indy war der Gründer des *Schola Cantorum* und hatte ihm sogar eine Orchesterpartitur zukommen lassen mit der Widmung „Dem musizierenden Soldaten Georges Antoine, ein Musiker, der zur Zeit des anderen Krieges, dem von 70, Soldat war“. Seine Kommentare schienen Antoine zu beruhigen. „D'Indy“, schrieb er seinem Bruder, „liebt die meisten meiner musikalischen Ideen. Zur Komposition äußert er absolut keine Kritik. Ich kann also komponieren. Die Form meiner Stücke wird teilweise diskutiert. Von den 6 Teilen, die meine beiden Werke ausmachen, riet er mir, 3 zu kürzen. Den ersten Satz der *Sonate* und den zweiten Teil des *Quartetts* mag er besonders. Er findet das Finale letzterer Komposition ergreifend“.

Er folgte dem Rat Vincent D'Indys und überarbeitete seine *Sonate* und sein *Quartett* ein letztes Mal. Ende Februar 1917 erzählte er seinem Bruder, fünfzehn Tage und Nächte damit verbracht zu haben, aus seiner *Sonate* ein neues Werk zu machen, wonach er sich direkt dem *Quartett* widmete, so dass er sich am 15. März selbst dazu beglückwünschen konnte, beide Kompositionen definitiv vollendet zu haben. Unmittelbar danach bekam er Urlaub und begab sich nach Paris, wo er

Kopisten suchte und bei verschiedenen Verlagen anklopfte. Durch seine fehlenden Ressourcen und wahrscheinlich auch durch den Mangel an Kenntnis der Pariser Kreise, scheiterte er. Es sollte noch mehr als ein Jahr dauern, bis die Abschriften seiner beiden Werke nach Holland gebracht werden konnten für das Konzert, das schließlich nach seinem Tod stattfinden würde.

Die Aura von Sympathie mit der die zu früh verschwundenen Künstler umgeben sind, setzt uns oftmals dazu an, ihr Werk mit einem Wohlwollen zu beurteilen, das mehr unserer Sinnlichkeit als ihrem Genie zuzuschreiben ist. Dieses Prinzip hat sich häufig nach der Bekanntgabe des Todes des jungen Komponisten bestätigt. D'Indy sprach von einem „wunderbar begabten [Wesen]“; das die kostbarste Eigenschaft besaß: Emotion“. Der Musikwissenschaftler Charles Van de Borren bedauerte das Ableben desjenigen, der „eine führende Rolle in der Entwicklung der Musik“ hätte spielen können, während sein Lehrer Sylvain Dupuis seinen „edlen Idealismus“ und seine Fähigkeit, den Geist der Maas-Region zu verkörpern, unterstrich.

Antoine hatte von sich selbst eine viel bescheidenere Meinung. Im Frühjahr des Jahres 1916 schrieb er: „Im Grunde habe ich bisher nur vage Versprechungen in der *Sonate* und vielleicht in einigen Passagen des *Quartetts* und anderer Melodien gemacht. Ich weiß gar nichts und wenn ich meine innere Kraft befrage, bin ich manchmal so ängstlich, dass ich um Atem ringen muss. Ja, sehr oft frage ich mich, ob meine Arbeit nicht ungeheuerlich sinnlos ist. Aber wenn der Frieden und die Ruhe kommen, sage ich mir, dass jede Arbeit und jedes Leiden früher oder später Früchte tragen wird.“

Wie so oft liegt die Wahrheit wohl zwischen diesen liebevollen Lobpreisungen und der Selbstverunglimpfung während eines moralischen Tiefs. Das *Quartett* und vielmehr noch die *Sonate* sind die Werke eines werdenden Komponisten. Wir vermuten, dass sie im Bereich der geistigen Komposition einzuordnen sind, denn sowohl in Lüttich, wo seine Ärzte ihm absolute Ruhe vorschrieben, als auch in den Schützengräben, Krankenhäusern oder Lagern in denen er verkehrte, fehlten ihm die Musikinstrumente. Scheinbar hatte er also nie die Gelegenheit, sich ein Gesamtklangbild seiner eigenen Werke machen zu können. Einige Entscheidungen zeugen zudem von seiner

Jugend. Als respektvoller Student versuchte er, die Regeln seiner Lehrer gewissenhaft zu befolgen, während diese manchmal überhaupt nicht mit dem Schwung seiner Musik übereinstimmten. Einige dunkle Farbtöne und Akkordauflösungen mit langen Verzierungen betonen seinen gequälten Charakter, und trotz des in seinen Briefen immer wieder zum Ausdruck gebrachten Wunsches, in manchen Passagen die strahlende Freude einer neuen Welt zur Geltung bringen zu wollen, ist es eher ein dumpfer Schmerz, der diese beiden Stücke als eine Art roter Faden durchquert.

Die in As-geschriebene *Sonate* – übrigens eine schwierige Tonart für Violinisten – ist vor allem ein Beleg der harten Bedingungen seiner Komposition und mehr noch für seine langwierigen Bemühungen, sie zu vollenden. Während sechs Jahren wurde das Werk immer wieder überarbeitet, wodurch es einen Gedanken widerspiegelt, der durch den Kontakt mit dem Krieg gereift hatte und weiterentwickelt worden war. Die Form des ersten Satzes entspricht der Sonatenform. Eine sehr lange Exposition (89 Takte), eine begrenzte Durchführung (39 Takte), dann eine Reprise. Diese *a priori* klassische Form beherbergt Schriftzüge, die von seiner Persönlichkeit zeugen: die synkopische Rhythmen,

das Wechselspiel von Triolen und Duolen, Verzierungen und lange Melodien, die manchmal verlorengehen, ihm jedoch erlaubten Elemente einzufügen, die sich zu thematischen Motiven entwickeln. Diese Motive werden überall her anhand von Spiegeleffekten und Schreibtechniken, die er ohne Zweifel aus dem Fugenkurs mit Sylvain Dupuis übernommen hatte, auseinandergenommen. Am Ende bleibt die architektonische Struktur der einzelnen Sätze jedoch eher rhapsodisch, wobei sie sich den Formen der sinfonischen Dichtung nähert. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass seine Durchführungen keinem einfachen Muster folgen, das mit den Expositionen übereinstimmt, sondern – infolge der Transformationen der Hauptideen – einfach nur umherschweifen.

Im *Quartett* verschwindet diese Fülle von Ideen nicht, sie wird jedoch besser strukturiert. Antoine riet seinen Interpreten beim Einstudieren des Quartetts übrigens, mit den beiden ersten Sätzen zu beginnen, da deren Strukturen sich auf einem Motiv von vier Noten (D, Cis, A, B) stützen, das sich durch die ganze Komposition fortsetzt. Dieses Motiv wird einer breiten Palette von agogischen, rhythmischen und melodischen Mutationen unterworfen,

die zwangsläufig an den Prozess des zyklischen Motivs nach César Franck erinnern.

Diese Meisterfiguren sind übrigens überall vorhanden und einige Passagen könnte man fast als Zitate betrachten. Die Intervalle des Hauptthemas seines *Quartetts* sind dem letzten Satz der Sinfonie César Francks sehr ähnlich; man kann Guillaume Lekeu praktisch hören im „sehr mäßigen“ Thema in f-Moll des zweiten Satzes desselben *Quartetts*, während Georges Antoine in den „mäßigen“ Passagen seiner *Sonate* eher mit Fauré, ja wenn nicht sogar mit dem langsamen Satz aus Ravels *Concerto pour piano* liebäugelt. Antoine ist sich dieser Schuld offensichtlich bewusst, denn bei der Arbeit an seinem letzten Orchesterwerk mit dem Titel *Veillée d'armes* schreibt er: „Wenn die Arbeit von Franck, Lekeu und Wagner sich hier und da mit den Rhythmen und Harmonien vermischt, verschwindet dieser schwere und erstickende Schatten, der mich (zu Unrecht) terrorisierte, als ich meine ersten Kompositionen noch einmal durchsah, meine *Sonate* und mein *Quartett*.“

Die Kammermusikwerke, die Georges Antoine uns zu Gehör bringt, sind also keine zu Unrecht vergessenen Meisterwerke; sie sind wertvolle

Glieder dieses historischen Kontinuums, das uns zeigt, wie ein werdender Komponist versucht, seinen Vorgängern zu huldigen, indem er „versuchte, ein wenig über das, was in ihm ist, zu sagen“. Leider ließ ihm der Krieg keine Zeit, seinen eigenen Weg zu erkunden.

Christophe PIRENNE

Übersetzung: Magali Boemer

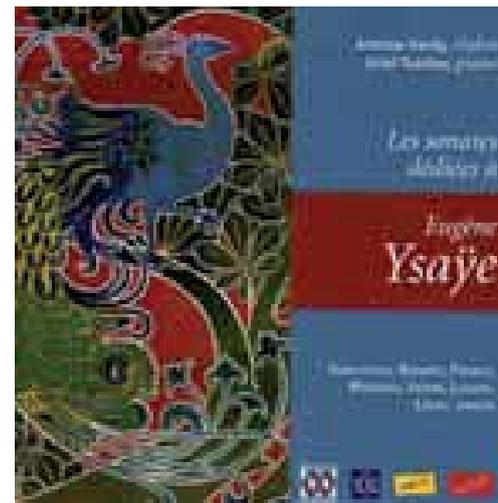
Bibliografische Quellen :

Marcel Paquot, *Georges Antoine. L'homme et l'œuvre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935 ; Fabienne Cagnati-Musique, Christophe Pirenne (éds), « Georges Antoine : Lettres de la Grande Guerre », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 21-22 (2003) ; mit Dank an Shirly Laub für ihre Erläuterungen.

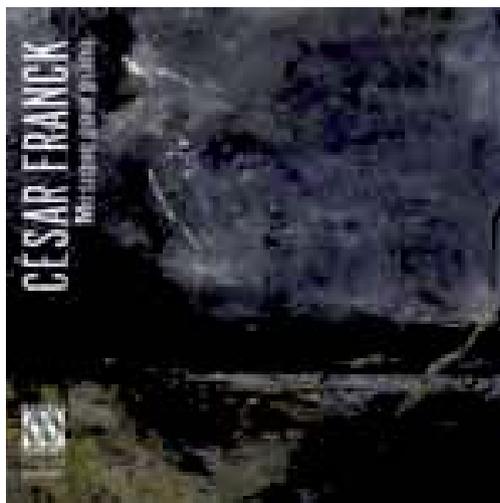
DÉJÀ PARUS :



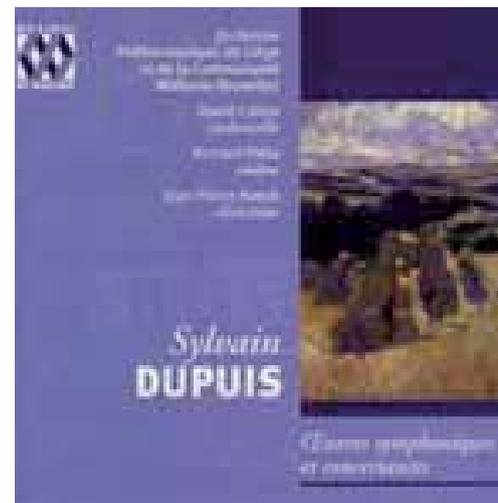
Eugène Ysaÿe, *Harmonies du soir*
Orchestre Philharmonique Royal de Liège
Tatiana Samouil, Thibault Lavrenov et al.
Jean-Jacques Kantorow, direction



Samazeuilh, Ropartz, Franck, Magnard, Vieme,
Lazzari, Lekeu, Jongen
Les sonates dédiées à Eugène Ysaÿe
Andrew Hardy, Uriel Tsachor



César Franck, *Musique pour piano*
Various artists



Sylvain Dupuis, *Œuvres symphoniques et concertantes*
Orchestre Philharmonique Royal de Liège
David Cohen, Richard Piéta
Jean-Pierre Haeck, direction